

SBARBARO ALLE ORIGINI DEL NOVECENTO

di

Piero Bigongiari

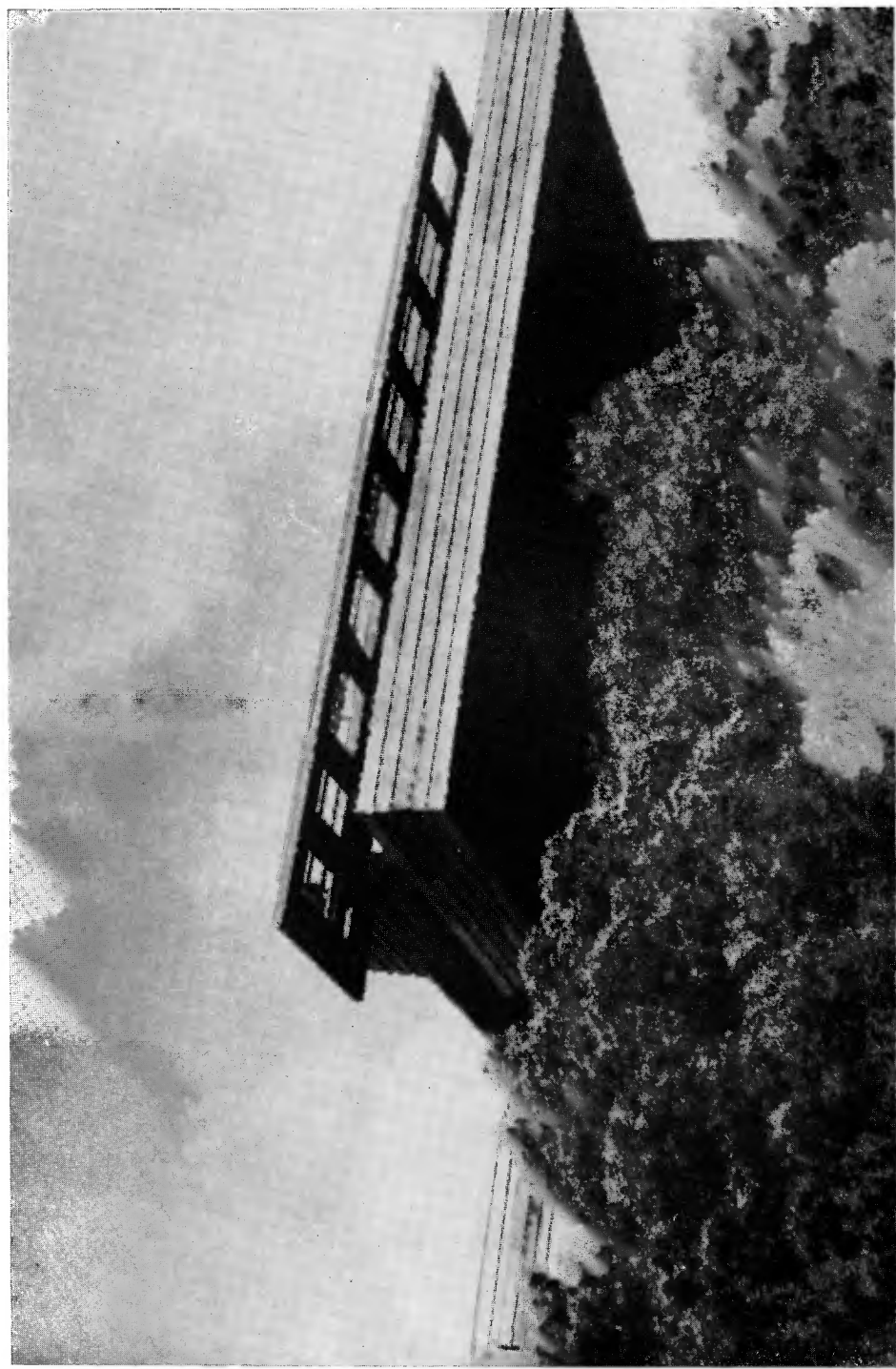
I. «Il Tempo e lo Spazio morirono ieri»

