

Poesia oltre i luoghi comuni

GUARDA UN PO' COM'E' VITALE E MODERNO L'IMBALSAMATO CARDUCCI

Basta dimenticare per un momento le zeppe retoriche (di "Piemonte", ad esempio) per rivalutare il "poeta della storia", l'ultimo vate dell'Ottocento. Una nuova biografia e un confronto con la lirica più recente

di *Angiolo Bandinelli*

Effetto curioso, trovarsi a leggere Carducci a Parigi. Mi piacerebbe sapere quale sia la stima che i critici e gli scrittori francesi, gli italianisti di quel paese, hanno del poeta nostro dal timbro più prossimo al loro Hugo. Forse nemmeno lo conoscono, ne avranno sentito parlare da letterati italiani che di Carducci spicconano quotidianamente l'immagine tra insofferenza e ironia: un po' quanto accaduto anche al poeta francese (André Gide: "Hugo, hélas!") ma con una differenza, che Hugo resta nella pelle dei transalpini come Carducci non è più, da tempo, per noi: forse perché loro sono sempre un po' robespierriani e massoni anticlericali, noi lo siamo stati per un tempo troppo breve. Le storie e le antologie della poesia novecentesca italiana aprono (proprio in polemica anticar-

ducciana) col Pascoli, eletto a primo dei moderni. Carducci resta di là, l'ultimo dell'Ottocento.

Io, dopo aver ballato e bevuto per metà della notte a piazza della Bastiglia, il 14 luglio, mi ritrovai a declamare quel *Ca ira* che da ragazzo mi dava i brividi: "Lento sui colli di Borgogna splende / e in val di Marna a le vendemmie il sole; / il riposato suol piccardo attende / l'aratro che lo inviti a nuova prole. // Ma il falchetto su l'uve iroso scende...". Partendo per Parigi, avevo messo in valigia l'antologia curata da Luigi Baldacci per gli Oscar Mondadori (1983-1998): ottima introduzione e ottimi apparati, peccato che scarti il *Ca ira*. C'è invece *Piemonte*, uno dei bersagli preferiti dell'ironia anticarducciana. E in effetti *Piemonte* appare una oleografia costruita su temi d'obbligo, un catalogo di luoghi comuni e di zeppe retoriche. Nulla che possa sollevarla nel cielo della lirica pura, "moderna". Ma

in quest'ode tanto irreparabilmente scolistica c'è un ritmo, anzi un "suono" (proprio un suono, percepibile nettamente a una declamazione) di immagini grandiose - come dire?, alla Fattori, alla De Carolis - che sotto i nostri occhi si muovono e vivono. Tutto un vedere che prelude, buttiandola lì, al cinematografo. E, in questo, c'è poesia autentica. Come in Hugo".

Così iniziava un mio articoletto inviato da Parigi, in un'estate di alcuni anni fa, a una rivista letteraria cui collaboravo. Il giudizio su Carducci non si sollevava dal cliché critico corrente all'epoca. Non so quanto il cliché sia cambiato, da allora, ma forse il criterio di una mia rilettura è diverso. Mi ci fa riflettere un robusto saggio sul poeta recentemente uscito per le edizioni **Salerno**, sempre attente alle biografie letterarie: *Carducci*, di Francesco Benozzo (298 pp., 16 euro). Docente di filologia romanza, ma anche musicista e poeta,

Benozzo lavora con passione e acribia, in particolare, nel difendere e ripulire il poeta dagli "stereotipi critici che hanno appiattito e museificato, a partire dalle antologie scolastiche, la sua immagine... Pre-digerito e ri-presentato come poeta-professore monolitico e dal profilo riconoscibile e tranquillizzante, egli fu invece – avverte Benozzo – personaggio irregolare, caratterizzato da sfaccettature molteplici, lacerato da contraddizioni e incoerenze" e, pur nella inderogabile fedeltà ai suoi ideali profondi, "tormentato da continui conflitti con se stesso" (... saranno le "eterne risse" che il poeta evoca in *Davanti a San Guido?*). Benozzo rivendica al Carducci anche il ruolo di intellettuale di alto profilo per i vasti e – nonostante la stroncatura crociana – originali studi letterari e filologici che il diligente professore coltivò nelle aule di via Zamboni 33, l'ateneo bolognese. Mi pare però di poter dire che al centro della sua attenzione non vi sia la questione critica che a me pare essenziale, la domanda circa il significato della poesia di Carducci nel panorama culturale e poetico di oggi.

