IRIS AperTO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Guido Baldi, Microscopie. Letture di testi narrativi, drammatici e critici dell'Otto-Novecento, Napoli, Liguori, 2014

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available http://hdl.handle.net/2318/1596756 since 2018-11-30T18:40:52Z

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)

28 April 2024

Recensione a G. BALDI, *Microscopie. Letture di testi narrativi, drammatici e critici dell'Otto-Novecento*, Napoli, Liguori, 2014:

Nelle *Considerazioni al Tasso* Galileo affermava con nettezza: «parlare oscuramente lo sa fare ognuno, ma chiaro pochissimi». Fra quei «pochissimi» rientra senza dubbio Baldi, che anche in questo voluminoso libro ci dà un saggio della sua cartesiana *perspicuitas*. Sin dalle prime pagine percepiamo che il taglio fortemente analitico dell'esegesi (testimoniato già dal titolo *Microscopie*) non cade nell'eccesso di atomizzazione rimproverato da Dupin a Vidocq nei *Murders in the Rue Morgue* di Poe: «He impaired his vision by holding the object too close. He might see […] one or two points with unusual clearness, but in so doing he […] lost sight of the matter as a whole». L'acutezza analitica dello sguardo di Baldi è sempre al servizio di un'interpretazione dei gangli principali dell'opera, «nella convinzione che solo portando alla luce […] tali nervature minime e più segrete delle opere letterarie ci si p*uò* avvicinare asintoticamente a cogliere i significati complessivi di esse, nella loro problematicità polisemica» (p. 4).

Il primo capitolo lumeggia l'acume narratologico di Gadda, che affida al *Racconto italiano* alcune folgoranti meditazioni sulla teoria della narrazione. Meditazioni che hanno un'importanza notevole non solo sul piano delle forme, ma anche su quello della *Weltanschauung* dell'ingegnere: la ripulsa gaddiana del racconto chiuso esclusivamente in una soggettività diegetica, per esempio, è legata alla visione dell'esistenza come multiprospettica interrelazione fra varie soggettività.

Nel commentare le glosse di Timpanaro alle pagine di Salinari su Manzoni, Baldi si muove con disinvoltura a segnalare gli eccessi delle interpretazioni viziate da pregiudizi ideologici, siano essi dell'intellighenzia autenticamente marxista (Timpanaro) o di quella organica al Pci in odore di compromesso storico (Salinari). Ciò che conta, ai suoi occhi, è ridare la parola al testo letterario, interrogandolo senza alcuno schematismo preconcetto.

L'articolata disamina dei romanzi di formazione dell'Ottocento italiano prende le mosse da un'opportuna puntualizzazione di metodo: occorre evitare di usare le marche di genere come letti di Procuste, nella consapevolezza che «la realtà concreta è sempre più vasta di ogni codificazione definitoria e recalcitra a essere imbrigliata da essa» (p. 35). La categoria di *Bildungsroman* appare allora non come una camicia di forza concettuale, ma come un supporto euristico utile a scandagliare la profondità semantica

di talune opere. Baldi distingue fra i romanzi di formazione veri e propri, che approdano a una salda conquista positiva da parte di uno o più personaggi (come i *Promessi Sposi*, di cui torna a sottolineare l'itinerario formativo di Lucia, già sagacemente rilevato nel volume *L'Eden e la storia*), i romanzi caratterizzati da una «formazione in negativo» (p. 46), ossia da una sconfitta esistenziale che spesso sfocia nel suicidio (come *Giacinta* o *Una vita*) o da un successo smaccatamente immorale e riprovevole (come i *Viceré*), e i romanzi della «conquista inutile», dove la «consapevolezza positiva» arriva «troppo tardi, quando la sconfitta è ormai irreparabile» (p. 54), come i *Malavoglia*, *Mastro-don Gesualdo* e l'*Illusione*. E non è un caso che nel secondo Ottocento prevalgano la seconda e la terza tipologia, giacché entrambe recano le stimmate della delusione postunitaria e soprattutto del «disagio dinanzi all'avanzare della modernità» (p. 61), scardinatrice dell'assetto tradizionale della società e della vita quotidiana.

