

La narrativa modernista italiana

Massimiliano Tortora

1. Status questionis

Da alcuni anni anche in Italia si dibatte sulla possibilità o meno di utilizzare la categoria critica del modernismo per definire la narrativa sperimentale di primo Novecento. Intorno a questo tema si sono sviluppate due opposte posizioni. Da un lato vi è chi ha visto nel modernismo una definizione per lo più periodizzante e storiografica: è il caso ad esempio di Pierluigi Pellini, a cui va il merito di aver posto l'attenzione sul problema e che fa iniziare l'epoca modernista dal «migliore verismo», per prostrarlo fino a Pirandello e Svevo, abbracciando le avanguardie storiche;¹ o di Mario Moroni e Luca Somigli che vedono nel modernismo un movimento che prende le mosse da d'Annunzio, e copre tutta la narrativa italiana dei primi tre, quattro decenni del secolo.² All'opposto vi è invece chi ha tentato di rendere il modernismo una categoria critica interpretativa, volta a definire quell'area dello sperimentalismo, soprattutto primonovecentesco, che si registra nella narrativa italiana. Dopo l'eccentrica tesi di Guido Guglielmi, che rese il modernismo una funzione letteraria sperimentale, riscontrabile già in Leopardi ed esauritasi solo con la Neoavanguardia,³ le proposte più interessanti sono state avanzate da Raffaele Donnarumma e Riccardo Castellana. Entrambi hanno isolato il modernismo dalle avanguardie storiche, e hanno rintracciato in Svevo e Pirandello la

1 Sostiene Pellini: «sarebbe ora che si affermasse anche in Italia, come da tempo nei paesi anglosassoni, e recentemente anche in altre aree culturali, il concetto di modernismo [...]. A me pare ovvio che, alle esigenze del periodizzamento storico-letterario, parlare di modernismo per il migliore verismo [ossia Verga, specificherà l'autore], per Svevo, Pirandello e le avanguardie, farebbe un ottimo servizio. Anche perché permetterebbe di mandare in pensione l'improbabile e immensamente fortunata etichetta di "decadentismo" – uno strano "movimento" in cui trovano posto Fogazzaro e d'Annunzio accanto a Svevo e Pirandello» (P. Pellini, *In una casa di vetro*, Le Monnier, Firenze 2004, p. 58).

2 Cfr. *Italian Modernism. Italian Culture between Decadentism and Avant-Garde*, a cura di L. Somigli e M. Moroni, University of Toronto Press, Toronto 2004.

3 Cfr. G. Guglielmi, *L'invenzione della letteratura. Fra modernismo e avanguardia*, Liguori, Napoli 2001.

spina dorsale del movimento: tuttavia se il primo lo ha esteso fino agli anni Cinquanta-Sessanta, trovando in Gadda l'altro fermo punto di appoggio,⁴ il secondo lo ha limitato agli anni 1915-1925, gli anni, secondo Castellana, in cui prende forma il «realismo modernista», che oltre che in Pirandello e Svevo, ha in Tozzi un suo emblematico rappresentante.⁵ Sia Donnarumma che Castellana tuttavia si sono mossi lungo il solco tracciato da Luperini alcuni anni prima, che a ben vedere indicava una linea mediana tra le due posizioni:

Se vogliamo far ricorso al termine “modernismo”, possiamo utilizzarlo per definire l'età dello sperimentalismo primonovecentesco, caratterizzata, oltre che da movimenti d'avanguardia veri e propri, anche da quegli autori che, pur restando estranei a qualsiasi militanza avanguardistica, hanno tuttavia realizzato forme artistiche fortemente e talora radicalmente innovative (è questo il caso di Svevo, di Pirandello e in parte anche di Tozzi e di alcuni vociani).⁶

