IRIS AperTO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Il nodo di D'Annunzio: Tozzi saggista

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available http://hdl.handle.net/2318/125845 since

Publisher:

Edizioni dell'Orso

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

27 April 2024

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

***This is an author version of the contribution published on**:*
Questa è la versione dell'autore dell'opera:
Stefano Giovannuzzi, *Il nodo di d'Annunzio: Tozzi saggista*,

in E. Soletti – C. Onesti (a cura di), *Pensieri e parole del Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, pp. 1-32

Stefano Giovannuzzi

IL NODO DI D'ANNUNZIO: TOZZI SAGGISTA*

1. La recensione alla *Beffa di Buccari* non ha giovato ai rapporti fra Tozzi e Treves, ma si può tranquillamente archiviarla come una stroncatura senza appello di d'Annunzio?

> Ormai, leggendo questa *Beffa di Buccari* stampata dalla Casa Treves [...] è certo che Gabriele d'Annunzio è soltanto un modesto, ma appassionato imitatore di se stesso. Lo dico senza dimenticarmi che egli è il nostro più grande scrittore, rimpiangendo i bei tempi che la sua arte mi pareva un meriggio sgargiante; dove la mia giovinezza ha trovato liberamente la strada. E altri giovini lo stesso.[1]

A ragione Treves si risente per la cattiva pubblicità, di cui, per di più, ad essere responsabile è un autore appena entrato nella sua scuderia. Sembra però difficile sottrarsi all'impressione che si tratti di una reazione stizzosa e umorale; per altro molto più argomentata e 'corretta' – d'Annunzio resta comunque «il nostro più grande scrittore», non va dimenticato – di quella irritatissima, e incongrua rispetto all'oggetto, in cui neanche tre mesi prima ci si poteva imbattere aprendo la recensione *Saggi di pedagogia*: «Purgatomi sollecitamente dal dannunzianesimo, come dal mal francioso, i miei occhi hanno acquistato la possibilità di vedere»[2].

Già nel 1910 Gargano costatava su «Il Marzocco» che «*Forse che sì forse che no* si può ridurre alle solite categorie oramai stabilite e ricavate dagli altri romanzi precedenti»[3]. Tantopiù sullo sfondo della guerra – la cornice di *Saggi di pedagogia* come della *Beffa di Buccari* – la fedeltà di d'Annunzio a se stesso, a discapito «del mondo esterno»[4], comincia a mostrare la corda e viene percepita come una maniera retorica e formale. Se la valutazione di *Contemplazione della morte* e della *Leda senza cigno* – le opere narrative su cui Tozzi torma ripetutamente – può oscillare, *La beffa di Buccari*, dove la distanza dalla storia dovrebbe accorciarsi, è invece il segnale di una letteratura congelata nei propri stereotipi, incapace di misurarsi con il presente. Il disappunto di Tozzi non rappresenta una posizione isolata, prossimo com'è ad una pagina dell'*Esame di coscienza*:

---

* Questo saggio rielabora e arricchisce *D'Annunzio e noi*, introduzione a F. Tozzi, *Tra d'Annunzio e Pirandello*, a cura di S. Giovannuzzi, Firenze, Le Càriti, 2007.

1 In «Il Tempo», 30 aprile 1918, poi in *Realtà di ieri e di oggi*, con prefazione di G. Fanciulli, Milano, Alpes, 1928, ed ora in *Pagine critiche*, a cura di G. Bertoncini, Pisa, ETS, 1993, pp. 189-190.

2 In «Il Tempo», 3 febbraio 1918, poi in *Realtà di ieri e di oggi*, cit., ed ora in *Pagine critiche*, cit., p. 171.

3 G. S. Gargano, *Il nuovo romanzo di G. d'Annunzio «Forse che sì forse che no»*, in «Il Marzocco», XV, 4, 23 gennaio 1910, p. 1.

4 *La beffa di Buccari*, cit., p. 189.

> Certo D'Annunzio ha guadagnato in questo momento: ha ripreso fra noi: è ritornato al posto, da cui pareva scaduto. In realtà, con tutto il favore delle circostanze e della fortuna, non è poi cresciuto di nulla: non ha fatto niente che sia degno di quell'apparente ingrandimento morale: per una lettera, da Parigi assediata, ricca e rotta magnificamente di colore, quante odi su la resurrezione latina, e frasi e parole odiosamente vecchie e false; come se niente potesse essere cambiato mai per lui![5]

In d'Annunzio si tradisce l'inadeguatezza della letteratura – nell'*Esame di coscienza* sarebbe meglio parlare di completo fallimento –, chiusa nel proprio «apparato estetico»[6], e dunque falsa anche quando vorrebbe apparire schietta: «una schiettezza artificiale»[7], la definisce Tozzi. La recensione alla *Beffa di Buccari* pone in rilievo un'insincerità che si rovescia in modo rovinoso su tutta l'opera dannunziana. Considerare però l'intervento di Tozzi una stroncatura prudentemente emendata in *Giovanni Verga e noi* non coglie la sostanza del problema. Ovvero che, malgrado tutto, non è possibile parlare di Verga senza continuare a parlare di d'Annunzio:

> Senza Gabriele d'Annunzio, il Verga sarebbe troppo poco; per l'azienda intellettuale della nazione. Noi abbiamo avuto bisogno dell'uno e dell'altro; nell'alternative avvicendate della nostra mobilità lirica e della giustificazione spontanea. L'uno si potrebbe chiamare movimento inappagato e l'altro istinto di chiarezza ottenuto. Quello che l'uno chiedeva, anche con esasperazione e con entusiasmo, l'altro otteneva senza né meno cercarlo.[8]

La prospettiva è consapevolmente tendenziosa, da scrittore: negli autori che legge, Tozzi cerca modelli per autorappresentarsi e metafore congeniali per descrivere lo stato della letteratura. In *Giovanni Verga e noi* il ragionamento si articola per coppie complementari: «mobilità lirica», «movimento inappagato» (d'Annunzio) a fronte di «giustificazione spontanea», «istinto di chiarezza ottenuto» (Verga), in un tentativo di bilanciamento e di ricomposizione. Fra d'Annunzio e Verga si costituisce una dialettica reale, fra grandi categorie, che non replica in modo inerte una contrapposizione di facile consumo negli anni Dieci, né tantomeno obbedisce a ragioni di opportunità: sarebbe difficile pensarlo per Tozzi. Sicché è pur certo che Verga sia «una di quelle montagne attorno alle quali girava la nostra strada priva di indicazioni»[9] e che d'Annunzio possa rappresentare «soltanto una indispensabile violazione»[10]. Per paradossale che sia, non si arriva però a Verga se non si è attraversata e trattenuta – Tozzi non è il Gozzano interpretato da Montale – la lezione di d'Annunzio:

---

[5] *Esame di coscienza di un letterato*, in «La voce», 30 aprile 1915, ora in *Scritti letterari, morali e politici*, a cura di M. Isnenghi, Torino, Einaudi, 1974, p. 528.
[6] *La beffa di Buccari*, cit., p. 189.
[7] Ivi, p. 188.
[8] *Giovanni Verga e noi*, in «Il Messaggero della domenica», 17 novembre 1918, poi in *Realtà di ieri e di oggi*, cit., ed ora in *Pagine critiche*, cit., p. 246.
[9] *Ibidem*.
[10] Ivi, p. 245.

> Ma questa chiarezza di giudizio noi la dobbiamo a un altro maestro: a Gabriele d'Annunzio. Il quale ha soddisfatto con più immediatezza la nostra sensibilità, avendo potuto mettere nei giovani un insegnamento che appunto, perché essenzialmente estetico, ci lascia poi liberi e ci suggerisce il mezzo di cercare a noi stessi una decisiva individualità.[11]

D'Annunzio non chiude il cerchio del romanzo nuovo: partendo dal suo «insegnamento» ciascuno può crearsi «una decisiva individualità». Indirettamente, Tozzi risponde alle obiezioni che il più anziano Gargano aveva mosso ai giovani nella recensione – guardacaso – a *Forse che sì forse che no*:

> Sentono confusamente di avere la visione della vita, come s'è formata, per la loro riflessione, per i loro studi, per la loro natura, per le un po' mutate condizioni o morali o sociali, sentono insomma la loro nuova coscienza, e lungi dall'affermare sé stessi nelle più libere e interessanti prove, pretendono che gli artisti, che quelle prove han fatto per conto loro, sieno precisamente gli interpreti del loro mondo interiore.[12]

Con un giudizio secco e tagliente, persino ingeneroso – sui giovani come su d'Annunzio –, Gargano annuncia per tempo il prossimo congedo dal Vate delle generazioni che più in lui si erano riconosciute. Ma anche l'incapacità per i giovani, troppo schiacciati su d'Annunzio, di divenire essi stessi, con la loro opera, «gli interpreti del loro mondo interiore». Non è improbabile che la visceralità di taluni sbalzi nei giudizi di Tozzi rifletta questa componente. Verga interviene perciò a correggere il tiro e a rimeditare il futuro del romanzo, pur restando fuori discussione quella fine del naturalismo che intorno a d'Annunzio e, in particolare, per Tozzi, intorno a *Forse che sì forse che no* aveva acquistato trasparenza.