L'ingombrante presenza di Roma negli scritti dannunziani è oggetto di un capitolo ricco di spunti e suggestioni, che spazia dalle prose giornalistiche giovanili al *Piacere*, dalle *Vergini delle rocce* sino a *Maia*. La proteiforme penna del pescarese è sottoposta a un'indagine serrata e coinvolgente, che mostra come lo sprezzo dell'esteta nei confronti della nuova barbarie architettonica, evidente nelle prime opere, sia progressivamente «rifunzionalizz*ato* entro un nuovo sistema ideologico» (p. 74): nelle *Vergini*, infatti, l'estetismo non è più una sdegnosa fuga dal reale, ma diventa lo strumento di una superomistica volontà di potenza e dominio sulla realtà. Con le espressionistiche liriche di *Maia* si assiste a un'ulteriore metamorfosi, dove il putridume della città invasa dalla grigia marea borghese viene paradossalmente riscattato dalla forza belluina dell'industria e delle macchine, espressioni di quella stessa borghesia: «visto che il mostro della modernità non può essere ucciso, tanto meno dalle deboli forze dei letterati, non resta ad essi […] che tentare di esorcizzarne la terrificante presenza, inventandosi un ruolo nuovo, quello di cantori entusiasti proprio di ciò che rischia di spazzarli via» (p. 80).

Il passaggio dal dramma *Dal tuo al mio* all'omonimo romanzo è partitamente vagliato, con dovizia di osservazioni narratologiche e stilistiche: l'operazione verghiana si rivela esteticamente insoddisfacente, accompagnandosi a un pernicioso incremento del tasso di patetismo che va di pari passo con l'abbandono dell'impersonalità e dei fecondi artifici stranianti.

Il *Sogno d'un tramonto d'autunno* si profila scevro delle costruzioni ideologiche solitamente sovrapposte da d'Annunzio al tema della decadenza: diversamente dal *Fuoco*, dove l'estenuazione e la fiamma sono volontaristicamente rovesciate di segno, trasformandosi in veicoli della «vita ascendente» del superuomo, nel *Sogno* «la decadenza, […] nelle sue due forme complementari, quella estenuata e mortuaria e quella eccitata sadicamente sino all'estremo limite, […] ha modo di presentarsi con il suo vero volto», come «oggetto del vagheggiamento compiaciuto dell'estenuazione, del disfacimento, della morte» (p. 134).

La sezione sulle *jacqueries* è fortemente coesa, folta di rimandi fra i sei capitoli che la compongono. Con puntuali affondi testuali Baldi fa emergere l'intreccio ambiguo di voci e prospettive che caratterizza la novella verghiana *Libertà*, evidenziando il pessimismo fatalistico che promana dal racconto della vicenda di Bronte. Nella *Morte del duca d'Ofena* di d'Annunzio si registra un «assaporamento voluttuoso della barbarie, dell'irrazionale, della violenza e del sangue» (p. 180): di contro alla disforica mediocrità della vita borghese si ergono sia l'«individualismo eroico» del duca, sia la «bruta ferinità» della massa che lo assedia (p. 183). La prospettiva di d'Annunzio, completamente disinteressata alle ragioni economico-sociali della rivolta, si concentra su immagini di ebbra violenza con un sadismo di chiara marca decadentistica. In *Spirito ribelle* di Lucini, invece, assumono grande importanza le cause dell'insurrezione, e l'interiorità del protagonista Gian Pietro è finemente specillata dal narratore. Narratore che si mostra ambivalente nei confronti di Gian Pietro, di cui condivide la volontà di sovvertire l'iniquo ordine costituito, ma di cui sottolinea anche il pernicioso velleitarismo. Nei *Vecchi e i giovani* la rivolta dei Fasci siciliani non viene messa in scena direttamente, nella sua corposa e vibrante drammaticità, bensì, pur essendo argomento precipuo del romanzo, è «guardat*a* come con un cannocchiale alla rovescia» (p. 231), sprofondata con tecniche stranianti in una distanza abissale. Così facendo, Pirandello intende rilevare la vanità risibile e atroce dell'esistenza autocosciente dell'uomo, rinchiusa in forme fittizie che ne ossificano e denegano l'autentico slancio vitale: vanità che – però – va in parte dimenticata, se si intende continuare a impegnarsi in qualche impresa concreta, senza lasciarsi annichilire dalla contezza dell'insignificanza universale. All'epoca dei *Vecchi e i giovani*, perciò, Pirandello non ha ancora volontaristicamente rovesciato il nichilismo negativo in positivo, non ha ancora elevato a valore sommo la vita che sopprime l'autocoscienza e si disperde nelle molteplici frange della realtà (come farà nell'*explicit* di *Uno, nessuno e centomila*). Nei

Butteri di Maccarese di Tozzi il tentativo di insurrezione non è che un pretesto per rappresentare una situazione enigmatica, per dipingere con pochi, frammentari tratti un carattere e suggerirne gli impulsi inconsci e misteriosi. Nel *Sorriso dell'ignoto marinaio* Consolo rinuncia a narrare la sommossa, perché è convinto che una rappresentazione «condotta da lui, intellettuale borghese, viziato nella sua visione dalla sua posizione di classe, […] sarebbe un'"impostura", non sarebbe in grado di riprodurre veramente le ragioni che hanno determinato l'evento, anzi ne tradirebbe inevitabilmente il senso, risolvendosi in una mistificazione» (p. 253). Nel tessuto simbolico del romanzo gli arabeschi della lumaca, oggetto dei futili studi del barone di Mandralisca, vengono perciò a contrapporsi alla solidità della terra, emblema delle aspirazioni dei diseredati che «assicura contenuto reale e autentico ai valori ideali» di libertà e giustizia (p. 261).