«Il Tempo e lo Spazio morirono ieri», così annunciava il Manifesto del futurismo su «Le Figaro» del 22 febbraio 1909; ma era morta la concezione spazio-temporale dell'Ottocento, nel cui vuoto credette il futurismo di poter aumentare progressivamente la propria «velocità» assunta dall'esterno all'interno dell'uomo, stante la mancata resistenza del mezzo, in modo del tutto presuntivo. Ora, in questo falsamente vertiginoso paradiso predicato dal futurismo si gettò proprio la poesia crepuscolare, ottenendovi se mai un'intensificazione di ironia, come è il caso di Palazzeschi, o comunque una chiara enucleazione di toni ironici dal fondo fuso, ambiguo, «leonardesco» del crepuscolo poetico, ultima luce sia del gran giorno dannunziano, sia dell'ora panica riportata in bella copia dal Carducci. Nella dissoluzione del linguaggio crepuscolare, cioè intenzionalmente cantato anche se tutto esemplato su moduli prosastici, perchè ritenuti più vicini a quelle cose che avevano cessato di significare, cioè di trasferirsi in linguaggio, in autonomia linguistica, s'avverava la conclusione della parabola romantica, che passando dal primo al secondo tempo aveva separato l'azione umana (il Risorgimento essendo ormai passato dalla fase ideologica a quella pratica, ma poi con la raggiunta unità politica avendo perduto proprio quell'impulso ideologico che l'aveva mosso) non solo dagli strumenti dell'azione ma altresì dagli oggetti, dall'oggettiva natura. Si pensi, per un esempio tipico, alla «con-

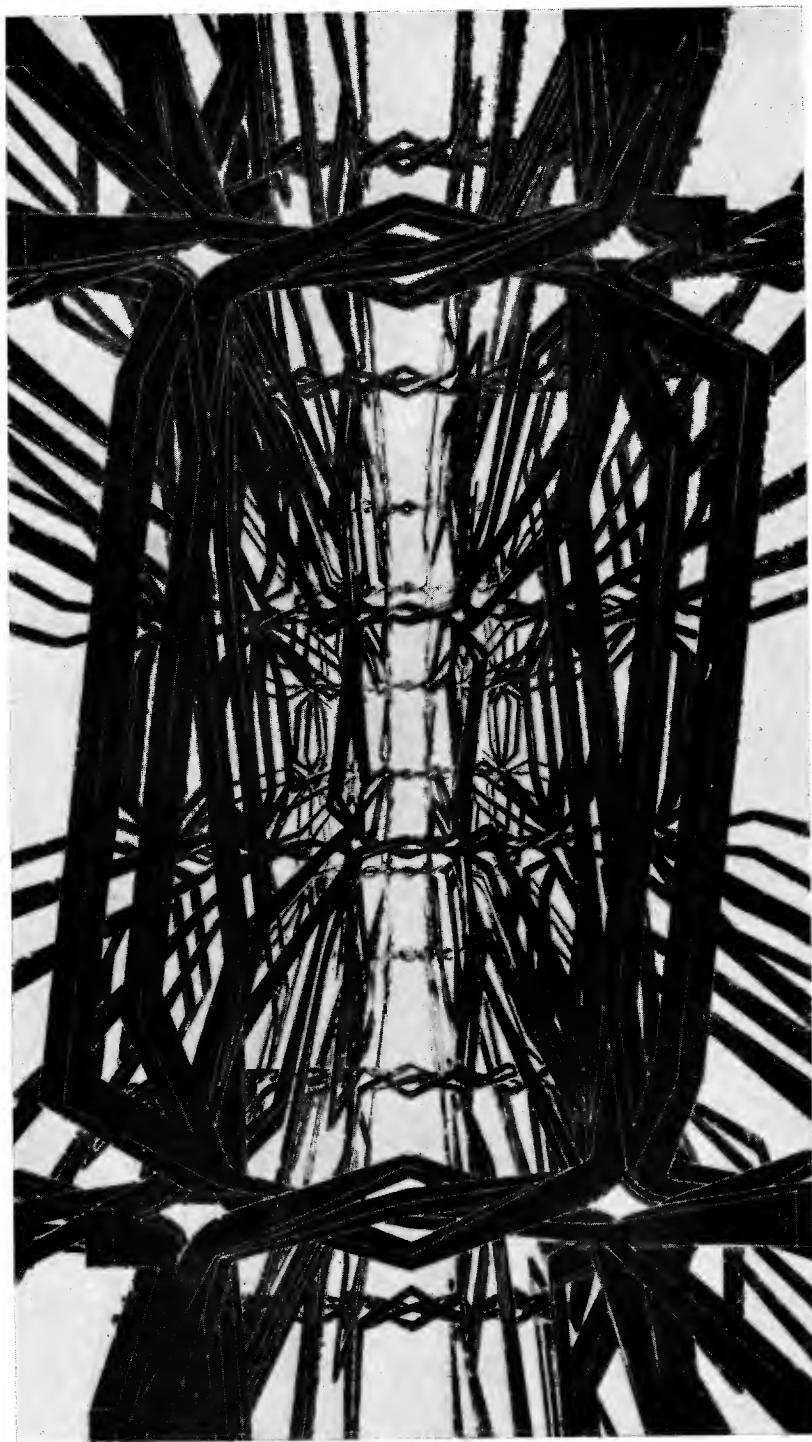
chiglia fossile » dello Zanella: quanto lontana dai cosmici *bibelots* mallarméani, ha il valore di uno di quei lavori di pazienza nei quali l'uomo, ad ingannare il tempo, sfoga il desiderio di manualità che gli rimane se si sente avulso dall'azione.