Proprio l'esemplarità del romanzo del 1910 rende inevitabile la denuncia che nelle opere successive si vede «soltanto un modesto, ma appassionato imitatore di se stesso». Ciò non toglie che il d'Annunzio con cui Tozzi si misura in *Giovanni Verga e noi* sia ancora quello della tempestiva recensione – cinque giorni dopo la pubblicazione – alla prima parte edita di *Forse che sì forse che no*:

> Egli è stato sempre colui che ha fatto palpitare le aspirazioni ignote, colui che ha tratto fuori le bellezze giacenti nelle nostre attese.
> Ed egli ora ha il diritto di chiamarsi il supremo palesatore della nostra sensibilità.[13]

In *«Forse che sì forse che no» di Gabriele d'Annunzio*, come più tardi in *Giovanni Verga e noi*, il romanzo del 1910 appare strettamente connesso alla rivelazione della sensibilità, della vita interiore. Fra il 1910 e il 1918 c'è un'evoluzione dello stile e un arricchimento del

---

[11] *Ibidem*.
[12] G. S. Gargano, *Il nuovo romanzo di G. d'Annunzio «Forse che sì forse che no»*, cit., p. 1.
[13] In «Siena nuova», 15 gennaio 1910, poi in *Realtà di ieri e di oggi*, cit., ed ora in *Pagine critiche*, cit., p. 45.

quadro dei riferimenti culturali – altri si sono soffermati sulla questione[14] –, ma ciò non comporta da parte di Tozzi il ripudio di d'Annunzio, bensì un bilancio che si fa controverso, in cui l'immagine passata e quella presente del «maestro» non collimano più[15]. Altrimenti sarebbe assai arduo spiegare perché *Gli egoisti*[16] possano aprirsi con un attacco contro la Roma della «monarchia democratica» che, tecnicamente, è un plagio dalle *Vergini delle rocce*. Per non dire dell'impianto complessivo del romanzo, che a più riprese dialoga con d'Annunzio. Ad esempio – come è stato segnalato – quello del *Trionfo della morte*[17].

2. Il saggio su Verga è, a tutti gli effetti, 'anche' un saggio su Gabriele d'Annunzio e la problematicità del suo ruolo nella cultura letteraria contemporanea. Persino quando l'indagine si sposta su altri grandi paradigmi – Carducci e Pascoli –, d'Annunzio rimane comunque la questione insoluta a cui trovare risposta.

In *Dopo il Carducci*, del 1914, il giudizio su Carducci appare incerto, in ultimo piuttosto limitativo – probabilmente debitore di Borgese[18] –, per quanto Tozzi sostenga che «una dozzina di odi carducciane sono gigantesche»:

> Ma se noi torniamo a parlare sempre del Carducci, con rinnovato acume, vuol dire ch'è un grande poeta; e di fatti le sue *Odi barbare* sono come l'ultima sera luminosa che s'è chiusa dietro i nostri passi: oggi guardiamo nell'alba con il desiderio di udire, sia pure nelle lontananze, la melodia di un altro canto, del canto ignoto ed eterno che fulminerà la nostra anima.[19]

Alla lezione di Carducci, «grande poeta», ma non «grandissimo», come corregge Tozzi, viene sottratta ogni ipotesi di futuro. E se poco oltre il suo valore artistico viene di nuovo discusso, è per confinarne il magistero in una sorta di limbo, in cui «le *Odi barbare* non sono che il prospetto di uno svolgimento mancato»[20].

Carducci è «rimasto fermo» senza entrare nella modernità: la sua poesia è «l'ultima sera

---

[14] Cfr. S. Martelli, *Tozzi critici*, in L. Fontanella (a cura di), *Tozzi in America*, Roma, Bulzoni, 1986, pp. 187-188 e 201.

[15] Come osserva anche Luperini, d'Annunzio rimane un «costante punto di riferimento» (R. Luperini, *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 71), benché in un processo di ridiscussione critica dell'eredità dannunziana.

[16] «[…] l'ultimo romanzo e il più dannunziano di tutti, a cominciare dalla strutturazione del protagonista che a modo suo è un Andrea Sperelli» (A. Rossi, *Dittico tozziano*, in «Poliorama», 3, 1984, p. 81).

[17] Cfr. R. Luperini, *Federigo Tozzi*, cit., pp. 187-188 (Luperini rilegge la presenza di d'Annunzio come elemento per caratterizzare «gli 'egoisti', i giovani scrittori della sua generazione che continuavano a privilegiare soluzioni 'insincere', dannunziane, estetizzanti e decadenti», ivi, p. 188); M. Marchi, *Introduzione*, in F. Tozzi, *Gli egoisti*, Pistoia, Libreria dell'Orso, 2002, p. 18.

[18] «[…] e non sarà inutile persuadersi, qualunque sia la nostra umana e italiana preferenza per la poesia del Carducci, che, nella storia dello spirito, il Carducci è di gran lunga meno significativo del suo degenere scolaro» (*Gabriele d'Annunzio*, Napoli, Ricciardi, 1909, p. 179).

[19] *Dopo il Carducci*, in «La Torre», 21 gennaio 1914, poi in *Realtà di ieri e di oggi*, cit., ed ora in *Pagine critiche*, cit., p. 106.

[20] *Ibidem*.

luminosa»[21] di un passato ormai esaurito. Non rappresenta perciò un modello in cui sia possibile riconoscersi e identificarsi: «Come sarebbe doloroso cercare noi stessi nel Carducci!»[22]. Contrariamente a Verga, Carducci non potrà mai essere un maestro ritrovato: per la poesia non è facile trovare risorse alternative a d'Annunzio. E certo non le offrono i contemporanei, se escludiamo la prudente apertura di credito nei confronti di Moretti[23]. Con più esitazione che certezza – *Quel che manca all'intelligenza*, del 1913, aveva liquidato la sua cultura come «qualche volta professoresca» e per di più «rimasta sempre insignificante in se stessa»[24] – in Carducci Tozzi sembra proiettare una figura derogatoria rispetto al paradigma dannunziano reso opaco dal dubbio dell'insincerità:

> Nella solennità dell'ora non mancano i comici falsi allarmi, che non turbano però lo spirito del sacrificio e della visione. Non è vero, forse, che d'Annunzio ci ha annoiati? Ci ha resi increduli? Noi aspettiamo, e con noi anche gli atei, il poeta che crederà, il poeta che crede.[25]

Se Carducci scompare dietro le spalle, d'Annunzio è senz'altro il traditore della modernità, ma l'atteggiamento nei suoi confronti si mantiene ambivalente, spia di un giudizio nervoso, che per tutti gli anni Dieci ondeggia senza trovare una formula stabile e perciò appare sempre così reattivo. Talora piegato – ma con quali resistenze! – a dire il contrario di quel che vorrebbe, o a dirlo ambiguamente:

> Noi, non io, ci proviamo a ripudiare Gabriele d'Annunzio, non leggendo più né meno quell'immenso poema delle *Laudi*, soltanto perché ci fa dubitare della sua sincerità. Quel meraviglioso suo libro, che si chiama *Contemplazione della morte*, è passato come una vela lontana, perché l'ingenuità delle sue pagine ci è sembrata un'altra *maniera* e non di più.[26]

Contemplazione della morte è un libro «meraviglioso» e insieme – lo scarto dei tempi verbali non elimina la paradossalità – «un'altra *maniera*». L'«immenso poema delle *Laudi*» può far «dubitare della sua sincerità», ma finisce per risaltare sul computo dei versi buoni o cattivi a cui viene minuziosamente sottoposto Carducci: con d'Annunzio non sono possibili soluzioni mezzane. O lo si ama o lo si odia, lo si ama e lo si odia: l'entità dell'investimento è paragonabile alla contraddittorietà dei pronunciamenti. L'apice di questa contraddittorietà è forse «Noi, non io, ci proviamo a ripudiare Gabriele d'Annunzio»: Tozzi sta con la sua gene-

---

21 *Ibidem*.
22 Ivi, p.107.
23 Cfr. *Il binomio Gozzano-Moretti e il «Giardino dei frutti»*, in «Sapientia», gennaio-febbraio 1916, poi in *Pagine critiche*, cit.
24 In «La Torre», 6 dicembre 1913, poi in *Realtà di ieri e di oggi*, cit., ed ora in *Pagine critiche*, cit., p. 83, *passim*.
25 *Dopo il Carducci*, cit., p. 106.
26 Ivi, pp. 109-110.

razione e nello stesso tempo le è contro. Nonostante l'ambivalenza, si smarca da chi propende troppo agevolmente a sbarazzarsi di d'Annunzio.

