

UNIVOCITA' ED ECLETTISMO

Maurizio Clementi

Modena

Uno dei fatti salienti del Novecento poetico europeo, e soprattutto italiano, è stato la costruzione del libro di poesia secondo un piano compositivo prefissato o comunque abbastanza rigido^[i]. Questo è un dato intuitivo se, ad esempio, si comparano mentalmente le opere dei poeti dell'Ottocento più conosciuti con quelle di autori novecenteschi: degli uni si ricordano più facilmente singole poesie, ad esempio *A Silvia* o *Il cinque maggio*, degli altri i titoli dei libri, come *Ossi di seppia* o *Sentimento del tempo*. Da un lato il libro di poesie ottocentesco, spesso riedito più volte con lo stesso titolo e aumentato o modificato, come per i *Canti* leopardiani, raccoglieva testi ognuno per sé autonomo e autosufficiente, ordinati di solito per periodi e fasi storico-biografiche, oppure per generi, come per gli *Inni sacri* o i *Sonetti*; dall'altro i poeti del Novecento *costruiscono* i libri di poesia in modo tale che la scansione cronologica dei singoli testi conti poco o nulla all'interno del libro, che i testi si spieghino gli uni con gli altri, mutuamente, che la successione di prologo, sezioni e sottosezioni ed epilogo sia sempre più o meno rispettata. Il documento più esplicito di tale professione di poetica è forse l'intervista del critico Leone Piccioni a Montale, effettuata nel 1966, dove il poeta confessa apertamente di aver usato questo stesso schema compositivo per i suoi primi tre libri^[ii].

Certo, la costruzione di un libro di poesie non è un fatto isolato nella nostra storia letteraria, benché mai prima del Novecento fosse stata raggiunta nella nostra letteratura una tale complessità e consapevolezza di strutturazione. Se pensiamo infatti alla successione dei testi poetici della *Vita nova*, inframmezzati di chiose e sottolineature delle "occasioni" private

che presiedettero ai vari componimenti secondo un piano artificiale e simbolico, oppure, naturalmente, al *Canzoniere* petrarchesco, o alla costruzione delle *Satire* ariostesche, si rileva facilmente che siamo ben aldilà della definizione di semplici raccolte di liriche. Per Petrarca, ad esempio, la costruzione del libro non fu la negazione completa dell'ordine cronologico, ma intese delineare un percorso spirituale, un *itinerarium mentis in Deum*, di tipo quasi filosofico.

Per Ariosto l'esempio oraziano celava anche qui l'intento dell'autobiografia filosofica, statica, in forma quasi di commedia. Però c'è ancora un senso cronologico individuale o parziale, una "storia residua" che è stata mantenuta. Nel Novecento, invece, non solo si perde il senso della cronologia dei singoli testi, ma si nega ai singoli testi valore assoluto al di fuori del contesto del libro cui appartengono. Anche testi paradigmatici come *Spesso il male di vivere ho incontrato*, *L'isola* o *Taci, anima stanca di godere* non hanno senso senza i "discorsi" generali di *Ossi di seppia*, de *Il sentimento del tempo* o di *Pianissimo*, che li sostengono e li collocano ognuno in un percorso preciso. Questa nozione di libro di poesia ci viene probabilmente dal Simbolismo francese, e modello per tutti, da Carducci ad Aleardi e poi a Montale ed agli ermetici, credo possano ritenersi le *Fleurs* baudelairiane, col superamento della raccolta di poesie per generi e con l'aggiunta di un soprasenso simbolico già nel titolo.

Lo sviluppo novecentesco, però, ha portato ben oltre questo inizio. Il libro di poesia è diventato un Metatesto, o Iper testo, formato di tanti testi quante sono le poesie, suddivise in sezioni e sottosezioni, così come un sonetto è suddiviso in quartine e terzine. Esemplare e insuperabile a questo proposito è il libro *Il Galateo in bosco* di Zanzotto, pubblicato nel 1978, che contiene, fra le sue sezioni, l'*Ipersonetto*, cioè un ipertesto fatto di quattordici (in realtà quindici) sonetti, arrivando addirittura al caso limite di un Iper testo costituito di ipertesti!

La poesia contemporanea, insomma, è arrivata a un livello di "idolatria formale" che non è mai stato raggiunto dalla letteratura italiana nella sua lunga storia, neppure con l'*Hypnerotomachia Poliphili* di Colonna, né con Poliziano, né con lo stesso Petrarca; un livello in cui il formalismo è divenuto metaformalismo, pura invenzione di strutture astratte, che tangono

in qualche modo la linguistica, la semiotica, la psicanalisi, ma non possono generare poesia.