La tesi di Luperini ci pare conciliare l'istanza storiografica con quella interpretativa. Infatti a nostro avviso risulta estremamente proficuo restringere cronologicamente l'arco del modernismo ai primi decenni del secolo, ed esclusivamente a quell'area sperimentale, che, senza rinnegare l'eredità ottocentesca, ha saputo rappresentare una frattura nel corso della storia del romanzo italiano. Segnando alcuni trascurabili scarti rispetto alla posizione luperiniana, riteniamo di poter rintracciare in Svevo, Tozzi, Pirandello e Pea i capisaldi della narrativa modernista italiana, estendendo la categoria da un lato fino al Borgese di *Rubé*, e dall'altro alle prove più strutturate di alcuni autori di avanguardia, come può essere, per citare un esempio su tutti, il Bontempelli di *La vita intensa* (ma non quello di *La vita operosa*). Il modernismo interesserebbe dunque quell'area estranea alle esperienze avanguardistiche (il futurismo di Marinetti, ma anche *Il codice di Perelà* di Palazzeschi per intenderci), a d'Annunzio e a tutto il dannunzianesimo (insomma il simbolismo in genere, anche nella versione offertane da Fogazzaro), e, per motivi che vedremo più avanti, anche ai vociani più tradizionali (si allude a *Il peccato* di Boine). Volendo proporre poi delle date, significative ma inevitabilmente indicative, possiamo collocare il modernismo tra il 1904, anno di pubblicazione di *Il fu Mattia Pascal*, e il 1925-1929. È nel '25 infatti che escono *Uno, nessuno e centomila*, l'edizione definitiva dei *Quaderni di Serafino Gubbio*, e così termina la stagione umoristica pirandelliana; nel frattempo, sempre nel '25 scoppia il caso Svevo, qualche anno dopo vengono redatte le più importanti novelle

4 Cfr. R. Donnarumma, *Gadda modernista*, ETS, Pisa 2006, pp. 7-28.

5 Cfr. R. Castellana, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, in «Italianistica», 1, 2010, pp. 23-45.

6 R. Luperini, *Verga moderno*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. XIII.

sveviane (*Novella del buon vecchio*, *Una burla riuscita*, *Vino generoso*, *Corto viaggio sentimentale*), nonché, nel '28, poco prima dell'improvvisa morte dell'autore, le pagine dell'incompiuto *Vegliardo*; infine nel '29 Enrico Pea con *Il servitore del Diavolo* termina la sua trilogia. Ma nel 1929 esce anche un romanzo che segna una discontinuità rispetto al passato: *Gli indifferenti* di Moravia.⁷ Il ritorno alla forma tradizionale e una rinata fiducia nella rappresentazione del mondo secondo moduli realistici *tout court* (si allude al "nuovo realismo" naturalmente) aprono una nuova stagione del romanzo italiano, la quale però non rinnega l'esperienza modernista, ma la assorbe in strutture più tradizionali (è il caso ad esempio di *Tre operai* di Bernari). Rimane escluso da questo discorso Carlo Emilio Gadda, la cui opera continua a rimanere un *unicum*, capace di far propria la lezione modernista, di accogliere l'esigenza realistica, e al contempo di denunciare l'impossibilità di riconfigurare narrativamente il mondo secondo un'unica dimensione.

La narrativa
modernista
italiana

2. Modernismo e avanguardie storiche

Faceva notare giustamente Donnarumma che «anche se i modernisti costringono a modo loro altre grandi esperienze dell'avanguardia europea, dall'espressionismo al surrealismo, tuttavia non si dà mai coincidenza con esse».⁸

In primo luogo se i modernisti si muovono in ordine sparso («il modernista rimane un solitario»⁹), gli autori d'avanguardia si riuniscono sistematicamente in gruppi, e si riconoscono in manifesti, riviste, collane editoriali. Il motivo di questa differente «concezione del lavoro intellettuale»¹⁰ risiede nel fatto che questi ultimi, autoproclamandosi compagine rivoluzionaria, intendono imporsi nel campo letterario come unica forza presente, percependo chi non appartiene al gruppo come avversario da abbattere. I modernisti invece accedono al panorama singolarmente, e presuppongono una comunità nella quale inserirsi, sia pur apportando delle modifiche. Se Svevo era un isolato fino al '25, Tozzi e Pirandello, che intorno al '18 cooperano al «Messaggero della Domenica», non hanno affatto intenzione di assumere una posizione di aperta opposizione al