Nel 1914 Tozzi comincia a dubitare di d'Annunzio: la crisi della sua esemplarità coincide con una più generale crisi della letteratura, a cui si cerca una via d'uscita grazie a parole d'ordine come sincerità[27], fede, realtà. Saba nel 1911 parlava di «poesia onesta»[28], avendo di mira d'Annunzio. Ma basta scorrere Boine o Serra per ritrovare in ampiezza un lessico condiviso, generazionale. Nel 1918 l'impossibilità di far quadrare i conti si è fatta più urgente e drammatica – così come si è acuito l'antagonismo di Tozzi con la sua generazione –, non si esce però dall'ambito di una riflessione in cui d'Annunzio resta il presupposto ineliminabile.

Un mese dopo *La beffa di Buccari* vede la luce la recensione all'antologia pascoliana, *Poesie*, curata da Luigi Pietrobono. Dietro un titolo anodino, *Per un'antologia pascoliana*[29], la lettura di Tozzi è tutt'altro che scontata e banale. A partire dal giudizio insoddisfatto su *Myricae* – destinato invece a diventare uno dei capisaldi della poesia moderna al crocevia fra Contini e Pasolini[30] –, dove Pascoli non offre la miglior prova di sé, perché «adopra "concettini" e modi casalinghi che sono troppo minuti e allineati», facendo «abuso di diminutivi e di parole troppo intime, che lasciano un senso di piccolezza circoscritta»[31]. In altre parole, quella del primo libro è una poesia esile e gravata dalla presenza di troppi «motivi di cincischiature». «[…] Giovanni Pascoli doveva assurgere a una grandezza radiosa, che è definitiva e ampia nei *Poemi conviviali*», rispetto ai quali le «*Myricae* sono i bozzetti dei futuri quadri»[32]: il Pascoli di Tozzi – ed è un Pascoli forse suggerito dalla *Contemplazione della morte*[33] – aspira alla grande poesia, venendo così a trovarsi, non solo cronologicamente, contiguo ad *Alcione* e,

---

27 Sul carattere serriano della sincerità cfr. S. Martelli, *Tozzi critico*, cit., pp. 194-196. Sappiamo però che è anche un tema ricorrente del *Gabriele d'Annunzio* di Borgese. Cfr. anche E. Paratore, *La critica dannunziana contemporanea*, in *D'Annunzio e la critica*, Atti del convegno internazionale di studi dannunziani, Pescara – Penne, 10-12 maggio 1990, Pescara, Ediars, 1990, poi in *Nuovi studi dannunziani*, ivi 1991, pp. 337-338.

28 U. Saba, *Quello che resta da fare ai poeti*, in *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, con un saggio introduttivo di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 2001. p. 676. D'Annunzio vi compare come l'interprete della «nessuna onestà» (*ibidem*), ovvero di una letteratura ridotta alla più completa artificialità. E nondimeno anche per Saba d'Annunzio – basti pensare alle più tarde *Scorciatoie* – è uno scrittore memorabile.

29 In «Il Messaggero della domenica», 24 maggio 1918, poi in *Realtà di ieri e di oggi*, cit., ed ora in *Pagine critiche*, cit.

30 Cfr. G. Contini, *Il linguaggio di Pascoli* [1955], in *Studi pascoliani*, Faenza, Lega, 1958, ed ora in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, e P. P. Pasolini, *Note per il centenario di Pascoli*, in «Officina», 1, maggio 1955, poi *Pascoli*, in *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960.

31 *Per un'antologia pascoliana*, cit., p. 193, *passim*.

32 *Ibidem*.

33 Il capitolo dedicato alla morte di Pascoli, *VII aprile MCMXII*, è interamente costruito intorno alla centralità della 'grande poesia' e in particolare dei *Poemi conviviali*, sul cui territorio scatta la convergenza della poesia pascoliana con quella di d'Annunzio: «Una potenza oscura si accumulava nelle nostre profondità: egli doveva ancóra comporre i *Poemi conviviali* e io dovevo ancóra cantare le *Laudi*» (G. d'Annunzio, *Contemplazione della morte*, Milano, Treves, 1913, ora in *Prose di ricerca*, a cura A. Andreoli e G. Zanetti, saggio introduttivo di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 2005, t. II, p. 2124).

più in generale, «all'immenso poema delle *Laudi*». Non è perciò il poeta più vulgato delle cose umili, bensì l'altro a voce piena, che riesce a «slargarsi in un canto aperto a tutti gli orizzonti», il creatore di «grandi personaggi che hanno con noi una simpatia non convenzionale, ma profonda»[34]. Tra *Myricae* e *Poemi conviviali* si mette a fuoco un passaggio dalla frammentazione iniziale ad ampie campiture poematico-narrative parallelo a quello che tocca la prosa, a sottolineare come la ricerca di Tozzi si muova in maniera coerente. Senza mai perdere d'occhio d'Annunzio.

Non c'è dubbio che in *Per un'antologia pascoliana* Carducci (troppa cultura) e d'Annunzio (troppa retorica) abbiano perduto smalto e autorità. Soprattutto d'Annunzio. Nel 1918 Tozzi rende pubblica un'insoddisfazione che affiora già in una lettera a Giuliotti – al quale però nel 1912 aveva caldeggiato la proposta di coinvolgere d'Annunzio in una rivista[35] – del 15 novembre 1915. Ed è un'insoddisfazione che, per contrasto, trova appagamento, parziale, in Pascoli:

> Sì: abbasso Carducci, D'Annunzio! Noi possiamo, dobbiamo dirlo, e mettere subito in esecuzione. Pascoli è il solo, molte volte, rispettabile; dopo, un bel pezzo, di Leopardi, di Manzoni, di Verga.[36]

«Molte volte», cioè non sempre, Pascoli è «rispettabile». Le riserve non mancano, nel 1915 come nel 1918, ma nella recensione a *Per un'antologia pascoliana* non compare mai la mancanza di sincerità intorno a cui naufraga d'Annunzio: al contrario, sincerità e verità, Insieme con «religiosità», «morale», «bellezza spirituale», sono i termini che definiscono la poesia di Pascoli. Più felicemente che con Carducci, con Pascoli scatta lo stesso meccanismo di rispecchiamento che era scattato con *Forse che sì forse che no*: «Noi ci sentiamo fratelli di questi personaggi, perché i loro sentimenti sono eguali ai nostri»[37].

Fra d'Annunzio e Pascoli – è questo il punto – sembra dunque intervenire un meccanismo di *transfert*, per cui tutto quanto di fondativo aveva individuato in d'Annunzio, adesso Tozzi lo riconosce nei *Poemi conviviali* di Pascoli. È ancora d'Annunzio a orientare la lettura[38]. Le formule critiche elaborate intorno a d'Annunzio si acclimatano senza difficoltà sui

---

34 *Per un'antologia pascoliana*, cit., p. 194.

35 «A voce ti dirò (secondo che mi pare) che nondimeno non dobbiamo buttare dietro le spalle la combinazione ideata dal Paolieri, cioè di avere Gabriele D'Annunzio. Perché se la rivista [«La Torre»] morisse, come è lecito trarre conclusione, non dobbiamo morire noi. E con tale direttore non solo respireremmo più ampiamente, ma… praticamente saremmo subito imposti» (lettera a Giuliotti del 9 aprile 1912, in F. Tozzi, *Carteggio con Domenico Giuliotti*, a cura di G. Tozzi, Firenze, Vallecchi, 1988, pp. 63-64).

36 Ivi, p. 338.

37 *Per un'antologia pascoliana*, cit., p. 194.

38 Ciò che spiega lo scarso «interesse» per Pascoli in quanto tale su cui si offerma anche Luperini (cfr. *Federigo Tozzi* cit., p. 71) e l'attenzione per i *Poemi conviviali*, dove la prossimità con d'Annunzio è indubbiamente elevata. Non del tutto persuasivo il rinvio di Castellana ad un «gusto carducciano e classicistico un po' attardato che

Poemi conviviali, consentendo di tenere insieme un'idea di letteratura tuttavia debitrice di d'Annunzio e nello stesso tempo l'esigenza di verità e di sincerità che sta diventando dirimente nella riflessione di Tozzi.