Nella sezione *Arte ed eros* Baldi sonda con finezza tre drammi incentrati sul rapporto fra uno scultore geniale, le sue opere e la musa che lo ispira. Il primo è la *Gioconda* dannunziana, dove l'arte si rivela una forza ctonia, demoniaca, che abbisogna del nutrimento di una *libido* incurante dei limiti etici per dispiegarsi in tutta la sua potenza creativa. In *Quando noi morti ci destiamo* di Ibsen, invece, lo scultore Rubek riesce a realizzare il suo capolavoro perché sublima integralmente le pulsioni erotiche che nutre per la modella Irene, perché immola al «suo culto esclusivo dell'arte» la persona umana, trasformandola in «un puro strumento» (p. 287). Questo comportamento conduce l'artista a un drammatico fallimento esistenziale, determinato dalla fuga della musa, ormai svuotata della sua anima e resa incapace di amare. Anche Rubek si riduce a una larva, trascinandosi stancamente fra i veleni di un matrimonio borghese e l'irrealizzabile desiderio di intrecciare una relazione erotica con la modella di un tempo e far risgorgare l'ispirazione perduta. In realtà, ciò che attende Rubek e Irene è una morte desolante, priva di qualsiasi connotazione palingenetica: una dipartita che «viene a suggellare la morte interiore dei due protagonisti» (pp. 303-304). In *Diana e la Tuda* Pirandello inscena un contrasto radicale fra l'arte statuaria e la vita: la prima, infatti, si nutre vampirescamente dei succhi della seconda e la blocca in un istante eterno e raggelato, configurandosi come sadismo e morte. La vita autentica, al contrario, consiste in un «fluire continuo e sempre cangiante» (p. 313), in un impetuoso trascolorare di sensazioni intense. Il dissidio fra i due poli del dilemma è incarnato dal contrasto fra il giovane scultore Sirio (arte statuaria) e il suo vecchio maestro Giuncano (vita). Neanche Giuncano, tuttavia, riesce a farsi integralmente latore delle istanze

pirandelliane, in quanto è fortemente condizionato da motivazioni contingenti e banali (come il sentirsi vecchio o il provare un'attrazione erotica per la giovane Tuda) e non si abbandona dimentico al gioioso flusso del divenire, come invece fa Vitangelo Moscarda nella conclusione di *Uno, nessuno e centomila*.

Nell'ultima parte del volume Baldi si concentra sul percorso formativo di Pablo, il tormentato protagonista del *Compagno* pavesiano, che passa da una condizione di inettitudine e infantilismo (fortemente impregnata di succhi sveviani) a una maturità consapevole e serena. Infatti Pablo riesce progressivamente a migliorarsi in tutti gli ambiti più importanti dell'esistenza: in quello della prassi lavorativa, vincendo la propria atavica apatia e impiegandosi presso l'officina della Bionda; in quello politico, abbandonando il suo qualunquismo per abbracciare ideali fattivamente antifascisti; in quello sentimentale, intrecciando una relazione amorosa paritaria e sincera; in quello filosofico, giacché dismette la prospettiva deterministica dei primi capitoli per approdare a credere nella libertà e nella forza della volizione umana.

Nella *Nuvola di smog* Calvino dipinge la negatività impaludante della civiltà industriale, evidenziando «le frustrazioni derivanti dal ruolo degradato e subalterno a cui l'intellettuale piccolo borghese è condannato dallo sviluppo neocapitalistico negli anni del *boom*» (p. 388). Il pubblicista al centro della vicenda, però, trova la forza per evadere dall'inerte pessimismo in cui è impaniato, e ha il coraggio di fissare lo sguardo nel cuore di tenebra della realtà circostante: precondizione imprescindibile per poter fronteggiare a viso aperto quella realtà e tentare di opporvi resistenza. Agli occhi del protagonista, sono la poesia e la leggerezza delle piccole cose – come «il biancore diffuso dei panni lavati» (p. 399) – a rappresentare un segno di possibile riscatto: un segno certamente marginale, ma intenso e rigenerante, tale da consentire di «coltivare la speranza (l'utopia?) che la purezza e il candore siano ancora possibili» (p. 399).

MATTEO SARNI