La critica carducciana è, anche quando positiva, sempre carica di cautele e di riserve, ne traspaiono sottili antipatie. Benozzo se ne tiene un po' alla larga (ne riporta pochissime citazioni). In piena indipendenza e scioltezza di giudizio, dunque, può sbilanciarsi fino ad attribuire alla produzione carducciana un carattere di piena modernità e vitalità quando, a complemento del "tormentato" (o anche dell'"inattuale", su cui insiste), inserisce la definizione di "sperimentale". La ritroverò nella introduzione di Baldacci alla sua antologia. Sperimentale Carducci? Ma non era, secondo una famosa definizione di Croce, il "poeta della storia", e dunque già lui un po' responsabile della sua postuma imbalsamazione dentro a uno stabile, immutabile cliché?

Per Benozzo, questo cliché pedantesco e ufficiale appiccicato al professore universitario è una "operazione di addomesticamento" conseguita attraverso una "deplorable azione di chirurgia plastica". Ne provai anche io i soporiferi effetti, il Carducci che più mi è sottopelle è il Carducci imparato a memoria per obblighi scolastici, anno dopo anno. Credo che fosse lui, allora, il poeta più letto nelle scuole, assieme al Pascoli della *Cavallina storna* o al Leopardi del *Sabato del villaggio*. Dei tre stereotipi, nessuno ha retto al vaglio del tempo. Chi dei tre ha più guadagnato

nel riposizionamento critico è però, curiosamente, Pascoli: al di là della cavallina storna delle antologie scolastiche, Pascoli è indicato come la porta, o la sottile fessura attraverso la quale passano la cultura del decadentismo e la modernità linguistica, proprio in contrapposizione alla cultura e alla poesia dell'attardato postromantico Carducci.

Lo spartiacque tra i due poeti è tuttora, pur limato da revisioni e puntualizzazioni, un punto fermo della critica letteraria. Di fronte all'esibita (quanto – ora lo sappiamo – supposta) salute e sanità dell'imbalsamato Carducci ecco la altrettanto esibita malattia del Pascoli, con quel suo fanciullino che si ritira dal mondo, si chiude tra le dilette, piccole myricae evocate con una sottile voce vibrante di singhiozzi e suoni arcani: il poeta cui hanno ammazzato il padre non è sano, è malato, malato di una malattia – la *décadence* – penetra profondamente anche nel Novecento letterario. La "modernità" di Pascoli è in questa sua – alla francese, ancora – "morbidity", la morbosità che portò Croce a non amare la poetica del fanciullino, certamente non freudiano né hillmaniano ma regressivo, "che dà ragione – osservava Contini – della discesa della percezione sotto la soglia della coscienza comune" e di un "plurilinguismo che può includere anche l'onomatopea e in genere il linguaggio inarticolato": fenomeni propri – osservo io – di una situazione esistenziale anche "borderline", al limite dell'afasia neuropsichiatrica. E' la *décadence*. Ne sarebbe presto seguito, in una consequenzialità strenuamente teorizzata, l'abbandono della metrica tradizionale, bollata come convenzione coatta che ostacola una sincerità inseguita e perseguita fino all'estremo dell'automatismo surrealista. Tutto bene, ma forse restando ancora provincialmente lontani, ahimè, dalla sarcastica spinta del Queneau che discettava "de prosodie impaire et de vers-librisme..." (*Le vol d'Icare*, 1968).