3. Scriveva Borgese nel suo *Gabriele d'Annunzio*, a mo' di conciso catechismo:

> Che cosa intendiamo dunque dire, quando respingiamo con sazietà una strofe od un periodo, asserendo, nel peggior senso, che quella strofe o quel periodo è dannunziano? Vogliamo dire ch'esso è falso di una speciale falsità, ove la pompa esteriore nasconde con cattiva coscienza la miseria della cosa detta. La falsità non viene dal di fuori […]; viene dal di dentro, cioè dall'ostinazione con cui il d'Annunzio impone un certo suo ritmo e fraseggiamento tipico, a qualunque bazzecola gli passi per il capo.[39]

Sappiamo bene come il *Gabriele d'Annunzio* fornisca molte delle categorie critiche e dei giudizi di valore – il primato delle *Laudi*, ad esempio, ribattuto a più riprese[40] – a cui Tozzi si appoggia. Così come che le posizioni di Tozzi allo scadere degli anni Dieci sono spesso posizioni condivise, di gruppo – lo ha ricordato Luperini[41]. La falsità di cui parla Borgese, ovvero la completa autoreferenzialità del linguaggio, è l'altra faccia di un d'Annunzio in cui il legame fra la letteratura e la realtà è andato in cortocircuito. Nel 1919, nel pieno delle turbolenze che segnano il dopoguerra, Tozzi scrive in *Rerum fide*:

> I vasti problemi economici, che non erano negli abbachi degli uomini di governo, hanno ripercussioni d'ogni specie; e obbligano gli uomini ad avere pensieri insoliti e nuovi. In questo caso come il nostro, i movimenti rivoluzionari, anche se fatti con altri scopi, compiono una parte che è molto simpatica; perché i loro effetti, oltrepassando le spinte iniziali, ci porteranno a spiegazioni profonde e benefiche; a chiarificazioni sociali da cui dipenderanno anche le leggi di una probabile arte nuova; perché concepita con altri desideri e con altre esperienze.[42]

Obbedendo ad un paradossale determinismo – l'analisi del «movimenti rivoluzionari» è in questo senso sintomatica –, i mutamenti della società preparano il terreno per nuovi scenari culturali e per una «probabile arte nuova». Tozzi ha la coscienza precisa di vivere in un'epoca

---

aveva ispirato sette anni prima le liriche della *Zampogna verde*» (R. Castellana, *Cronistoria di un giornale letterario. Tozzi e Pirandello al «Messaggero della domenica»*, in R. Luperini e R. Castellana (a cura di), *Tozzi tra filologia e critica*, Lecce, Manni, 2003, p. 127), che condizionerebbe ancora gli orientamenti di Tozzi.

[39] *Gabriele d'Annunzio*, cit., p. 146.

[40] A più riprese le *Laudi*, e in particolare *Laus vitae*, sono indicate fra i risultati più alti di d'Annunzio: «il vastissimo soffio delle Laudi» (ivi, p. 104), « […] quello che definimmo suo capolavoro: […] *Laus Vitae*» (ivi, p. 138).

[41] Fra il 1918 e il 1920 gli interventi critici di Tozzi su Pirandello Verga e Borgese «si situano all'interno di una situazione culturale e di una proposta di poetica che non è solo personale, ma in qualche misura è anche una tendenza di gruppo» (R. Luperini, *Federigo Tozzi*, cit., p. 77): Tozzi scrive su Borgese (*Un libro su la Germania*, in «Giornale di Sicilia», 6-7 febbraio 1918) Pirandello e Verga, Pirandello su Tozzi e Verga, Borgese su Tozzi, Verga e Pirandello. Anche se forse risulta un po' più controverso parlare per Tozzi di un «comune riferimento a Verga contro D'Annunzio» (*ibidem*). Una riflessione analoga si legge anche S. Martelli, *Tozzi critico*, cit., in particolare pp. 211-213.

[42] In «Il Messaggero della domenica», 19 gennaio 1919, poi in *Realtà di ieri e di oggi*, cit., ed ora in *Pagine critiche*, cit., p. 277-278.

di transizione, in cui «Ciò che vive attorno a noi è soltanto una rammendatura che si deve rompere tutte le volte che vogliamo adoperarla per una fatica troppo forte»[43]. I modelli e le categorie ermeneutiche del passato sono ormai inerti «ribiascicature di altre civiltà precedenti», da cui «ci vogliamo liberare a tutti i costi»[44]. La pressione della storia impone di ripensare gli strumenti disponibili, pena l'impossibilità di mediare simbolicamente l'esperienza attraverso il linguaggio e di individuare così – verrebbe voglia di dire – il *verum* nel *factum*. Non si tratta soltanto del romanzo o, più in generale, della letteratura, è infatti il nesso essenziale fra le cose e le parole ad essersi spezzato:

> Fino ad ora le cose passavano quasi liscie; ma non si può continuare a vivere così troppo alla buona; quando si sa che tra le «cose» e le «parole» non c'è più quella vergine fede d'una volta.[45]

Tozzi parte dalle «cose» e non dalle «parole», in certa misura correggendo l'attenzione soverchiante per le parole che si riscontra in altri saggi, ad esempio, in *Luigi Pirandello*[46]. Se il senso delle cose non si dà più in modo certo nell'universo del linguaggio, ogni rappresentazione del mondo è una falsificazione. Tutto ciò ha implicazioni etiche – non a caso Tozzi parla di «fede» – e insieme conoscitive e artistiche. Una letteratura che non s'interroghi sul rapporto fra le parole e le cose non riesce più far presa sul significato profondo dell'esperienza e a restituirlo in una forma compiuta, dando al proprio «tempo un'espressione che non appaia nell'avvenire una specie di aborto». La contemporaneità rischia di rimanere senza una voce autentica.

Alla metà degli anni Dieci per Serra come per Boine la consapevolezza dello scacco si era tradotta nella rinuncia alla mediazione della letteratura: in modi diversi, *Il peccato* e l'*Esame di coscienza di un letterato* si erano illusi di sciogliere il dilemma fra letteratura e vita risolvendo di stare dalla parte della vita qual è, con una drastica conversione[47]. Il dopoguerra non consente più nemmeno questa illusione: in *Rerum fide* instabilità sociale e azzeramento delle «concezioni filosofiche e morali»[48] lasciano intravedere un groviglio confuso, in cui si riconosce l'aspirazione a una «sicurezza per ora indefinita, a una maggiore libertà», ma

---

43 Ivi, p. 278.
44 Ivi, p. 276.
45 *Ibidem*.
46 In «Rassegna Italiana, politica, letteraria e artistica», 15 gennaio 1919, poi in *Realtà di ieri e di oggi*, cit., ed ora in *Pagine critiche*, cit.
47 Mi pewrmetto di rinviare a S. Giovannuzzi, *Giovanni Boine e «Il peccato»: una generazione al bivio*, in *La narrativa del Novecento tra Liguria e Piemonte*, atti del convegno, Bardineto, 9 settembre 2006, a cura di G. Balbis, Genova, Zaccagnino Edizioni, 2007.
48 *Rerum fide*, cit., p. 276.

anche la minaccia che la «libertà sola sarebbe un vuoto infecondo»[49]. Per Tozzi la letteratura ha il compito di colmare il vuoto ed evitare il *caos*, riannodando le fila fra le cose e le parole, agendo in primo luogo sulle parole: «Bisogna, perciò, preoccuparsi di lasciare agli altri un vocabolario più sereno; elaborato dalla nostra anima, che abbia trovato finalmente una sincerità impulsiva»[50].

L'arma è dunque quella di una ritrovata «sincerità». *Rerum fide* si colora di ottimismo, un po' volontaristicamente. Il cattolico Tozzi non rinuncia a credere che dalle convulsioni in atto prenderanno corpo un mondo nuovo ed una letteratura nuova, anche se, personalmente, potrà non arrivare ad esserne testimone:

> […] sicuri […] che dallo spappolamento delle mediocrità si rilevi una di quelle epoche che si potrebbero chiamare risolutive; cioè capaci di eliminare tutti gli elementi inutili e flaccidi; epoche che forse corrispondono alle primavere della natura e a certe riprese morali che avvengono negli individui.[51]

La fede in un'epoca risolutiva, di rigenerazione, esclude il disimpegno anche verso un incerto presente. E tuttavia, malgrado i toni profetici, non è certo il disegno di «un vocabolario più sereno» a trovare spazio nella letteratura: l'idea di romanzo che prende corpo nei saggi di Tozzi risulta intrinsecamente contraddittoria e paradossale. Come lo è il tempo in cui vive e, in un'accezione più radicale e antropologica, come lo è la condizione dell'essere dell'uomo nel mondo, oltre la superficie della storia. *Rerum fide* testimonia un'attenzione per la storia che ha un ruolo fondamentale per il rinnovamento dell'arte, ma che mal si concilia con il pessimismo di altri saggi, in cui un'antropologia fondata sulla presenza ineliminabile del male sopravanza ogni illusione di cambiamento e di storia.