La nuova poesia italiana, se ha fin dagl'inizi un merito fondamentale, ponendosi così ripidamente a contatto e a contrasto con la poesia precedente, è quello di essersi posta senza infingimenti in questo « vuoto », come in un ambiente storico, e accettando i dati ambientali, dico dell'ambiente morale, ossia sociale, in cui si trovava ad aprire gli occhi, il merito di essersi assunta il compito di riconoscere come necessari un tempo e uno spazio, ossia inventandosi un tempo e uno spazio storicamente oggettivi, in quanto apicali e nidificanti nelle cose. In altre parole, la poesia del Novecento è iniziata quando è iniziata una nuova speculazione sulla natura. L'acuto lirismo che ha caratterizzato questa prima metà del secolo è la sonda per riconoscere, *in interiore homine*, il sottosuolo sociale e naturale nella sua autentica costituzione organica: il discorso è sempre stato *de rerum natura*. Cioè l'uomo ha avvertito la spinta che lo smoveva dal muro del proprio destino verso un eventuale libero arbitrio quanto più ha impresso un discorso naturale, quanto più ha parificato il proprio destino a quello delle altre cose, di cosa tra le altre cose. Oggettivando se stesso e la propria storica inerzia, accettando l'alienazione, gustando il sapore amaro, fino in fondo, della maledizione del vivere, si è messo nella condizione di porre un termine alla caduta. L'inerzia di tanta poesia novecentesca deriva proprio dal fatto che, toccato il fondo propulsivo della parabola, è chiaro che le forze contrastanti si equilibrano; e che nel no esplicito è implicito il sì. È la contropinta dal fondo, la contropinta del fondo. È della stessa pasta quell'« operare zitti », « operare senza la preoccupazione del gesto », proprio di un'altra figura prima, il Boine perso nella sua tenebra magmatica. Il maledettismo iniziale di Sbarbaro indica che il poeta si muove proprio su questo fondale, che l'ha raggiunto, che ha finito di scendere. Per questo Sbarbaro si è negato qualsiasi appiglio umano, qualsiasi scappatoia umana, ed ha accettato fino alla civetteria di parificarsi all'immobilità, all'aridità del sasso: proprio per dar corpo a quel *quid humani* che altrimenti non avrebbe assunto né una