Recentemente è uscito un saggio di Luigi Baldacci in cui si sostiene che il gusto del pubblico di fruitori d'arte è ancora un gusto ottocentesco: *Ottocento come noi*, infatti, si intitola il saggio.^[iii] E' vero, autori ottocenteschi come Porta, Belli, Leopardi, Manzoni, che scrivono non soltanto rime d'occasione ma testi poetici singoli, non incastonati in una cornice preesistente, tranne quella del genere (Sonetti, Odi, Inni ecc.), sono per noi ancora memorabili, benché ci appaiano distanti anni luce dalla pratica corrente della poesia.

Sul perché si sia prodotta questa grande divaricazione di gusto fra scrittori di poesia e pubblico di poesia non mi sembra, a tutt'oggi, che vi sia una consistente bibliografia critica, essendosene accumulata nel tempo una enorme sullo stile di questo o quell'autore, o sulle implicazioni storiche, politiche, filosofiche di questo o quel verso. Del resto, non mi interessa tenere una dissertazione su questo argomento; mi interessano, piuttosto, le ragioni generali di una pratica assidua nel Novecento e, di conseguenza, il rapporto fra gusto e periodo storico. C'è prima di tutto una costante nello sviluppo della figura del letterato italiano, da Petrarca in poi, che è proprio il formalismo, cioè l'invenzione di una tecnica che serve proprio a difendersi dal periodo storico nel quale è costretto a vivere e ad estraniarsi dalla società. Tale tecnica, volta a produrre omogeneità e unità artificiale in un libro o, più in generale, in un'opera d'arte, cioè quella certa univocità di stile, possiamo chiamarla *stilismo*.

La pratica pertinace dello stilismo, cioè di un atto volontaristico mirante a produrre univocità in ogni parte dell'opera d'arte, è tipica, ad un certo grado, di *tutta* la società intellettuale italiana dall'Umanesimo in poi. I motivi sono diversi: non credo né al puro edonismo formale, secondo l'idea di Thovez^[iv], né alla semplice difesa dello *status quo* sociale dell'intellettuale, secondo il pensiero di Gramsci^[v]; penso però che le ragioni di questo fenomeno siano certamente storiche. Da una parte un gusto, incoraggiato dalla pratica sociale e dal prestigio, che pian piano isola l'intellettuale, lo imbozzola dentro una cerchia nota e dentro

una serie di pratiche anch'esse note e più o meno sempre uguali a se stesse; dall'altra, *in concomitanza con certi periodi storici* e con l'insorgere di *certe esigenze sociali*, un nuovo gusto, che è però sempre individuale, cioè di pochi individui coraggiosi, che tende a liberarsi dalla letteratura assoluta, a relativizzare i fatti culturali, ad agire socialmente. Da questo punto di vista, il Novecento è stato un secolo di passività e subordinazione sociale come il Quattrocento, o meglio ancora come il Seicento, privo cioè di aspirazioni sociali da realizzare che non fossero illusioni di potere o di possesso. Ed infatti, se a qualche secolo si può avvicinare la strana “morfolatria” poetica del presente è al Seicento, alla vuotezza delle strutture mariniane, alla meschinità del ruolo dell'intellettuale, ridotto al ruolo di “scribacchino” di corte, asservito, a cui manca una vera coscienza nazionale e persino una minima coscienza di appartenenza corporativa; l'intellettuale, cioè, come simbolo sociale di una situazione di alienazione.

Sarebbe interessante studiare in questa prospettiva tutto il periodo posteriore al '43, considerandolo cioè come percezione diffusa di un dominio straniero ancora operante in Italia, sia con la Repubblica di Salò, sia, dopo la Liberazione, con gli americani, e poi con i governi filoatlantisti sino alla fine della cosiddetta “prima repubblica”; ora, quanto questa percezione ha effettivamente influenzato la poesia e la letteratura coeve, spingendo fra l'altro i migliori autori all'invenzione di un linguaggio “altro”, non italiano e non straniero, ma una sorta di schizofrenica mescolanza dei due (come nel caso di Pavese, di Fenoglio e, soprattutto, di Amelia Rosselli)? Occorrerebbe avere il coraggio di studiare certi autori come essi vedevano se stessi, cioè come degli esempi di disagio storico, morale e quindi artistico, e - da questo punto d'osservazione - il disagio nell'Italia della ricostruzione appare anche più lancinante, poiché si tratta di sentirsi stranieri fra italiani, e quindi senza alcuna speranza di redenzione. Quelli forniti, peraltro, sono esempi “positivi”, giacché intorno continuava imperterrita l'accademia, la poesia “letteraria” dei Montale, dei Quasimodo, degli Zanzotto, di tutti gli ermetici e postermetici, per non dire dei dialettali d'accademia e dei criticucoli con ambizioni di poesia; e poi i premi letterari, le cerimonie, le conventicole...