4. A rileggere quanto che Tozzi ne scrive, Verga non sembra costituire un modello veramente praticabile, da assumere in quanto tale. Ha piuttosto un carattere oppositivo, e non tanto nei confronti di d'Annunzio. Bisogna forse ritornare a *Critica costruttiva*:

> Non dico, poi, quel che vidi della letteratura moderna e di quella contemporanea. Per esempio, non s'aveva più paura a dichiarare che Giovanni Verga, per tre o quattro libri, è il nostro più grande scrittore; e nessuno fingeva più di non sapere che il dannunzianesimo aveva fatto marcire anche la critica nostra, portandola a inversioni illogiche e infantili, facendola passare da minorenne di fronte a valori che essa non ha mai avuto la forza di mettere alla luce del sole. Così anche certi aborti, che si spacciano da sé e chissà perché, ormai da parecchi anni, per scrittori *giovani*, conseguenza anch'essi della macerazione dannunziana, si credevano innovatori perché impastavano la loro prosa o la loro lirichetta

---

[49] *Ibidem*, *passim*.
[50] Ivi, p. 277.
[51] *Ibidem*.

di bernoccoli barocchi e di appiccicosità linfatiche.[52]

Più che d'Annunzio è il dannunzianesimo – «di cui non ha nessuna colpa Gabriele d'Annunzio»[53] – interpretato dai cosiddetti «scrittori *giovani*», il vero obiettivo polemico. Una polemica che riprende la distinzione serriana fra d'Annunzio e lo «pseudo-D'Annunzio» degli imitatori[54]. Con una vistosa perentorietà, per Tozzi il dannunzianesimo è la categoria che sintetizza l'esperienza letteraria del primo Novecento, «prosa o […] lirichetta» che sia: intorno a d'Annunzio si decide la dissoluzione del romanzo naturalistico, ma anche il fallimento degli «scrittori *giovani*», privi di energia per andare oltre. Un'intera generazione – senza distinzioni fra chi è pro e chi contro – è affondata nell'epigonismo, diversamente declinato: il giudizio è davvero forte, probabilmente ancora una volta debitore del *Gabriele d'Annunzio* borgesiano[55], e crea una cesura netta rispetto alla generalità dei contemporanei. Verga viene evocato contro questo epigonismo diffuso e la sua mediocrità, e nello stesso tempo come sostegno all'emergere – sia pure frammentario – di una «inaudita sensibilità, che ha bisogno non solo di nuove forme ma anche di nuovi stili e di nuovi aggettivi»[56]. Nella difficile partita di rinnovamento la guerra, anziché accelerare il processo, può divenire un alibi per «tutti quegli elementi appiccicosi e torbidi che, per un fenomeno d'inerzia, si ostinavano a sopravvivere», e che ora si ripresentano «mascherati di patriottismo inteso male e a proprio tornaconto»[57]. Per Tozzi vale ciò che scriveva Borgese nell'*Avvertenza* a *Studi di letterature moderne* a proposito della guerra:

> Debbo anche dire che non credo mica la guerra sia scoppiata per necessità di letteraria purificazione. Durante i tumulti Napoleonici può venir su un Manzoni, ma i letterati restano, o ripullulano subito dopo, prosperosi. Non è già che il temporale elimini per sempre tutte le esalazioni torbide. Ciò non toglie che per un po' di tempo, da qualche finestra, si veda più chiaro e più fermo.[58]

Nella chiarezza che è il portato della guerra, si comprende perciò ancor meglio l'ostilità e l'irritazione verso il d'Annunzio della B*effa di Buccari*, il cui manierismo finisce per auto-

---

52 In «Il Messaggero della domenica», 30 luglio 1918, poi in *Realtà di ieri e di oggi*, cit., ed ora in *Pagine critiche*, cit., p. 219.
53 F. Tozzi, *Patriottismo e Letteratura*, in «Il Messaggero della domenica», 13 settembre 1918, poi in *Realtà di ieri e di oggi*, cit., ed ora in *Pagine critiche*, cit., p. 231.
54 *Le lettere*, in R. Serra, *Scritti letterari, morali e politici*, cit., p. 388.
55 Cfr. il capitolo finale di *Gabriele d'Annunzio*, *Che cos'è il dannunzianesim*o, e le osservazioni su dannunzianesimo e antidannunzianesimo. L'orizzonte culturale da cui Tozzi muove è comunque quello di Borgese, in cui spicca il ruolo fondamentale dell'eredità dannunziana in rapporto ad altri possibili maestri, Pascoli o Fogazzaro: «Non so se sia stato in tutto un malanno il dannunzianesimo; certo, sarebbero stati malanni peggiori il pascolismo ed il fogazzarismo, che avrebbero educato le future generazioni al rammollimento sentimentale ed alla casuistica bigotta» (ivi, pp. 179-180).
56 *Patriottismo e Letteratura*, cit., p. 231.
57 *Ibidem*.
58 *Studi di letterature moderne*, Milano, Treves, 1915, p. VII.

rizzare l'inerzia e l'insincerità della letteratura.

Verga rappresenta non tanto la via del futuro, quanto «una enorme espressione della nostra letteratura compiuta»[59]. La sua «immobilità», il non essere diventato lo specchio di una sensibilità generazionale tormentata, lo ha protetto da un inevitabile processo di logoramento: «discosto da noi e dalle nostre abitudini, si è mantenuto meglio che se l'avessimo vissuto e macerato», che è quanto invece è accaduto a d'Annunzio, travolto dalla stessa generazione che ne ha fondato il mito.

Per molti aspetti il giudizio di Tozzi ricorda – come accade di frequente[60] – quello di Serra nelle *Lettere*:

> Qualcuno è lontano, in luogo glorioso da cui non lo vorremmo disturbare. Verga: passano gli anni e la sua figura non diminuisce; il maestro del verismo si perde, ma lo scrittore grandeggia.[61]

Anche in *Giovanni Verga e noi* non è in gioco l'eredità del verismo, che non viene mai rammentato; e tuttavia il ribaltamento delle *Lettere* è netto: per Serra Verga è l'autore «che nessuno osa disprezzare, ma che nessuno più cerca – perché la sua arte e la sua forza schietta non hanno niente di comune con la nostra accidia»[62]. La «nostra accidia» in *Giovanni Verga e noi* è ormai dissolta fra «deviazioni ripugnanti, che dovevano essere gli indici della nostra sensibilità», «ribolliture mistiche», «esaltazioni tragicomiche»; in compendio: «ogni specie di campionari, dei quali faremo presto i conti»[63].

Fra le *Lettere* e *Giovanni Verga e noi* sono passati pochi anni, ma con essi la guerra, che per Tozzi non ha poco rilievo. E d'altra parte negli stessi anni, come è noto, Verga torna al centro dell'interesse per Borgese come per Pirandello, ma anche per Papini, che lo considera «Sans contredit le plus grand romancier italien après Manzoni»[64]; su «Il Messaggero della domenica» il 16 marzo 1919 – pochi mesi dopo *Giovanni Verga e noi* – Villaroel pubblica l'intervista *Con Giovanni Verga*, seguita il 25 maggio dall'*Arte sociale di Giovanni Verga* di Luigi Russo, anticipazione del saggio *Verga*[65].

---

59 *Giovanni Verga e noi*, cit., p. 245-246, *passim*.
60 Sulla cospicua presenza di Serra nel linguaggio critico di Tozzi cfr. la ricca campionatura in S. Martelli, *Tozzi critico*, cit., pp. 194 sgg.
61 R. Serra, *Le lettere*, cit., p. 429. Cfr. anche S. Martelli, *Tozzi critico*, cit., pp. 208-209.
62 Ivi, p. 388.
63 *Giovanni Verga e noi*, cit., p. 244, *passim*.
64 *Giovanni Verga*, in «La vraie Italie», I, 1, febbraio 1919, p. 25. Gli argomenti di Papini a favore di Verga non si discostano molto da quelli di Tozzi: «Mais il possède, en revanche, l'art suprême de faire vivre ses personnages, même les plus humbles, avec une force et une verité que M. D'Annunzio n'a jamais atteinte et n'atteindra jamais» (*ibidem*).
65 Ricciardi, Napoli, 1920. Sul rilancio di Verga promosso dal «Messaggero della domenica» e dal gruppo di scrittori e intellettuali che vi collaborano cfr. R. Castellana, *Cronistoria di un giornale letterario. Tozzi e Pirandello al «Messaggero della domenica»*, cit., pp. 127-128.

Se dunque *Giovanni Verga e noi* è un referto generazionale, l'atteggiamento di Tozzi lascia intravedere che la posta deve essere un'altra. Dopo la rottura e l'«accidia», occorre adesso ridefinire delle forme narrative plausibili e di questa esigenza la 'compattezza' di Verga diventa una palmare allegoria. Il nodo da dirimere resta però la transizione oltre il punto morto a cui la letteratura è approdata con d'Annunzio e i suoi eredi; ovvero come essere moderni e procedere oltre lo sgretolamento delle forme naturalistiche del romanzo, senza rimanere prigionieri di un linguaggio esausto. Come in *Rerum fide*, le parole, nel loro essenziale rapporto con le cose, sono al centro della riflessione letteraria.