La corriva adesione alle categorie estetiche e culturali della poetica post-pascoliana (postmallarmeana, post-surrealista) elevate a canoni universali, metastorici, fa sì che la poesia italiana contemporanea sia troppo spesso chiusa su se stessa; schemi estrinseci, sovrapposti per sola pulsione ideologica, le rendono estraneo il contatto con il corpo delle cose, con la realtà, con l'evento storico o cronachistico. Tradendo, senza rendersene conto, le ragioni stes-

se su cui dice di fondarsi e di volersi giustificare, si riduce spesso ad uno scivolare vischioso sulla superficie, a un farfugliare sull'immediato che teme e rifugge l'avventura, l'esplorazione del mondo ma anche del sé: tra quelle righe l'inconscio non corre nessun rischio, siamo lontani anche dal fanciullino pascoliano – che un po' nevrotico lo era davvero – e figuriamoci da Rimbaud, il Rimbaud-pellicano che si lacerava il petto per nutrire i suoi figli (i versi, in questo caso): "Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens. Les souffrances sont énormes, mais il faut être fort, être né poète, et je me suis reconnu poète". Il concetto crociano – rifiutato in sede teorica – della poesia come lirica pura viene diligentemente applicato come formula, forse come alibi per nascondere una inerzia intellettuale o una segreta, non confessata sfiducia sul significato stesso del poetare, oggi. Contratta, intimidita e fatalista, socializzata e casalinga, la poesia contemporanea italiana è sovente ripetitiva, sfiabrata, monotona. Prosastica, povera di immagini, di sonorità, di una qualsiasi evidenza. Dopo aver sperimentato e adottato un bel po' di canoni estetici della più diversa origine, non ha ancora un suo "status" riconoscibile. Non lo vuole, ne ha paura.

Da questa asfittica situazione emergono pochi nomi: alla lontana, Gozzano, Rebora, Montale, un eccentrico e accantonato Onofri; viene recuperato – ma resta sotto esame – Dino Campana, si salva Amelia Rosselli – baccante sfrenata nella cui psiche ferita l'automatismo verbale è conseguenza di una reale dissociazione – o il Penna dall'eroticismo compulsivo e fuorilegge, mentre gli "sperimentali" ("neosperimentali") Sanguineti, Zanzotto (o il carissimo e amatissimo Adriano Spatola, che dello sperimentalismo fece ragione di vita) sono pur sempre epigoni di Pascoli, anche se imprigionano il suo fanciullino in una compiaciuta afasia intellettuale, da primi della classe. Perfino Ungaretti, dopo le prime, icate prove "francesi", scade nel prosastico; tutti, comunque, si ritrarrebbero schifati se qualcuno facesse loro il nome di Carducci. L'unico che tenti la presa diretta sulle "cose", rifacendosi peraltro – al di là degli omaggi formali che gli vengono porti da ogni parte – al magistero dantesco, è Pasolini: e infatti, se non altro per la "retorica", a Carducci si avvicina, a volte.

L'osservazione vale per la poesia italiana, che dipende – inadeguatamente,

abbiamo visto – dal magistero francese di Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e, forse, Valéry, filtrati – appunto – attraverso il fanciullino pascoliano e poi l'accademia dell'ermetismo. Per fortuna, queste categorie non hanno valore universale: la poesia anglosassone, inglese come americana, ha conservato il gusto per la "narrazione" piena, per la corposità del reale e dell'evento: anche con Eliot (figlio non di Baudelaire ma di Laforgue) e con i più prossimi Seamus Heaney o Tony Harrison in Inghilterra, con Pound, Robert Lowell, ma anche i "beat" – tra Ginsberg e Gary Snyder – o il recente Frank O'Hara in America (per quel tanto che ne conosco, almeno): qui basti ricordare Tony Harrison con il suo realismo, il suo gusto per la satira, l'osceno, il concreto insomma, in un "impasto – vedi la prefazione a una antologia einaudiana (*V. e altre poesie*, a cura di Massimo Bacigalupo, 1996) – di violenza, sentimento, critica sociale, rappresentazione teatrale" di cui non trovo riscontro in Italia se non, ancora, in Pasolini. Anche la poesia anglosassone ha un suo antidoto al gusto troppo distesamente narrativo: ma non è Baudelaire o Mallarmé, è Emily Dickinson.