7 Su *Gli indifferenti* come momento di svolta nel romanzo italiano si rimanda naturalmente a *Il romanzo del Novecento* di Debenedetti. Su una periodizzazione 1904-1929 per la narrativa modernista italiana, proprio sulla scorta delle indicazioni offerte da Debenedetti, rimando a M. Tortora, *Debenedetti, Svevo e il modernismo*, in *Per Romano Luparini*, a cura di P. Cataldi, Palumbo, Palermo 2010, pp. 281-302.

8 Donnarumma, *Gadda modernista*, cit., p. 12. Ma sulle differenze tra avanguardia e modernismo cfr. anche le lucide e sistematiche considerazioni di Castellana, *Realismo modernista*, cit., in particolare pp. 28-30.

9 Donnarumma, *Gadda modernista*, cit., p. 13.

10 Castellana, *Realismo modernista*, cit., p. 28.

presente; e lo stesso vale per Pea, e ancor di più per Borgese. Il fatto, come si dirà meglio più avanti, è che i modernisti non hanno alcuna intenzione di fare terra bruciata, e di azzerare il cammino svolto dai predecessori, ma solo di modificarlo.

Contribuisce a tale divergenza di impostazione, ed è il secondo elemento di discriminazione, una diversa concezione della modernità, tanto più acuta nel panorama italiano. È noto infatti quale sia la visione del progresso, del nuovo, della macchina per i futuristi. Nulla di tutto questo però si ritrova negli scrittori modernisti, i quali invece denunciano in maniera unanime i rischi della modernità, e tutte le sue contraddizioni: gli «ordigni» moderni infatti possono produrre «un'esplosione enorme», provocata da un «uomo fatto anche lui come tutti gli altri, ma degli altri un po' più ammalato»,¹¹ come notoriamente recita il finale della *Coscienza di Zeno*. Ma ancor più del romanzo sveviano, sono i *Quaderni di Serafino Gubbio* a rappresentare in questo senso l'opera più esemplificativa, in cui tra uomo e macchina viene a cadere qualsiasi differenza, e l'umanità si ritrova in uno stato di assoluta e irriducibile alienazione. Eppure, a ben vedere, anche retrocedendo all'altezza del *Fu Mattia Pascal* il concetto di modernità non subisce grandi variazioni: si fa riferimento soprattutto alle pagine dedicate a Milano, in cui il protagonista prova un deprimente senso di emarginazione e di alienazione.¹² Del resto la visione della città moderna come luogo di isolamento, di falsità, e di annientamento delle più naturali pulsioni è un topos di tutta la narrativa modernista: Pirandello appunto, ma anche da un lato Borgese, con Rubé che non riesce a stringere rapporti intimi e sinceri a Milano, o dall'altro i vari personaggi della *Vita intensa* di Bontempelli, tutti condannati all'esclusione non appena giungono nella metropoli (qualunque essa sia: Napoli, Roma o Milano). Una simile visione della città, tutta volta al negativo, è tanto più sorprendente, se si pensa che negli stessi anni i vociani, i quali pure denunciavano i rischi della modernità, vedevano comunque nella città un elemento vitalistico e un possibile luogo di incontri e di energie da sprigionare (si pensi al finale del *Mio Carso* o a *Città di Boine*)

Ma ciò che divide profondamente il movimento modernista dal futurismo e dalle altre avanguardie storiche è il rapporto con la tradizione.

11 I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, in Id., *Romanzi e «Continuazioni»*, edizione critica con apparato genetico e commento di N. Palmieri e F. Vittorini, Saggio introduttivo e Cronologia di M. Lavagetto, Mondadori, Milano 2004, p. 1085.