5. L'orizzonte immobile di Verga non può bastare, per quanto la sua 'schiettezza' vada nella direzione della sincerità e della fede. Per quanto – va aggiunto – la sua visione negativa della storia e del progresso combaci largamente con il pensiero di Tozzi. Per Tozzi il romanzo resta ancorato all'esplorazione del profondo, delle sue discontinuità. E dunque alla necessità di una lingua che cerca il *verum* e non si mimetizza dietro il *factum*. Si legge infatti in *Luigi Pirandello*:

> Le parole sono raschiate, assottigliate, rese quasi imponderabili; adoperate senza nessun riguardo; messe lì magari costringendole a fatiche inattese; ma hanno un taglio che non sbagliano mai; sono parole leali, hanno umiltà rabbiose e anche cattiverie intelligenti. Il Pirandello non le adopera come le trova sul vocabolario; egli le mette un poco di traverso perché anch'esse, con questa positura, prendano parte al significato di tutta la prosa.[66]

Le parole di Pirandello non obbediscono alle convenzioni, si mettono «un poco di traverso». Esattamente il contrario di quanto Tozzi riscontra in Panzini, che pure non valuta scrittore trascurabile:

> Egli ha certi scrupoli maniaci che non hanno niente a che fare con la verità dell'arte; ed ecco anche perché s'è dato ad accentuare tutte le parole che nessuna pronunzia potrebbe sbagliare: né pure i ragazzi che imparano a leggere.[67]

Non è la letterarietà, il «bello scrivere», che interessa, bensì lo straniamento, l'anomalia, ovvero una lingua in cui s'impone l'«umanità degli altri» e l'«autorità delle cose»[68]. In questo senso anche Verga, «quello grande e schietto come le cose più schiette della natura» – per inciso, un altro ricordo di Serra[69] –, torna attuale. Al fondo, però, c'è sempre una riflessione che nasce da d'Annunzio, in cui «ogni parola ha dovuto ribattezzarsi»: anche se «l'effetto […] è

---

66 *Luigi Pirandello*, in «Rassegna Italiana, politica, letteraria e artistica», 15 gennaio 1919, poi in *Realtà di ieri e di oggi*, cit., ed ora in *Pagine critiche*, cit., p. 272.
67 *Panzini viaggia ancora*, «Il Messaggero della domenica», 20 aprile 1919, poi in *Realtà di ieri e di oggi*, cit., ed ora in *Pagine critiche*, cit., p. 295.
68 *Ibidem*.
69 Nelle *Lettere* Serra parla di una «forza schietta» per Verga (*Scritti letterari, morali e politici*, cit., p. 388).

restato sterile e impersuasivo»[70] d'Annunzio è l'apripista. Del resto, le parole messe «di traverso» da Pirandello implicano che – contrariamente a Verga – stiamo guardando «attraverso la lente dello scrittore»: non sono le parole «semplici e pittoresche della narrazione popolare»[71]. Tantomeno per Tozzi «l'effetto della catastrofe» può essere sacrificato «allo sviluppo logico, necessario delle passioni e dei fatti verso la catastrofe resa meno impreveduta […], ma non meno fatale»[72]. Nel saggio su Panzini scrive, a proposito di *Viaggio di un letterato*: «Il valore di questo libro consiste nella rapidità di passare da un punto all'altro dei nostri sentimenti; come, sognando, da una cima a un'altra dei monti, con un passo solo»[73].

Anche Pirandello «risogna» la realtà[74]: l'interiorità e il profondo sono esposti in primo piano, come la trama vera, straniante, delle cose. Questa dimensione, che Tozzi chiama «pensiero lirico» o «forza lirica», oppure altrimenti con formule analoghe, in antitesi all'esteriorità della trama, è il centro della sua ricerca narrativa. *Come leggo io* chiarisce senza equivoci che la trama è un artificio inessenziale:

> La bravura del mestiere è più che pericolosa. E la buona immaginazione vorrà essere sempre libera e sciolta da qualunque consenso anticipato. Gli «effetti sicuri» sono l'opposto della forza lirica. Gli svolazzi, gli scorci, le svoltate, le disinvolture, i pavoneggiamenti, le alzate della trama non contano niente. Anzi tanto più lo scrittore si è compiaciuto degli effetti cinematografici che potevano ritrarsi dagli elementi della trama (i quali non possono essere altro che *esteriori* rispetto alla sostanza vera del romanzo) e tanto più egli avrà dovuto trascurare la profondità.[75]

Nella sua concisione il passo rimodula l'analisi che si dispiega anche in *Luigi Pirandello*: fra lo scorcio del 1918 e il 1919 Tozzi pare aver trovato la sua zona di resistenza e la ribatte concitato. «Forza lirica» come equivalente della «profondità» configura il nodo intorno a cui si costruisce il romanzo nuovo, dove la lirica, l'asse paradigmatico del significato, delle verità o meglio degli «elementi eterni»[76], prevale sull'asse sintagmatico dell'architettura romanzesca: il credo della stagione frammentista – debitamente rielaborato – non viene meno, malgrado il suo ridimensionamento a ridosso della guerra[77].

---

70 *La beffa di Buccari*, cit., p. 189.
71 *L'amante di Gramigna*, in G. Verga, *Tutte le novelle*, introduzione testo e note a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1982^2, p. 202.
72 Ivi, pp. 202-203.
73 *Panzini viaggia ancora*, cit., p. 293.
74 Ma la formula di una letteratura che affronta la realtà come in un sogno, nella traiettoria dunque di un netto superamento del naturalismo, si ritrova anche in *Per l'arte di Grazia Deledda (A proposito di «Marianna Sirca»)*: «Questo mondo deleddiano, che sembra un sogno avvenuto sotto una luce esasperata» (in «Sapientia», gennaio-febbraio 1916, poi in *Realtà di ieri e di oggi*, cit., ed ora in *Pagine critiche*, cit., p. 138).
75 F. Tozzi, *Come leggo io* [1919], in «Lo spettatore italiano», 15 maggio 1924, poi in *Realtà di ieri e di oggi*, cit., ed ora in *Pagine critiche*, cit., p. 328.
76 *Per un'antologia pascoliana*, cit., p. 194.
77 Esemplare *L'acqua fa l'orto*, del 1919, in cui il frammentismo – Tozzi parla di «frammenti lirici» – è paragonato «a una sosta; di cui non si poteva fare a meno» («Il messaggero della domenica», 4 giugno 1919, poi in

Già tutto il saggio *Per l'arte di Grazia Deledda*, apparso nel 1916, è impostato sull'antitesi tra l'esteriorità dei personaggi, in *Marianna Sirca* ancora connotati a partire dalla realtà regionale, e il carattere universale e assoluto che invece assume la loro dimensione interiore: i personaggi della Deledda «spettano all'ordine umano che è universale»[78].

Tozzi ironizza sulla necessità di sintetizzare per il lettore le vicende di *Marianna Sirca*: «Io non riepilogo qui la tela del romanzo. perché questo modo di presentare al pubblico la roba altrui non mi piace». La sostanza dell'arte è il «senso di verità e di realtà che non si può più sopprimere» e insieme «la poesia dolorosa e ingiusta» che «è stata spremuta da una lunga contemplazione interiore». Ma non vanno dimenticati i «personaggi fabbricati con tanta intensità», come sono quelli della Deledda: personaggi «fabbricati dall'autrice»[79], dunque, dove si rivela la sua mano, non copiati dal vero.

È ormai assodato che non è questione di naturalismo e che in ogni caso si tratti di una lettura tendenziosa, funzionale all'idea di romanzo che Tozzi sta sviluppando: un romanzo dove la realtà delle cose s'impone con una evidenza inoppugnabile e i personaggi mettono a nudo la fissità della condizione umana, ma soprattutto – ed è ciò che ancora manca nelle pagine sulla Deledda – dove la presenza dell'autore e della sua visione del mondo costituisce la chiave di volta. Non per nulla la punta più acuta di questa riflessione è nel saggio dedicato a Pirandello:

> Ma il realismo del Pirandello non è incosciente; come quello dello Zola e del Maupassant. Si potrebbe chiamare, piuttosto, la coscienza del realismo. Una coscienza che, ad ogni suo respiro, ha bisogno di riattaccarsi con avidità giovanile a verosimiglianze brutali e dure. Per vedere se si possono cambiare in possibilità spirituali. Tutta la sostanza lirica consiste in quest'indole, che non si preoccupa di mettersi d'accordo con le impressioni suscitate ai lettori.[80]

Certa asprezza del linguaggio – singolare anche per una saggistica che inclina all'espressionismo –, sottolinea la centralità del lungo profilo di Pirandello, non meno dei singoli, specchianti rilievi. La mancanza di ogni compiacenza nei confronti del lettore («Pirandello sembra che ignori le esigenze di un suo qualunque lettore ideale», scrive per sé: «è il lettore di quel che scrive»[81]), «la presenza silenziosa dell'autore» nell'opera («Egli non si nasconde»[82]), e infine il nodo della natura umana e della tragica inerenza del male («credo nes-

---

Realtà di ieri e di oggi, cit., ed ora in *Pagine critiche*, cit., p. 302) , ma in una prospettiva che non indulge a «illecite svalutazioni» (ivi, p. 301) della forma romanzo, sia pure bisognoso di un adeguato assestamento rispetto alla modernità.

