

Luigi M. Reale

**«Ottocento come noi: saggi e pretesti italiani» di Luigi Baldacci
Esperienze (e conflitti) di un lettore dissidente**

Publicato in «Esperienze letterarie», XXVIII/4 (ottobre-dicembre 2003), pp. 93-97

Il Novecento è stato – è tuttora – anche il secolo delle ‘mediazioni critiche’, quelle necessarie e non complementari per gestire e comprendere (o almeno tentare di farlo) le produzioni intellettuali. L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità non sembra permettere né sostenere più un accesso diretto senza intermediari, ma per questo ha bisogno di ‘strumenti critici’. Tuttavia, se da un lato si pongono ostacoli e vincoli, dall’altro il grosso pubblico non si dimostra così avanzato e disposto alla mediazione critica; il gusto e anzi la ‘domanda’ del pubblico-consumatore dipendono da condizioni di più facile accessibilità e godibilità estetica. Si riafferma allora il ‘linguaggio medio’, «che consente anche a noi di sentirci ancora pubblico giudicante, parte in causa». Da qui la tesi di Luigi Baldacci, sostenuta nel corso di oltre trent’anni di lavori e interventi critici raccolti nell’ultimo volume consegnato alle stampe un mese prima della scomparsa¹, secondo cui «nell’Ottocento è avvenuto il grande scollamento, la grande divaricazione tra l’autore e il suo pubblico, ma la sua lingua di base è anche l’unica che si sia continuato a parlare» (14). Vediamo però quanto e come simile tesi resista alle stesse argomentazioni dello studioso, avvertendo (beninteso, vogliamo giocare del tutto a carte scoperte) che siamo perfettamente d’accordo con le sue conclusioni e anzi, appunto nel metterle alla prova, intendiamo ribadire.

A proposito di una «lingua di base», sorgerebbe infatti più di un dubbio. Non era un registro linguistico idiomatico, arretrato, provincialistico, quello del Tommaseo di *Fede e bellezza* stigmatizzato persino dal Cattaneo? Dove l’intenzione dell’autore era di riflettere «una lingua viva e parlata» (31), mentre invece si risolve in un «improprio realismo», che suona come una (seppure involontaria) parodia e provoca «un effetto di straniamento che coinvolge – sempre inconsapevolmente – tutta la scrittura tommaseana» (33). Patisce insomma quel fondamentale dissidio tra «astrazione e concretezza» (81)², che il De Sanctis cercava strenuamente di ricomporre. Le «esigenze del realismo» non riescono dunque a risolversi compiutamente nell’espressione linguistica e nello stile del romanzo, che «continua a trasmetterci una sensazione di disarmonia, di ansia, di impossibilità di comporre i contrarii, che è tutto l’opposto dei *Promessi sposi*, e al tempo stesso è la sigla del suo difficile cristianesimo e l’immagine di una nostra coscienza turbata» (40). Ma è proprio questa ‘disarmonia’, o almeno

¹ LUIGI BALDACCI, *Ottocento come noi: saggi e pretesti italiani*, Milano, Rizzoli, 2003. La cit. precedente si trova a p. 404. D’ora in avanti tutte le indicazioni numeriche di pagina dei brani citati da questo libro saranno incorporate nella trattazione, racchiuse fra parentesi tonde.

² *Astrazione e realtà*, appunto, secondo un emblematico titolo di Barberi Squarotti (Milano, Rusconi e Paolazzi, 1960), che tratta poi di «mitologia e realtà» per la lingua del Carducci (citato dallo stesso Baldacci, p. 254, nota 23).

la sensazione che ne percepiamo, a renderlo moderno, a farcelo avvertire 'come noi'.

Un altro caso sintomatico è quello del Carducci e del Pascoli affrontati insieme. Soltanto la 'mediazione critica' ci fornisce una chiave di lettura che apre le porte della modernità, inopinatamente per quel Carducci che l'interpretazione classica ci consegnava come un esemplare quasi imbalsamato del secondo Ottocento poetico più canonico (dove il canone viene istituito proprio dallo stesso Carducci). Ebbene, il saggio sul Carducci viene suggellato da Baldacci con una dichiarazione che suona quasi paradossale (ed in effetti, scopertamente, intende esserlo): «E forse non potremo dire di aver capito veramente che cosa sia stato l'Ottocento finché non avremo capito Carducci» (137). Se dunque è vero, com'è vero, che il Carducci, misurato «nel suo tradizionale statuto» è «assai lontano da noi» (10), altrettanto vero è che «fu, a tutti gli effetti, il vero protagonista del nostro Ottocento letterario» (136). E Baldacci attribuisce alla metrica 'barbara' del Carducci il merito di avere «innovato profondamente la metrica italiana» (125).