La nostra poesia di oggi, anche nelle sue formulazioni teoriche, è poesia di soggetto – di un riluttante soggetto che non affronta il gran tema della soggettività – non di oggetto. L'oggetto, se vi appare, è sotto forma di narrazione prosastica, su moduli ripetitivi e, soprat-

tutto, anodini, non caratterizzati. Questa poesia respinge la caratterizzazione, non conosce l'oggettivazione, nemmeno nella formula eliotiana del "correlativo oggettivo" che nomina, o evoca, una cosa la cui presenza stimoli la nascita di una emozione: per Eliot, cogliere i correlativi oggettivi di un'emozione è la via giusta per renderla letterariamente. La poesia contemporanea italiana resta volutamente immersa nella più umbratile emozione. C'è, sotto questa forma, una formula teorica, per la quale la poesia ha come sua funzione e modalità quella, appunto, di cogliere l'emozione nella sua estrema purezza, nel suo primo spontaneo nascere. In questa teorizzazione si intrecciano un certo gusto del "primitivo", una pedissequa ripetizione di una lontana illuminazione surrealistica, la convinzione che l'arte sorgiva del bambino – del fanciullino – sia l'arte più vera e sincera. Ahimè: mentre ci si aspettava di essercene liberati per sempre, siamo di nuovo in una "retorica".

Si ripete qui un po' la situazione, il contesto che il giovane Carducci si trovò ad affrontare e cui si ribellò, di uno sfatto sentimentalismo romanticheggiante, cui reagì aggrappandosi ad un classicismo tutto formale e letterario. Quel classicismo pedantesco, libresco e fumido di lucerna finì però, straordinariamente, con l'incontrare e interpretare un aspetto specifico e importante del decadentismo europeo, la ricchezza di stilismi e stilemi linguistici che la critica ha bollato (o esaltato, secondo il punto di vista) come "artificio" o, come osserva Walter Binni nella "nota" premezza alla antologia del Baldacci, "compiacimento tecnico-stilistico", oppure anche, nel suo famoso saggio sulla poetica del decadentismo, materiale "eloquente" più che "poetico". Con tutta la cautela possibile, io il classicismo carducciano lo metterei in parallelo con quello che ci rievoca un certo Flaubert, quale forma specifica dell'"esotismo"; o, con maggiore pregnanza, con quello che sostanzia la floreale pittura di un non disprezzabile Alma Tadema (1836-1912) il pittore al quale, e alla cui scuola, venne dedicata nel 2007, al Museo archeologico nazionale di Napoli, una grande mostra intitolata appunto "Nostalgia dell'Antico": anche qui, dell'"antico" inteso come "esotismo". Il clima del tempo era quello, diffuso e nutrito di certezze progressiste (classicismo contro spiritualismo cristiano...), perché Carducci avrebbe dovuto sottrarsene? E quel clima non viene oggi considerato un binario non secondario d'ingresso alla modernità, parallelo a quello messo in atto dall'impressionismo francese? E' possibile che il poeta maremmano non fosse adeguatamente consapevole del significato teorico di quel suo classicismo decadente ma, almeno a mia conoscenza, credo che solo Huysmans, Baudelaire o Maeterlinck avessero chiara consapevolezza critica del proprio operare. Mi pare si possa dire che la coscienza (o autocoscienza) della decadenza, del "decadentismo", si presenti inizialmente in questo o quell'artista, in forme disorganiche. Come dire che, alla fin fine, Carducci poté essere un precursore, e proprio per questo non consapevole pienamente della direzione dei suoi passi: tesi plausibile anche se respinta dal Binni, per il quale Carducci non fuoriesce mai dall'estetica (e dall'etica) romantica.

Poeta molto "formale" dunque, Carducci, per lingua e stilemi ma, per una delle contraddizioni che formano la sua personalità, anche poeta della co-

sa, della realtà. In primo luogo, la realtà "storica", inseguita ed esplorata appassionatamente. La storia è (qui Croce ha ragione) il suo habitat, la location preferita: la storia antica, la medioevale, la contemporanea. Ma senza il filone storicista che corre dal Foscolo ("Italiani, vi esorto alle storie!") al Manzoni filologo del Seicento, al Settembrini e al De Sanctis, il Risorgimento non sarebbe stato. L'Italia nasce e prende corpo e volto sulle sue icone storiche. Perché stupirsi? Tanta della lirica storico-patriottica del Carducci si muove nella stessa direzione della pittura storica del suo tempo: se non come il ben più drammatico Fattori almeno come i Pietro Aldi o Amos Casioli degli affreschi a Palazzo Pubblico di Siena. E poi, in fondo, anche Delacroix dipinse allegorie, fantasie storiche, epos del suo tempo (*La libertà guida il popolo*, 1831).