[78] *Per l'arte di Grazia Deledda (A proposito di «Marianna Sirca»)*, cit., p. 136.

[79] Ivi, p. 138, *passim*.

[80] *Luigi Pirandello*, cit., pp. 269-270.

[81] Ivi, p. 274, *passim*.

[82] Ivi, p. 270, *passim*.

sun altro scrittore come il Pirandello senta il male e la cattiveria come una condizione naturale che non può essere abolita»[83]), della morte, indicano chiaramente come nella lettura di Pirandello si intersechino nuclei strutturali e tematici che riguardano molto da vicino Tozzi. Il ritratto di Pirandello funziona da specchio catalizzatore molto più di Verga, o di Panzini, o ancora della Deledda.

6. A dire il vero, anche nei confronti di Pirandello non manca qualche titubanza, rispetto al carattere estremo delle sue posizioni. Pirandello

> […] adopera continuamente una specie di autorità spirituale che non lascia mai libera la superficie della novella. Superficie sempre ampia perché il Pirandello si spazia più in larghezza che in profondità; crede che la larghezza possa sostituirla. E si ha allora una trama che è tenuta fortemente insieme da fili di logica che hanno più spessore dei personaggi.[84]

Il rischio che il discorso di Pirandello – dove «l'autorità spirituale» dello scrittore non si ritrae, anzi interviene in modo «dispotico, dittatoriale», come dirà Debenedetti[85] – possa risolversi in «superficie» e in «larghezza», che la «logica» conti più dei personaggi, viene segnalato da Tozzi con una certa preoccupazione[86]. E tuttavia il fatto che il romanzo generi un «mondo astratto», dove si scambia «per realtà assoluta quel che è soltanto una convenzione geniale che s'impone sempre più chiaramente», diviene l'elemento di forza. Misura la tensione trascendente, generatrice di senso, che muove la prosa pirandelliana:

> È ben difficile che due personaggi, parlandosi, restino nelle dimensioni d'una realtà copiata: essi sono fatti di pensiero, e corrispondono a una specie di violenza spirituale che sembra un'aspirazione incontenibile. Si ha quasi il senso di questa prosa che sembra attraventata con forza; una prosa che fascia le sue tenerezze con le proposte più ruvide che si possano immaginare; fatta quasi con dispetti interiori e nobili; con dispetti dolorosi o frenetici; una prosa che ha bisogno continuamente di andare innanzi compiacendosi di tutto ciò che scopre da dire.[87]

La prosa di Pirandello buca la coltre delle apparenze e diventa la protagonista del signi-

---

[83] Ivi, p. 273.
[84] Ivi, p. 270.
[85] G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1971, p. 256. Ma considerazioni limitrofe si ritrovano anche nel saggio *«Una giornata» di Pirandello*, del 1937, dove Debenedetti afferma che Pirandello «salta dentro il romanzo», facendo finta di rispettare le regole dell'oggettività (G. Debenedetti, *Saggi critici*, seconda serie, introduzione di W. Pedullà, Venezia, Marsilio 1990, p. 225). In modo analogo, Tozzi in *Luigi Pirandello* parlava di una «presenza silenziosa dell'autore» (p. 270).
[86] E questo anche se nel saggio su Panzini, di poco posteriore, Tozzi registra il pericolo opposto, la difficoltà «di scendere con continua ampiezza nella realtà esteriore» (*Panzini viaggia ancora*, cit., p. 293), ovvero di conquistare una oggettività di rappresentazione, che abolisca lo scarto fra parole e cose, mettendo da parte la «prepotenza egoistica» (*ibidem*) dello scrittore prigioniero della perfezione soggettiva della sua lingua letteraria: «Cose quasi indimenticabili nella loro perfezione rappresentativa, sia pure che restino piuttosto dentro la realtà sintattica del periodo che la realtà contenuta» (*ibidem*). La riflessione su Pirandello e su Panzini indica la precaria linea di equilibro fra un'oggettività – che non è mimesi – e una presenza autoriale che non può indulgere allo stile né risolversi in esasperato soggettivismo. Precarietà che trapela negli sbalzi del discorso critico.
[87] *Luigi Pirandello*, cit., p. 271.

ficato: l'oltranza della lingua, il suo essere ruvida e impietosa – un tratto che Borgese riconosce a Tozzi nell'*Avvertenza* a *Gli egoisti*, un «romanzo scarnificato e martirizzato»[88] – corrisponde alla volontà di conoscere attraverso la lente artificiale della scrittura. Ne scaturisce una dialettica fra realtà e finzione romanzesca che rovescia tutte le categorie convenute, in particolare l'opposizione tra vero e falso in cui era incappato d'Annunzio: «[…] il suo romanzo *Il fu Mattia Pascal* è la cosa più seria che si possa leggere, sebbene la meno reale, perché posa tutta in un addentellato continuo di astrazioni verosimili»[89].

Le «astrazioni verosimili», ovvero la trama ideologica che sorregge *Il fu Mattia Pascal*, fondano un nozione di romanzo in cui il rispetto per il dato reale è continuamente travalicato dalla ricerca di un significato trascendente: ed è nell'assunzione di responsabilità da parte dello scrittore che risiede la serietà della letteratura. Alle spalle si riconosce un convincimento già esplicito nella *Beffa di Buccari*, dove l'«artificiosità» pareva «quasi giustificata da nuove intenzioni di pensiero»: la «divergenza continua dalla sincerità»[90] rappresenta l'ostacolo che d'Annunzio non riesce a superare e che adesso la letteratura nuova supera.

La distanza fra cose e parole – così viva in *Rerum fide*[91] – si annulla riassegnando il suo valore ermeneutico allo strumento finzionale del romanzo. Più che il personaggio, che pure resta centrale, contano dunque la «prosa» del romanzo e l'autore che la fabbrica mettendo le parole «di traverso»: in questo l'eredità di d'Annunzio sembra essere riletta e consegnata alla modernità. In barba ad ogni pregiudiziale di oggettività, l'autore non si può tirar fuori, anzi la sua presenza deforma e manipola il verosimile perché la contraddittorietà dell'essere al mondo dell'uomo affiori come un fatto assurdo ma inoppugnabile:

> E la grandezza di questo nostro scrittore consiste in questa sorgente inesauribile di cose che sembrano concepite a posta perché debbansi accettare senza che ci sia possibile attenuarle. Egli presuppone sempre un elemento negativo, che alla fine deve sempre prevalere; perché, dopo tutto, è il migliore e il solo che sia ragionevole. Non si può sostituire con niente.[92]

Forma del romanzo e nucleo ideologico che vi prende corpo – un nucleo paradossale, la ragionevolezza del male, del negativo – sono le due facce della medaglia. Se dunque non con-

---

88 F. Tozzi, *Gli egoisti. Romanzo. L'incalco. Dramma in tre atti*, con una nota preliminare di G. A. Borgese, Milano, Mondadori, 1923, p. X.
89 *Luigi Pirandello*, cit., p. 271.
90 *La beffa di Buccari*, cit., p. 189, *passim*.
91 L'*incipit* del saggio muove proprio da questa constatazione: «Molte volte, mi sono domandato se nei nostri scritti, con i quali esprimiamo più fervidamente il pensiero, non sentiamo che le parole adoperate non hanno più con noi un'aderenza assoluta. Sembra, infatti, ch'esse appartengono a una mentalità staccata o quasi da noi; e non ci riesce a trovarne altre che meglio si presterebbero all'orgoglio o alla modestia della nostra sincerità» (*Rerum fide*, cit., p. 276).
92 *Luigi Pirandello*, cit., p. 272-273.

ta la trama del romanzo, ma la sua «sostanza lirica», essa non assume mai una valenza affabile o consolatrice, non c'è nessun indugio romantico, sibbene il capovolgimento, la rimessa in discussione, di ogni equivoco tranquillizzante.

Intorno a Pirandello Tozzi sembra aver trovato una chiarezza per l'arte nuova che indubbiamente mancava nella diarchia Verga – d'Annunzio. Quello che neanche sei mesi prima pareva una laboriosa esplorazione per uscire dall'inadeguatezza dell'eredità dannunziana e dalla crisi della forma romanzo diventa un progetto che ha individuato il suo modello di riferimento: non per niente *Luigi Pirandello* nei luoghi cruciali sembra riproporre le categorie interpretative definite nella *Beffa di Buccari*.

Che però tutto questo non basti a far quadrare il cerchio della riflessione tozziana sul romanzo – malgrado siano pubblicati a quattro giorni di distanza, *Luigi Pirandello* e *Rerum fide* si collocano agli antipodi – è un altro dato difficile da controvertere. Fra la tragica oggettività del male e la ricerca di un «vocabolario più sereno» sembra impossibile, come si diceva, intravedere una conciliazione sincera.