Altrettanto vigorosa appare la sterzata imposta dal Pascoli alla marcia della poesia italiana, se pur muovendosi entro «il piano linguistico accreditato dalla tradizione» riesce nondimeno a produrre «una geniale combinazione di tradizione ed eresia, di continuità e rottura» (210): «Il suo [= del Pascoli] azzardo non fu di carattere inventivo bensì traspositivo (il che non diminuisce nulla del suo merito): trasportare nel dominio della poesia scritta ciò che era appartenuto finora al dominio dell'intuizione linguistica al suo livello primo e nascente: cioè al livello della mimesi fonica» (211). Qui si colloca, nella lettura del Carducci e del Pascoli, la preferenza di Baldacci per il *registro*, il *piano linguistico* e insomma lo 'stile' (la *parole*), fino ad enunciare il «mistero del linguaggio» (244), da riferire all'*etimo psicologico* dell'autore (cfr. 216 e 223), quest'ultimo («l'etimo psicologico ed eterno delle cose poetiche», 228) presente nel Pascoli, assente nel Carducci. Ci si avvede, in fondo, che la constatazione iniziale sul Carducci («questo poeta, assai lontano da noi se lo misuri nel suo tradizionale statuto») è volutamente illusoria, e che tanto più l'Ottocento ha bisogno di 'mediazioni critiche' per essere riconosciuto nella sua portata innovativa.

Baldacci approda a talune sintetiche definizioni, come quella a proposito dell'*Imperio* di De Roberto: «la confessione – scandalosa oggi e sempre – di un intellettuale che si rifiuta di pensare politicamente» (387). Definizione che rischia di passare sotto silenzio, per la sua apparente banalità, ma che individua e rimarca il punto cruciale della condizione intellettuale nell'Ottocento come nel Novecento, quello di una 'funzione civile' dei produttori di cultura, che non può essere – se vuole rimanere 'civile', cioè ben al di là delle implicazioni e degli interessi di parte e del momento – 'funzione politica', nel suo significato deteriore, che equivarrebbe a dire di compromesso con i tempi che corrono. Misuriamo perciò su questo parametro il senso di un'altra asserzione: «Nievo fu scrittore di vaste inquietudini e di ambito ideologico ristretto» (107); che suonerebbe decisamente negativa per l'autore, ma che invece si riscatta appunto per quelle *vaste inquietudini*, che riescono nondimeno – nonostante, o forse proprio in virtù della loro instabilità – a stabilire il baricentro del secolo.

Ma com'è allora, verrebbe da chiedersi, che la poesia di Di Giacomo, che «all'inizio del secolo poteva considerarsi una vicenda praticamente conclusa», si rivela «presaga di sensibilità novecentesca» (379)? e non è perciò sintomatico l'additamento della fortuna «tutta e solo novecentesca» del *Pinocchio*: «neppure i contemporanei credettero al capolavoro» (339)? (In effetti, anche se le tirature ottocentesche delle *Avventure* collodiane sembrerebbero statisticamente smentire quell'affermazione, il credito dei contemporanei fu tale da porre *Pinocchio* sullo stesso piano del *Giannettino* e del *Minuzzolo*). *Malombra* gli appare «un prodotto estremo della stagione scapigliata» (157), avvertendone dunque la prefigurazione di certi esiti novecenteschi; ne consegue, per il rovescio, che «Gadda è *ottocentesco* perché in Dossi c'è già Gadda» (12). Insomma, «nell'Ottocento si fanno le prove generali della rivoluzione nella quale siamo tuttavia coinvolti» (12) e «considerando le analogie coi tempi presenti, è il caso di dire che l'Ottocento non è morto» (13). «Inesausto Ottocento!» esclama Baldacci (13).

Eppure, l'Ottocento che più vale è 'clandestino', a tiratura privata, fuori commercio, a circuito chiuso, tutto da scoprire. S'impone viceversa una produzione letteraria di largo consumo, «che si preoccupava in primo luogo di assecondare i gusti dei [...] lettori» (337; la definizione viene, nel caso specifico, applicata ad Alberto Cantoni, ma vale ovviamente in generale); mentre se ne oppone un'altra, che «non era destinata al popolo» (53; in questo caso il giudizio riguarda in particolare la poesia del Giusti). Eppure, entrambe alludono al pubblico anche quando lo guardano dall'alto in basso, tendono a stabilire una «complicità» tra l'autore «e la società che si proponeva di fustigare», ma non ci riescono, sicché questa *complicità* «è una deficienza organica della nostra letteratura nel secondo Ottocento» (181; nel dettaglio, si tratta questa volta del De Marchi, ma anche qui la considerazione è estensibile in linea di massima). «La sua poetica è tutta nei suoi modi rappresentativi» (182), può dire del De Marchi; da qui l'insistenza di Baldacci sulla *rappresentazione*. Perciò un altro apparente paradosso, sostenere che *Teresa* di Neera «è uno dei romanzi più notevoli dell'ultimo ventennio» dell'Ottocento, viene ribaltato, «perché il suo significato è tutto nella rappresentazione», cioè nella coerenza dei personaggi con se stessi (189).