Il discorso può essere allargato, in Carducci oltre la storia c'è la geografia, il paesaggio del presente. Potremmo farlo discorrendo della questione di una pittura italiana e del suo rapporto con il cammino unitario. A Firenze, nel 1861, la prima Esposizione nazionale italiana avrebbe dovuto apporre un sigillo iconico al progetto politico-culturale dell'Italia unificata ma, per quanto riguarda la pittura, fu un insuccesso perché – come annota un critico – vennero messi in mostra, a seconda delle regioni, "ora il formalismo di matrice accademica, ora le novità della corrente realista, ora i generi apprezzati dalla borghesia". Siamo di fronte a una ricerca variata quanto sincera. Invece, per la critica moderna del primo Novecento i nostri artisti ottocenteschi non erano riusciti ad allinearsi alle innovazioni francesi; ovviamente, in primo luogo, all'impressionismo.

Nel 1937 Roberto Longhi, stabilendo un "bilancio fallimentare dell'Ottocento nostrano", augura metaforicamente la buona notte "al signor Fattori". Non sembra di sentire un qualche critico letterario mentre parla di Carducci, poeta sì, ma con riserva? Si ripete insomma lo stucchevole schema della stroncatura novecentesca, condita di disprezzo e ironia. Se si guardasse con un po' più di attenzione ci si accorgerebbe invece che pittura e poesia (carducciana, in primis) marciavano in parallelo, consapevolmente, per darci il volto reale, vero, del paesaggio e dell'umanità italiana del tempo, nella sua complessità e varietà. *La Raccolta del fieno in maremma* di Fattori è la splendida tradu-

zione visiva del “pio bōve”, così come un Segantini ci porta dinanzi agli occhi il *Mezzogiorno alpino* (“Nel gran cerchio de l’alpi...”, con quel che segue), e un nebbioso De Nittis londinese rende perfettamente l’atmosfera di *Alla stazione, in una mattina d’autunno*, mentre il ritratto della misteriosa viaggiatrice della poesia carducciana viene colto al volo dal borghesissimo Vittorio Corcos. Non dovrebbe essere neppure difficile scoprire tra i versi di Carducci un tocco di sensazioni impressioniste, affocate come un Turner.

E’ vero: con l’epopea risorgimentale l’Italia si unifica ma subito si divide in segmenti – segmenti geoculturali – ciascuno alla ricerca di se stesso, della sua specifica rappresentatività: in ritardo sociologico rispetto alla borghesia parigina, a Milano la Scapigliatura cerca comunque di aprirlo, il discorso sulla modernità all’europea; a Castiglioncello, ospiti dell’assolato casale di Martelli, i Macchiaioli rinnovano, sottoponendolo a una lucida critica “politica”, il portato del Quattrocento toscano; a Napoli fiorisce una cultura che rielabora il classico pompeiano e, con Gemitto, lo declina verso Bourdelle se non verso Rodin, mentre un folklore di consumo si solleva a kitsch mitteleuropeo con Fortuny o Michetti. Esplode il “caso” Sicilia, che alla fine si accamperà, con i suoi miti ctoni (la “sicilitudine”), quasi al centro della vicenda letteraria e culturale italiana, e l’isolata Trieste mette potentemente a frutto le sue radici austroungariche ed ebraiche volgendo decisamente verso l’Italia se non addirittura verso Firenze. Infine, un Liberty non del tutto svincolato dal peso della arretratezza sociologica di un paese rurale si intreccia al regionalismo e al naturalismo, toccando solo isolate punte di efficace innovazione (Expo Torino, 1912). In questo complesso mosaico, Carducci lavora più o meno consapevolmente alla costruzione di quella “società ristretta” degli intellettuali che Leopardi avvertiva mancante in Italia. Carducci parte da un provincialissimo classicismo toscano per immedesimarsi totalmente nell’avventurosa mitopoiesi risorgimentale o post risorgimentale, ma finisce anche per approdare, magari con accenti inadeguati, nel cuore di una Europa che comincia a sentire la crisi della tradizione e dei suoi valori, e con i suoi metallici versi barbari si muove a incontrare quasi un Mallarmé: seppur stremato, ci sta svelando anche una sua anima già decadente. *Alla stazione, in una mattina d’autunno* ci pro-