12 Cfr. il seguente passo: «Oh perché gli uomini,» domandavo a me stesso, smaniosamente, «si affannano così a rendere man mano più complicato il congegno della loro vita? Perché tutto questo stordimento di macchine? E che farà l'uomo quando le macchine faranno tutto? Si accorgerà allora che il così detto progresso non ha nulla a che fare con la felicità? Di tutte le invenzioni, con cui la scienza crede onestamente d'arricchire l'umanità (e la impoverisce, perché costano tanto care), che gioia in fondo proviamo noi, anche ammirandole?» (L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, in Id., *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia, Mondadori, Milano 1982, p. 113).

Pirandello, Svevo e Tozzi infatti, in maniera antitetica a Marinetti e ai suoi *sodales*, puntano a recuperare la lezione del romanzo ottocentesco, e in particolar modo di quello verista. Avrà pure qualche significato infatti che se Svevo recensisce prontamente il *Mastro don Gesualdo*,¹³ Pirandello tiene un memorabile discorso per gli ottant'anni di Verga,¹⁴ mentre Tozzi vede nell'autore dei *Malavoglia* il migliore antidoto al vieto dannunzianesimo;¹⁵ per tacere di Borgese che individua in Verga «l'edificatore, del vecchio tempo, più devoto e paziente».¹⁶ Insomma i modernisti avvertono che la costruzione del nuovo romanzo novecentesco può darsi solo legandosi alla più matura esperienza dell'Ottocento, che in Italia è appunto rappresentata da Verga. E da quest'ultimo assumono due elementi. In primo luogo un'architettura narrativa forte, capace di tenere insieme e legare diversi piani del discorso. In questo senso Verga rappresenta l'argine da opporre a tutte le derive antiromanzesche che agitano il primo Novecento: il frammentismo vociano (*Frantumi* di Boine per citare un solo esempio), la narrativa futurista e d'avanguardia in genere (l'esplosione ludica e autoreferenziale del *Codice di Perelà*, fino naturalmente a *Mafarka il futurista*), il lirismo dannunziano (significativa in tal senso è la stroncatura di Tozzi a *La beffa di Buccari*¹⁷). In secondo luogo da Verga i modernisti mutuano il concetto stesso di realismo: la letteratura infatti anche nei primi decenni del secolo doveva continuare ad essere una ridescrizione del mondo, o meglio una sua configurazione narrativa, in base ad una fiducia proprio nell'atto narrativo stesso, capace, forse più di altri codici (il saggio), di rappresentare il reale e, soprattutto, l'interazione tra soggetto e mondo. È qui che si apre la strada al realismo esistenziale e psicologico del primo Novecento: ossia al «realismo modernista».¹⁸

3. Realismo modernista

Il vero oggetto di raffigurazione del romanzo modernista è l'io. È sin troppo facile individuare nella *Coscienza di Zeno* il più efficace *specimen* di quanto andiamo sostenendo: la vicenda dell'eroe sveviano è infatti costituita da

13 Cfr. I. Svevo, «Mastro-Don Gesualdo» di G. Verga, in «L'Indipendente», 17 dicembre 1889, ora in Id., *Teatro e saggi*, edizione critica con apparato genetico e commento di F. Bertoni, Saggio introduttivo e Cronologia di M. Lavagetto, Mondadori, Milano 2004, pp. 1079-1082.

14 Cfr. L. Pirandello, *Giovanni Verga*, in Id., *L'umorismo e altri saggi*, a cura di E. Ghidetti, Giunti, Firenze 1994, pp. 295-307.

15 Cfr. F. Tozzi, *Giovanni Verga e noi*, in «Il Messaggero della Domenica», 17 novembre 1918, ora in Id., *Opere*, a cura di M. Marchi, Introduzione di G. Luti, Mondadori, Milano 1987, pp. 1304-1308.

16 G.A. Borgese, *Tempo di riedificare*, Treves, Milano 1923, p. VII (ma come è noto a Verga è dedicato il primo saggio del volume: pp. 1-22).