La prima conclusione che mi pare di poter trarre è forse proprio questa: in particolari circostanze storiche - negative com'è stato per esempio negativo il Novecento -, i migliori autori possono essere al massimo esempi di disagio e di rifiuto. In altre circostanze, per esempio l'Ottocento o il Cinquecento, i migliori autori sono gli eclettici, cioè coloro che allo stilismo oppongono la pratica dell'eclettismo. Quest'ultimo si potrebbe definire come l'applicazione del buon senso (non già del senso comune...) alla poesia e alla letteratura, cioè lasciare che il tono vari a seconda dell'argomento, senza imporre nulla di esterno, men che meno una struttura.

In altri termini, eclettismo vuol dire *plurivocità*, così come stilismo vuol dire *univocità*. Il primo ha a che fare - mi sembra - con il reale, il secondo col tenersi rigorosamente lontani da qualsiasi contatto con esso. In certe particolari circostanze storiche, quindi, l'eclettico è colui che mescola la letteratura e la poesia, per esempio, con la religione e la politica, relativizzando il proprio mondo letterario, prendendone cioè le distanze e dandogli, allo stesso tempo, un valore non contingente; e appunto in tale mescolanza all'ideologia e ai dogmi, all'opposto delle convinzioni crociane, sta la sua grandezza.

Quali sono però queste particolari circostanze storiche, a cui più volte ho accennato, che favorirebbero l'insorgere di un gusto per l'eclettismo, almeno in pochi e scelti letterati ed artisti? Non posso dare, ovviamente, una risposta esauriente a tale quesito; ritengo tuttavia che le condizioni storiche favorevoli siano in relazione con il decadere delle epoche razionalistiche e classiciste, come furono il Quattrocento, il Settecento, e come certamente è stato il Novecento; quindi oggi. Questo perché la stanchezza del formalismo e una certa critica radicale di tutto quanto si trova dietro siffatto atteggiamento, a livello sociale e di gusto, può darsi soltanto dopo un'epoca rigorosamente classicista e razionalista.

Da questo punto di vista, gli esempi di Zanzotto e di Montale, con l'audace quanto algido razionalismo che sviluppano (pur con caratteristiche assai diverse), sono esempi perfetti di univocità e stilismo, ma sono anche esempi perfetti: soprattutto per la parte finale della loro produzione, citiamo i *Quaderni* montaliani e le ultime cose zanzottiane, di un'intolleranza finale dei risultati ottenuti, quasi la ricerca di un'altra strada. D'altronde,

la stessa natura della lingua letteraria italiana, il suo aristotelismo categoriale, come altrove già osservato^[vi], hanno condotto quasi costantemente la poesia italiana su questo binario, fino ad uno spegnimento (o soffocamento) per *iperletterarietà*, ingessando la lingua letteraria nella funzione della catalogazione perfetta, della “nominazione” di tutto, e si è sempre dovuto aspettare la resurrezione della letteratura da un’invenzione popolare o popolareggiante: la “Commedia dell’Arte”, le fiabe popolari, lo studio degli usi e costumi contadini etc.

I grandi eclettici, dunque, verrebbero fuori alla fine di un’epoca d’illusione scientifica e poi di disillusione: Dante fra Due e Trecento, Machiavelli fra Quattro e Cinquecento, e poi Bruno e Campanella tra Cinque e Seicento, Porta, Belli, Leopardi e Manzoni tra Sette e Ottocento; tali autori s’interesserebbero, *inter alia*, di fatti e credenze popolari (dunque di sociologia e psicologia delle masse), sarebbero spiriti autenticamente religiosi, avrebbero le proprie opinioni politiche e di costume - progressiste o reazionarie che siano -, ed a queste farebbero continuamente riferimento nelle proprie opere, senza vergognarsene, anzi... Così, da un certo punto di vista, i nostri “maggiori” sarebbero - seguendo una geniale intuizione di Francesco De Sanctis - più vicini al cosiddetto popolo che non all’accademia e questo, solo questo, ne garantirebbe l’essenza di autentici classici.

^[i] Vedi *Il libro di poesia* di Enrico Testa, Torino, Einaudi, 1995.

^[ii] Vedi *Montale* sempre di E. Testa, Torino, Einaudi, 2000.

^[iii] Vedi *Ottocento come noi* di L. Baldacci, Milano, Rizzoli 2003.

^[iv] Vedi *Il pastore, il gregge e la zampogna* di E. Thovez, Napoli, R. Ricciardi, 1910.

^[v] Vedi *Letteratura e vita nazionale* di A. Gramsci, Torino, Einaudi, 1950.

^[vi] Vedi *Sullo stato presente della letteratura italiana* di M. Clementi, “Atelier”, anno VII, marzo 2002.

[indietro](#)