pone il tema della donna, l’amante, che se ne va, salendo sulla “vaporiera” (è un Carducci un po’ “preraffaellita”, restio alla terminologia dell’uso), il simbolo della modernità che irrompe. Benozzo allinea paralleli con altri scrittori e poeti che trattano del tema del treno con tutta la sua simbologia. Non ricorda però un brano letterario peraltro famoso, che si muove sui due temi della poesia carducciana: parlo di quella Anna Karenina che si suicida buttandosi sotto un treno, sorella più drammatica della dama che, nella poesia carducciana, si limita a scomparire, con la “bianca faccia” e il “bel velo”, “nella tenebra” di un lacerante addio.

Nell’elaborare una possibile risposta ai quesiti posti dal suo tempo, Carducci arrivò anche a penetrare in un altro risvolto, più difficile e non sempre affiorante alle coscienze, il risvolto della crisi del linguaggio che si avverte nella poetica europea del secondo Ottocento, una poetica della dissonanza: è la poetica di D. G. Rossetti (“... watered with the wasteful warmth of tears...”) come di G. M. Hopkins, per quel che ne conosco. O di un Mallarmé, come anche, certamente, di Pascoli. Così, alla fine, Pascoli e Carducci sono, in Italia le due soluzioni possibili di un attualissimo problema linguistico-musicale. Nei loro due differenti esiti – *le Myricae* come le *Odi barbare* – rispondono agli interrogativi della modernità incalzante. Ma, alla fine, potremmo anche accettarla, la definizione del vate maremmano come ultimo poeta dell’Ottocento. Perché no? L’Ottocento è stato, per l’Italia, un gran secolo, un secolo di sperimentazioni e rivoluzioni culturali e politiche, con scontri tra classi dirigenti contrapposte, o non compiutamente convergenti, intorno a progetti e verso obiettivi ignoti, difficili, incalzanti. “Abile a inserirsi sulle principali tendenze culturali nell’arco di vari decenni” (Guido Capovilla, in *Storia della letteratura italiana*, vol. VIII, 2005), Carducci coglie la tumultuosa complessità del secolo e tenta di restituirsene – a se stesso, innanzitutto – il senso, o un senso. Benozzo titola l’ultimo capitolo del suo saggio: “Leggere Carducci al di là del carduccianesimo”. Penso che l’importante massa di documenti sciorinati e i tesi ragionamenti che li accompagnano e spiegano sarebbero meglio collocati sotto un titolo un po’ diverso: “Leggere Carducci al di là dell’anticarduccianesimo”.

Pittura e poesia marciavano in parallelo per darci, nella sua varietà, il volto reale del paesaggio e dell’umanità italiana del tempo

Alla fine Carducci e Pascoli sono, in Italia, le due soluzioni possibili di un attualissimo problema linguistico-musicale