17 Cfr. F. Tozzi, *La beffa di Buccari*, in «Il Tempo», 30 aprile 1918, ora in Id., *Opere*, cit., pp. 1289-1293.

18 Si usa naturalmente l'espressione nell'accezione auerbachiana proposta da Castellana nel saggio più volte citato, *Realismo modernista* appunto.

uno «scialo / di triti fatti» che non acquistano nell'economia del discorso narrativo altra importanza che quella di costituire un banco di prova per verificare le reazioni e le capacità del soggetto. E anche in quelle opere in cui la vicenda è più articolata (*Rubé, Il podere* di Tozzi ad esempio, e lo stesso *Mattia Pascal*), i grandi eventi sono secondari rispetto alla rappresentazione dell'io, dei suoi pensieri, della sua capacità di agire. Non sarà certo un caso che molti dei romanzi modernisti italiani riportano nel titolo il nome del protagonista: *Rubé, Moscardino, Zeno, Mattia Pascal*.

Naturalmente la rappresentazione dell'io passa attraverso la messa in scena dei suoi pensieri. È qui che c'è il ricorso, veramente preponderante nella narrativa italiana di inizio secolo, al narratore omodiegetico; lo si vede ad esempio nei due romanzi più importanti del modernismo italiano: *La coscienza di Zeno* e *Il fu Mattia Pascal* (ma si veda anche *Uno, nessuno e centomila*, *Moscardino* e *Il servitore del diavolo* di Pea o *La vita intensa* di Bontempelli). Un simile espediente tecnico – su cui però dovremo tornare anche più avanti – permette ovviamente di riportare lo svolgimento delle elucubrazioni dell'eroe, sia a livello di mondo narrato, che al momento della narrazione; elucubrazioni che appunto diventano il fulcro della narrazione. Ma, a ben vedere, il discorso non cambia quando si passa ad analizzare *Con gli occhi chiusi* e *Il podere* di Tozzi, o *Rubé* di Borgese, romanzi tutti costruiti con un narratore eterodiegetico: quest'ultimo infatti, pur non essendo onnisciente, gode di una focalizzazione pressoché fissa nel protagonista e riesce così a ricostruirne tutto il mondo mentale.

Eppure il modernismo italiano, rispetto a quello inglese di Joyce, non si esaurisce tutto nella mente del protagonista. Al contrario l'eroe è sempre calato in un mondo storico ben determinato, con delle dinamiche sociali adeguatamente rappresentate: del resto *La coscienza di Zeno* è una raffigurazione fedele della borghesia triestina di fine Ottocento, *Il podere* di Tozzi risulta incomprensibile se non si tiene presente la Toscana rurale di inizio secolo, *Rubé* è un caso di inurbamento fallito. Solo in questo modo l'autore riesce a mettere in scena le dinamiche dell'eroe, e soprattutto la sua interazione con il mondo circostante. In questo senso nel modernismo italiano il flusso di coscienza trova uno spazio limitato, per lasciare il campo sì ai pensieri del protagonista, ma anche alla sua capacità di interagire con gli altri personaggi e con la realtà che lo circonda (procedimento assente invece nei vociani, in cui il mondo emotivo e mentale del soggetto non lascia spazio all'altro-da-sé: si pensi a *Il peccato* di Boine o a *Il mio Carso* di Slataper). Se ne ricava, ancora Svevo è esemplare in questo senso, che ciò che interessa al romanziere modernista è la possibilità di raffigurare il rapporto che c'è tra pensiero e azione nel suo eroe. E proprio qui si arresta il nesso causale:¹⁹

19 Sull'abolizione del nesso causale nella narrativa modernista mi permetto di rimandare a Tortora, *Debenedetti, Svevo e il modernismo*, cit., in particolare p. 285.

tra le intenzioni del personaggio e la sua attuazione pratica si registra sempre uno scarto; per incapacità, per sfortuna, per non consequenzialità dell'atto. Il fatto poi che alla fine il protagonista si trovi «in piedi insperatamente»,²⁰ come Zeno, ritorni sconfitto sui suoi passi, come Mattia Pascal, o conosca una conclusione tragica e catastrofica, come Remigio nel *Podere*, è in fondo secondario. Ciò che rimane è ciò che Donnarumma, proprio in riferimento al modernismo, ha definito «l'insufficienza dell'io»:²¹ tra l'eroe e il mondo infatti si apre sempre uno iato, in cui il primo termine non ha adeguate strutture per affrontare il secondo.