A volte s'insinua il sospetto che si stia trattando una di quelle «cause perse che tuttavia si trascinano e non possono essere considerate chiuse» (42). Ed è proprio così; perse, nella stima generale, mentre sono invece vinte, e fatalmente vincono, nel principio.

Il 'giudizio del pubblico', si diceva all'inizio; certo, come dimenticare il pubblico più reattivo, che dal loggione del teatro fischia, protesta, anche pesantemente, se l'opera non gli va a genio? Ma quella «fiduciaria intesa tra il pubblico e l'artista» (405), quel 'bagno di vita', quel 'realismo' sono davvero tali? o sono piuttosto un inganno ottico rispetto alla matrice più chiusa, selettiva, aristocratica, di tutta la cultura ottocentesca, che però – forse proprio per essere così circoscritta e dare l'impressione di essere democratica – ha saputo creare il mito risorgimentale (poi addirittura gramsciano) del 'popolo'? Basta pensare alla ricezione del Leopardi nell'Ottocento e per inerzia in larga quota del Novecento, come poeta dell'idillio, edulcorato, non problematico,

fino a che non ci è stato come d'un colpo svelato, quasi scandalosamente, il Leopardi nel segno vigoroso della sua protesta contro le istituzioni ideologiche del tempo, di ogni tempo reazionario³. Un varco verso questa interpretazione è aperto da Baldacci nel primo saggio del volume di cui si discute, saggio che non a caso s'intitola *Il nulla secondo Leopardi*, dove quasi in antiporta viene esposta l'incoerenza e la contraddittorietà immanenti nel pensiero leopardiano, i cui caratteri «andranno cercati tutti nella dimensione del negativo» (19), e si avverte la «patologia del pensiero» come un crisma di originalità di Leopardi (20).

Baldacci legge fin dall'inizio l'Ottocento nella sua alienante identità ancipite, «progressista e nichilista» (16), quest'ultima centrata nell'ottica leopardiana dal culmine della *Ginestra* (quello che Walter Binni aveva rivalutato, additando nel «messaggio ai giovani del ventesimo secolo» il punto di massima tensione del pensiero occidentale)⁴. Un'ottica, quella di Baldacci, che, dalla prospettiva di lettura attenta a sondare i limiti di una «ideologia sociale positiva e ottimistica», perviene alla «progressiva apertura a una fruizione dei testi secondo la loro realtà linguistica» (9), specialmente nei termini ribaditi in partenza (quella «lingua di base», quell'ambiente nel quale il pubblico 'prende parte' all'opera d'arte come ad un momento attivo della propria affermazione sociale).

Un'ottica, infine, che soprattutto si svela quando dichiara la preferenza per il *Santo* di Fogazzaro, «che oggi vorrei sostenere provocatoriamente come il migliore dei suoi romanzi, in quanto il più dissestato, scomposto, vulnerato» (10). In questi tre aggettivi che rilevano la parte e il contributo più moderno dell'Ottocento – quella sua radicale «espressività disarmonica» (11), rafforzata quando si tratta dell'«inquietudine metrica del Carducci» (128), che apre la strada al «metro libero» novecentesco – pare concentrarsi tutta intera l'energia della rivendicazione di un secolo, che «non si è mai chiuso» (11) e per questo ci appartiene ancora, proprio 'come noi' *dissestato, scomposto, vulnerato*, irrisolto insomma nella sua drammatica estenuante crisi d'identità. Un'equivalenza, dunque, che non significa 'a sua immagine e somiglianza', non riflette o proietta una condizione in un'altra, ma delinea un perfetto contrasto tra quello che è stato e quello che non è riuscito ad essere non già l'Ottocento, ma proprio il Novecento. Paradossalmente, quindi, l'Ottocento riletto da Baldacci in quest'ultimo eccezionale libro è il Novecento che ancora aspiriamo a costruire.

³ Il riferimento è ovviamente a WALTER BINNI, *La protesta di Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1973 e successive edizioni.

⁴ WALTER BINNI, *Il messaggio della «Ginestra» ai giovani del ventesimo secolo* (1988), in ID., *Poetica, critica e storia letteraria e altri scritti di metodologia*, Firenze, Le Lettere, 1993, 248-254. Ma nessun altro mi pare sia davvero riuscito a spalancare del tutto gli orizzonti di quel capolavoro leopardiano quanto ha saputo fare EMANUELE SEVERINO, *Il nulla e la poesia*, Milano, Rizzoli, 1990.