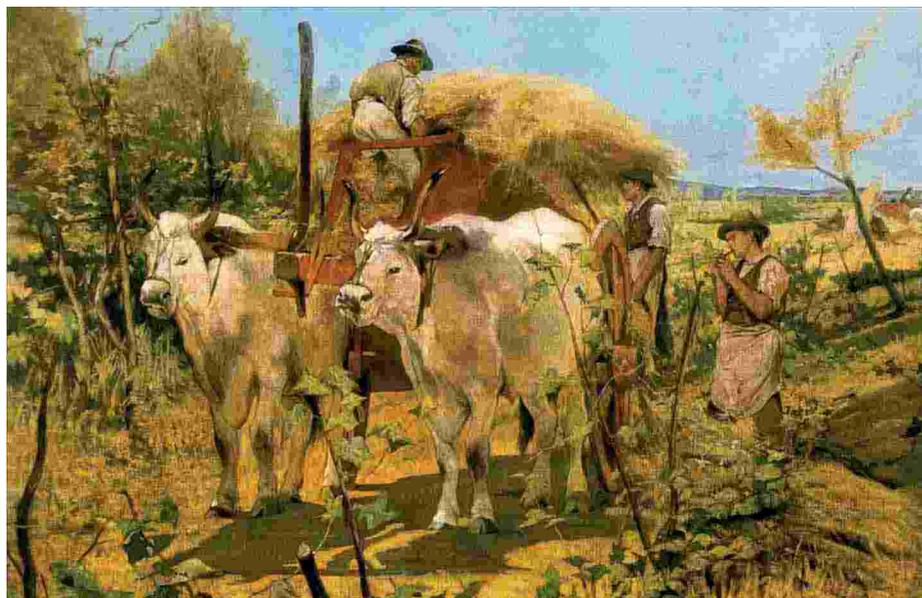
Anche nell’ode irreparabilmente scolastica si muovono sotto i nostri occhi immagini grandiose. Tutto un vedere che prelude al cinema

Reagi allo sfatto sentimentalismo romanticheggiante dell’epoca aggrappandosi a un classicismo tutto formale e letterario

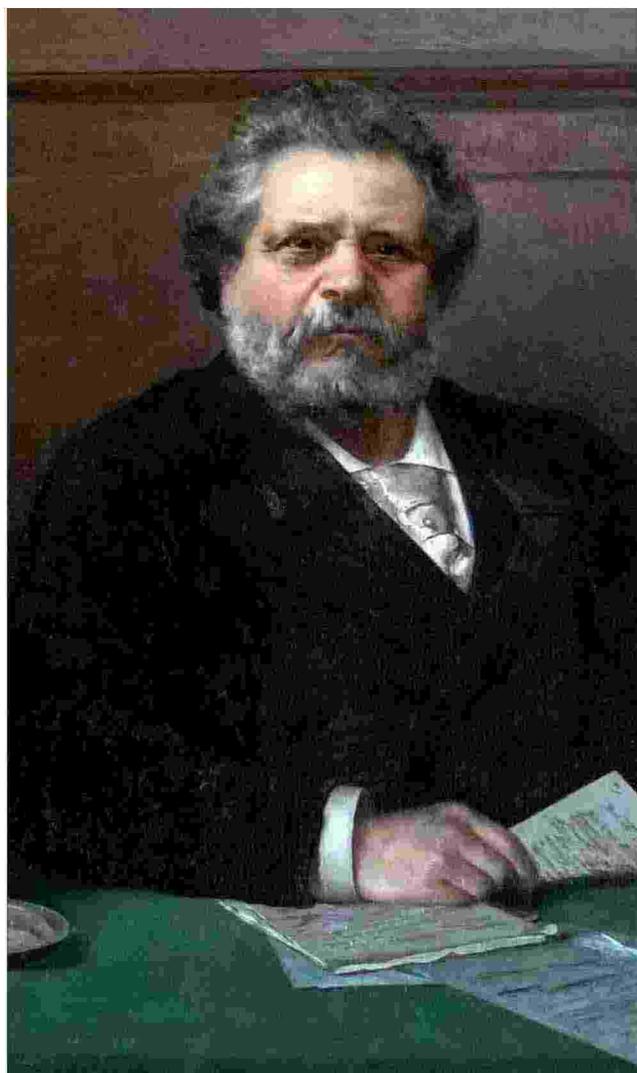
Contratta, intimidita e fatalista, socializzata e casalinga, la poesia italiana contemporanea è sovente sfibrata, ripetitiva, monotona

Il carattere “tormentato” e “sperimentale” della produzione carducciana, secondo il filologo Francesco Benozzo

Con i suoi metallici versi barbari si muove a incontrare quasi un Mallarmé: seppure stremato, ci sta svelando anche una sua anima già decadente



Giovanni Fattori, "Raccolta del fieno in Maremma", 1867-'70 (collezione privata). O la splendida traduzione visiva del "pio bove" carducciano



Carducci in un ritratto di Vittorio Corcos del 1892 (particolare)

Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.