4. La verità irraggiungibile

Il protagonista della *Novella del buon vecchio e della bella fanciulla* di Svevo è un anziano signore che decide di dedicare le sue ultime energie vitali alla stesura di un saggio, che sappia dire la parola definitiva sui rapporti tra vecchi e giovani e si erga come una morale capace di indicare per sempre il comportamento da seguire per ottenere il rispetto reciproco e la felicità perenne. Naturalmente il progetto fallirà, e il «buon vecchio» morirà dopo aver constatato l'impossibilità di redigere il sontuoso lavoro: l'ultima parola che riuscirà a scrivere, come risposta alla domanda fondamentale del saggio, è «Nulla»; ovvero «nulla» può essere detto, e i rapporti umani andranno regolati di volta in volta a seconda delle situazioni concrete in cui sono calati.

L'immagine della *Novella* appena menzionata esplica più di ogni discorso critico l'atteggiamento degli scrittori modernisti nei confronti dei sistemi totalizzanti e onnicomprensivi: un atteggiamento di sfiducia e di rifiuto. Estendendo una definizione che Luperini offrì proprio per Svevo, si può dire i romanzieri modernisti sono dei «moralisti senza morale».²² Riescono nella *pars destruens*, distruggendo gli idola e svelando la falsa coscienza dei propri personaggi, ma poi non sono in grado di proporre modi di comportamento alternativi: è evidente che la scelta di Mattia Pascal è autodistruttiva, ma nel romanzo non ci sono altri personaggi che indicano un diverso atteggiamento positivo; così come Pietro di *Con gli occhi chiusi* è condannato ad una scelta in ogni caso perdente: o una perenne adolescenza, o un ripercorrere le tappe malvagie del padre; mentre Zeno, come già detto, se risulta vincente alla fine del romanzo, lo è solo

20 G. Debenedetti, *Svevo e Schmitz*, in Id., *Saggi critici. Seconda serie*, il Saggiatore, Milano 1971, p. 75; sempre Debenedetti «osservava che Zeno ripete esattamente la parabola dei due precedenti personaggi di quell'autore: anche a lui, inetto a vivere, la vita slitta sotto i piedi, senonché, quasi per una ironica smentita e supremo oltraggio a ciò che egli è ed a ciò che egli fa, il ruzzolone finale lo precipita nella fortuna e nella riuscita, anziché nel disastro» (G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento* [1971], Garzanti, Milano 1987, p. 521).

21 Cfr. Donnarumma, *Gadda modernista*, cit., pp. 27-29.

22 Scrive Luperini in riferimento all'opera sveviana: «Svevo è uno scrittore morale ben paradossale: è un moralista senza morale» (R. Luperini, *Il Novecento*, Loescher, Torino 1981, p. 125).

in base ad una casuale circostanza di casi, e non per una strategia consapevole e tenacemente perseguita. Su questo piano la distanza che separa i modernisti dai vociani è abissale: il moralismo di questi ultimi, infatti, non potrebbe trovare spazio nelle pagine di Pea, di Borgese, oltre che di Pirandello, Svevo e Tozzi già citati.