Difficile anche immaginare che davvero fra l'articolo su Verga e il saggio su Pirandello si arrivi a «definitive chiarificazioni e sistemazioni»[93], in altri termini ad una resa dei conti con d'Annunzio[94]. *Gli egoisti* dimostrerebbero anzi proprio il contrario, se Baldacci ne suggeriva la rilettura secondo una linea di perfetta e consapevole fedeltà agli esordi di Tozzi, all'insegna appunto di d'Annunzio[95]. Ma forse risulta ancora più paradigmatico ai fini del nostro discorso un altro intervento dedicato a Pirandello, il profilo *Pirandello intimo*, apparso postumo nel 1927[96]: paradigmatico fin dal titolo, che non può non richiamare il *Gabriele D'Annunzio in-*

---

93 S. Martelli, *Tozzi critico*, cit., p. 203.

94 Può essere anzi molto pericoloso a partire da una simile ipotesi tracciare uno spartiacque netto nell'opera di Tozzi. In un saggio recente MassimilianoTortora, ad esempio, si propone di ordinare le novelle di Tozzi sulla base dell'assioma «Il 1918 segna il definitivo distacco da d'Annunzio» (M. Tortora, *L'ordinamento cronologico delle novelle di Federigo Tozzi: ipotesi e proposte. Con un'appendice di due lettere inedite*, in «L'Ellisse», I, 2006, p. 132), traducendolo in rigide indicazioni di lingua che divengono talora l'unico elemento decisivo per la datazione delle singole novelle: cfr. *Le parole* e *Gli amanti*, ivi, pp. 156 e 157.

95 «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 […]. 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 imposizioni né restrizioni di gusto. Una sincerità come la fame» (*Le illuminazioni di Tozzi*, in «Il bimestre», 9-10, ottobre 1970, poi in *Libretti d'opera e altri saggi*, Firenze, Vallecchi, 1974, p. 95.

96 In «Comoedia», 20 agosto 1927, poi in A. Rossi, *Tozzi e Pirandello*, in «Poliorama», 4, 1984, ed ora in *Pagine critiche*, cit. L'intervento è posteriore alla guerra: vi si parla della prigionia di Stefano come di una vicenda trascorsa, ma non troppo remota. Additarlo, come piacerebbe, ultimo intervento di Tozzi su Pirandello è comunque aleatorio: Aldo Rossi precisa infatti che niente si sa della sua provenienza, e che forse il pezzo è transitato dalla famiglia a «Comoedia» attraverso Orio Vergani (cfr. *Tozzi e Pirandello*, p. 262). Si tratta comunque di un pezzo coevo al *Luigi Pirandello*.

time di Marinetti, pubblicato in francese nel 1903[97], soprattutto se pensiamo alla traduzione italiana apparsa qualche anno più tardi, *D'annunzio intimo*[98].

Pirandello intimo è lontanissimo dal *Gabriele D'Annunzio intime*, cronaca di un viaggio a Pescara per assistere alla campagna elettorale del 1897, da cui il Vate uscirà eletto deputato. Lontanissimo non soltanto per la totale assenza della politica. In *Gabriele D'Annunzio intime* l'immagine pubblica dell'oratore politico fascinoso, dominatore della parola, si ritaglia con un contrasto straniante sulla dimensione privata e sui luoghi dell'infanzia dannunziana. Allo squallore di Pescara, dove spicca la visita alla casa natale del poeta[99], si accompagna una rete di rapporti umani dissolta, se pensiamo al ritratto un po' sordido del fratello, per cui «Le nom de Gabriele est devenu le capitale de ses speculations»[100]. I luoghi delle origini e le relazioni familiari non dicono quasi niente della vera natura del poeta, se non la loro reciproca estraneità: il d'Annunzio «migrateur» di Marinetti è attratto dal «coeur palpitant des capitales industrielles» e dal «grouillement des foules révolutionnaires»[101], per quanto lo scarto fra questa rappresentazione di d'Annunzio e la provincia natale suggerisca un involontario intento demistificante[102] che Tozzi sembra cogliere al volto. È come se Tozzi attraverso le pagine di Marinetti imbastisse un puntiglioso controcanto fra Pirandello e d'Annunzio. Se la vita privata di d'Annunzio non è esiste – o se esiste è davvero sconcertante –, e il poeta è annullato sulla scena pubblica, nell'apparire, nel *Pirandello intimo* immagine pubblica e immagine privata si sovrappongono senza residui. Il Pirandello di Tozzi ricuce la paurosa frattura che si è aperta intorno a d'Annunzio: parole e cose tornano a coincidere nel paradigma della sincerità e la letteratura torna essere luogo di trasparenza. E tuttavia è evidente come dietro *Pirandello intimo*, magari scomposta e ricomposta, affiori continuamente la trama del *Gabriele D'Annunzio intime*: l'affetto filiale (di contro l'evocazione della madre del Vate e della sua

---

97 Milano, Ed. del Giornale «Vede e azzurro», 1903. L'articolo era già uscito in rivista a Parigi («La vogue», IV, 15 giugno 1900) e quindi in Italia («Verde e Azzurro», I, 1, 19 aprile 1903..

98 F. T. Marinetti, *D'Annunzio intimo*, traduzione dal francese di L. Perotti, Milano, Edizioni di Poesia, s. d. [1906]: il titolo in copertina, in italiano, è però *D'Annunzio intimo*. Da segnalare inoltre che anche nella bibliografia di Marinetti acclusa a *Les Dieux s'en vont D'Annunzio reste*, Paris, Sansot, 1908, il titolo è *D'Annunzio intime*.

99 «M. Luise veut bien me montrer la maison de la famille d'Annunzio. Nous suivons une ruelle sale (la principale rue de la ville!) avec des boutiques profondes où brûlent de baillons souillés et de fruits pourris. Sur nos têtes, le bariolage déferlant d'innombrables linges pendus à des cordes, en travers de la rue, si bien que les souffles intermittents de la mer les font papillonner et claquer comme des drapeaux sur une entrée triomphale. La maison de d'Annunzio devenue aujourd'hui la demeure solitaire de sa mère, n'a rien de spécial sinon sa petitesse qui la distingue un peu des maisons voisines» (ivi, p. 11).

100 *Ibidem*.

101 Ivi, p. 15, *passim*.

102 *Gabriele D'Annunzio intime* non vuol essere però un ritratto ironico del poeta: l'atteggiamento di Marinetti e di molti suoi contemporanei – fra cui Pascoli – non è certo questo. Ed resto, quanto controverso, il lascito di d'Annunzio per Marinetti appare di estrema attualità ancora nel 1908, come dimostra *Les Dieux s'en vont D'Annunzio reste*. I toni cambieranno notevolmente a partire dai primi anni Dieci.

«demeure solitaire»), e paterno[103], persino l'immagine, a dire il vero improbabile, di un Pirandello che sogna di ritirarsi in campagna ad allevare polli, sembrano reagire con il d'Annunzio di Marinetti. Non sfugge insomma – e siamo negli ultimi anni di vita di Tozzi – come ogni considerazione sul futuro della letteratura e sui valori su cui rifondarla non riesca a prescindere dal nodo di d'Annunzio. Al punto che persino il profilo a tutto tondo del personaggio Pirandello, col suo carico di autenticità umana che giustifica la sua novità di scrittore, seguiti a intrecciarsi con una filigrana dannunziana o che comunque sottintende, diretta o mediata, la presenza di d'Annunzio. Posticcio o artificiale che sia, d'Annunzio rimane la questione aperta, ben al di là delle altre aporie che pure attraversano la riflessione critica di Tozzi, e intorno a lui sembra aprirsi e chiudersi – almeno idealmente – la riflessione sul destino del romanzo.

---

[103] «L'ultima volta che sono andato a trovarlo, egli, pur dandomi retta come al solito, era tutto intento a guardare come il suo figlio Fausto ritrattasse a olio l'altro figlio Stefano. […] Era in uno dei suoi momenti di contentezza, e sorrideva da solo; pieno di compiacenza e di quel suo affetto paterno che lo lega con profonda dolcezza alla famiglia (*Pirandello intimo*, cit., p. 331). Al contrario «le fils ainé» (*Gabriele D'Annunzio intime*, cit., p. 11) di d'Annunzio che viene indicato a Marinetti è una presenza atomizzata, che non gode di alcuna attenzione paterna. Il Pirandello «che pensa a tutti i suoi della famiglia, con una presenza d'animo che sembra farsi più sensibile da una parola ad un'altra ch'egli scambia con loro» (*Pirandello intimo*, cit. p. 331) si colloca sistematicamente in antitesi a d'Annunzio nella relazione – di fatto inesistente – con i suoi familiari.