forma né una consistenza qualsiasi. D'altronde ricordo come il soprannaturale s'è rifugiato in bocca allo zio Pellegrino che, in *Borgo (Liquidazione)*, parla di « pietre che vivono »: « “In Bolivia i montanari che calano alle fiere offrono in scatolette delle pietre. Sono pietre che vivono. A introdurre nella scatoletta un ago, se ne consta il dì dopo la scomparsa. È che la pietra si ciba d'aghi come il tapiro di mosche” ». — Il soprannaturale, scacciato dappertutto, s'è rifugiato qui: in bocca allo zio Pellegrino ». E si deve avvertire che il soprannaturale è portato, direi sopportato, proprio dal naturale che sembra, chiuso in sé, nemmeno più avere la forza di rilevarsi. L'« aridità » di Sbarbaro adempie anche a questa funzione, oltre che in sé conclusiva, dialettica: « Così dalla mia aridità scaturisce la disperata invocazione del soprannaturale ». Ma non solo le pietre mangiano, anche la fame rimbaudiana davanti alle pietre degli antichi diluvi si rinnova in Sbarbaro con quel suo indefinibile sorriso, con quel « volto di riso »: « Trovai Polidoro con volto di riso davanti alla Mangiasassi. Degli energumenti la imboccavano di macigni che sollevavano a fatica. Nella fauce sempre aperta scomparivano le solide pagnotte, restituite quasi subito in minuta pietraglia. — “ E tu non sai se questo, che ad ogni imboccata si rinnova, sia gorgoglio di soddisfazione o lo sforzo delle mascelle nello sgranocchiare il confetto. D'eguale disinvoltura farai mostra qualunque cibo il mondo ti proponga. Niente smorfie, soprattutto, Polidoro! Gli schizzinosi basiscono al banchetto della vita... ” » (*Sproloquio d'estate*). All'umanesimo di chi ha proclamato: *Nil humani a me alienum puto*, l'umanesimo negativo di Sbarbaro s'affretta a mettere avanti, ripeto persino con una punta di civetteria, la propria totale alienazione umana, e, cosa tra le cose, a trovare un mutuo concerto, o nel mutuo sconcerto, uno spazio, un tempo obiettivamente determinabili. Insomma l'irrazionalismo dello Sbarbaro maledetto è puramente maieutico per arrivare alla definizione di un ordine razionale che può ritrovarsi solo se lo accettiamo come conseguenza di un abissale statuto, non dunque nel suo farsi; e, aggiunge Sbarbaro, inutile la ribellione, meglio accettare, anzi allora è persino possibile sorridere, godere il discorso delle forme in piena libertà quando non è possibile intervenire per modificarlo in alcunchè. Questa contemplazione, questo stato di contemplazione nel pieno dell'inerzia è



3 - F. L. Wright: *Sturges House* - Toward Ocean



4 - K. Wachsmann: Rappresentazione prospettica di uno studio sulla trasmissione degli sforzi in una costruzione a più piani

straordinario, fino al batticuore, come porti l'uomo a sorprendere il mondo, a sorprendersi anzi in una posizione che per quanto qualsiasi rispetto ad esso indica comunque un sistema di rapporti dovuto alla perfezione del proprio nell'altrui non essere. Dunque curiosità ed estraneità si bilanciano a creare l'acutissimo osservatorio sbarbariano: il poeta non siede, no, tutt'altro, alla guardia del proprio dolore, che dunque ha perso qualsiasi velleità di farsi, come in Leopardi, strumentale. Il poeta ha cauterizzato, si direbbe, persino il proprio dolore; toglie qualsiasi finalità ai propri moti, li ferma, ma non per indifferenza, anzi predomina la curiosità, non tanto per la loro sorte, di cui anzi, come degli uomini, si proclama incurioso, quanto del fatto che quei moti, evadendo dal meccanismo, si affermano come individualmente localizzabili, e insomma autonomi nella perfezione irripetibile dell'evento: quei moti divengono statici, e direi stati del moto. Predomina insomma questa partecipazione totale, non momentanea e nervosa, alla vita, ma meglio si direbbe allo stabilirsi, allo stabilizzarsi della vita. Vita dunque non come farsi, ma come fatto perpetuo: ed egli insiste su questa dettatura delle cose; forma ch'è già un essere, se il tempo di Sbarbaro abolisce tutto quello che non è istantaneo, dato, incontrovertibile. Ed ecco che l'uomo «umano», cioè immesso nella probabilità della durata, non può non essere un cumulo contraddittorio non di atti, ma di fatti, l'uno di fronte all'altro, l'uno all'altro incomunicabile.