Questo atteggiamento di sfiducia nella parola ultima si riscontra anche per ciò che concerne la rappresentazione, e più in generale, la ricerca della verità. Il narratore modernista infatti, pur essendo un attento lettore di Nietzsche (è il caso di Svevo ad esempio²³), non abdica alla conquista della verità, ma è consapevole che una verità superiore non è mai raggiungibile. Per questo motivo Svevo, Pirandello, Pea ricorrono molto spesso, lo si è già visto, ad un narratore omodiegetico: quest'ultimo infatti, in quanto parte della vicenda che sta raccontando, è condannato ad una visione parziale, limitata e circoscritta; ossia gli è preclusa la onniscienza di cui invece godevano i narratori ottocenteschi. Ma, sia ben chiaro, la non onniscienza non coincide con l'azzeramento della verità; piuttosto conduce ad una verità inevitabilmente frammentaria. È questo è il caso di Mattia Pascal, che non può sapere cosa sia successo a Pomino e alla moglie durante la sua assenza, e che addirittura non può comprendere molti degli eventi che hanno riguardato lui in prima persona; ma è anche il caso di un bugiardo come Zeno, che ha affastellato nel suo memoriale «tante verità e bugie».²⁴ Colpisce poi che anche un romanzo più tradizionale come *Rubè* rifugge la possibilità dell'onniscienza: il suo narratore infatti, pur essendo eterodiegetico e capace di leggere i pensieri del protagonista, deve denunciare il fatto di non essere a conoscenza di molti passaggi della storia che sta riferendo.²⁵

In tutti questi casi il lettore si trova di fronte ad una verità oggettiva, perché basata su dati reali, ma sempre parziale e mancante di qualche elemento, oltre che anche soggettiva, perché mediata (riferita) da un narratore coinvolto in prima persona. Inoltre nei modernisti c'è sempre la consapevolezza che lo stesso filtro della lingua – per l'autore l'artificio letterario – non è affatto neutro, ma costituisce inevitabilmente un prisma deformante e ingannevole.²⁶ In questo senso esemplari ci appaiono le considerazioni di Donnarumma:

23 Cfr. M.A. Mariani, *Svevo e Nietzsche*, in «allegoria», 59, gennaio-giugno 2009, pp. 71-91.

24 Svevo, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 625.

25 Cfr. il seguente passo, in cui il narratore riporta i dubbi del protagonista, senza riuscire poi lui stesso a scioglierli, e dunque senza poter giungere ad una verità certa da consegnare al lettore: «Tutte le possibilità, in serie piatte ed equivalenti, si presentarono all'immaginazione di Filippo. Poteva essere che il maggiore pensasse ad accasare la figlia e che d'accordo con lei gli avesse teso la rete di quel discorso, per farlo "spiegare". Poteva anch'essere che l'uno e l'altra fossero innocenti. Poteva essere perfino che Eugenia fosse, con simpatia o con pietà, innamorata» (G.A. Borgese, *Rubè*, Mondadori, Milano 1994, p. 55).

26 Emblematiche sono le parole di Svevo in tal senso: «Se ne avessi parlato [del «grandioso deposito di legnami»] sarebbe stata una nuova difficoltà nella mia esposizione già tanto difficile.

per i modernisti la verità va detta o almeno allusa nelle finzioni e nell'alterità della lingua e della letteratura, senza l'illusione di un suo accesso diretto. La loro è, in questo senso, una 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 e ricerca del vero.²⁷

La necessità di dire la verità e l'impossibilità di raggiungerla è il drammatico paradosso che si trovano a scontare Pirandello, Svevo, Tozzi, Pea; ma anche ciò che costituisce il loro più alto indice di modernità. Una consapevolezza questa che è in fondo il vero perno portante della narrativa italiana di inizio secolo: o meglio del romanzo modernista italiano.

La narrativa
modernista
italiana

Quest'eliminazione non è che la prova che *una confessione fatta da me in italiano non poteva essere né completa né sincera*. In un deposito di legnami ci sono varietà enormi di qualità che noi a Trieste appelliamo con termini barbari presi dal dialetto, dal croato, dal tedesco e qualche volta persino dal francese (*zapin* p.e. e non equivale mica a *sapin*). Chi m'avrebbe fornito il vero vocabolario? Vecchio come sono avrei dovuto prendere un impiego da un commerciante in legnami toscano?» (Svevo, *La coscienza di Zeno*, cit., pp. 1060-1061, corsivo mio).

27 Donnarumma, *Gadda modernista*, cit., p. 11.