A questo punto uno potrebbe dire che anche per Sbarbaro, dunque, «il Tempo e lo Spazio morirono ieri»; ma no, se manca il *continuum* metafisico che tempo e spazio presuppongono, se cioè manca qualsiasi volontà di storia, non però manca la sorpresa che tempo e spazio darebbero nell'ipotesi che esistessero. Quell'abolizione del tempo e dello spazio, che il futurismo riconosceva, e che il *cupio dissolvi* crepuscolare bramava, anche Sbarbaro l'ha desiderata: «Abolisci per me lo spazio e il tempo E nel nulla dissolvi questo io»; ma è proprio qui che Sbarbaro, se rasenta contenutisticamente il crepuscolarismo, dimostra di iniziare una dialettica dell'anima che i crepuscolari nemmeno supponevano, fin dallo sviluppo dell'io dal tentato non io (l'io cosa). L'«antimateria» di Sbarbaro è totalmente affermata, ed essa basta a che gli incidenti della materia, la sorpresa delle cose siano effettivi,

concreti, e insieme testimonino d'un movimento che non può darsi come continuità, ma che si dà, e come, in quanto compresenza, eternità del dato. In questo mancato processo di riduzione storica è la ricchezza delle ipotesi di Sbarbaro. Ed esso valorizza anche il distacco, il disinteresse del poeta che non carica di commento la propria materia vitale: la quale dunque viene a godere, come un dato algebrico, di tutte le possibilità di soluzione che sono implicite nell'operazione poetica. Ecco dove l'uso storico di un dato vitale da parte di Sbarbaro sarebbe inconsequente: « La vicenda di gioia e di dolore Non ci tocca »; Sbarbaro non può uscire dalle forme integrate di vita che inventa. Uscirne sarebbe distruggere la probabilità stessa della forma. Dunque, in questa inscindibilità, un tale scrittore è proprio uno dei primordiali, dei necessari, alle origini dei « materiali » della poesia novecentesca; ma questo al di là di qualsiasi considerazione consueta, e puramente letteraria, sul frammentismo vociano. L'« aridità » di Sbarbaro non è che la conseguenza del sigillarsi delle cose in se stesse, è dunque un'aridità che si contrappone al cuore in palma di mano dei crepuscolari; ma intanto il mondo si fa inconoscibile, e il poeta fortifica il linguaggio che significa la sua navigazione senza approdi definitivi in questa insularità della vita. « Rasento le miriadi degli esseri Sigillati in se stessi come tombe. E batto a porte sconosciute; salgo Scale consunte da generazioni ». Ma in questa estraneità egli pare rafforzare quel che anche Trakl aveva scoperto quando aveva dichiarato, in *Primavera dell'anima*, che « l'anima è in verità cosa strana sulla terra ». Qui Heidegger soccorre il nostro discorso, avvertendoci che la frase trakliana (anima come « cosa strana sulla terra » proprio in quanto alla ricerca più fonda della terra, non in quanto intenda fuggirne via) si attiene assai più compiutamente alla natura di quel che significa « anima ». E andiamo avanti: se Sbarbaro ha introdotto, come il cavallo di Troia, nella cittadella della nuova poesia, il lato « maledetto » che aggalla in tutto il filone del simbolismo, da Baudelaire a Rimbaud ed oltre, quello che in Ungaretti si scioglie in inquietudine cosmica (« In nessuna / parte / di terra / mi posso / accasare », in *Girovago*) e che in Montale s'impunta, solidificandosi e oggettivandosi, in talismano (« ...tu sei dei raminghi che il male del mondo estenua E recano il loro soffrire con sé come un talismano », in *Ripenso il tuo sorriso*), dobbiamo però dire che questa

« maledizione » in lui non ottiene che di inchiodare il mondo alla propria inconoscibile evidenza. Il mondo condannato di Sbarbaro in definitiva non è condannato che ad essere, a resistere al colmo della propria resistenza. Lo sforzo che il mondo, le cose denunciano, il patimento a cui è sottoposta la loro evidenza oggettiva, è in ultima analisi la concorrenza in un destino che fa, non d'ogni erba un fascio, ma anzi un fascio di indomabile energia, il sigillo di un passaggio di forze che, d'altra origine, evidentemente sono destinate anche a un'altra fine che non quella denunciata dal loro stesso patire. Nel patire di Sbarbaro trionfa la radice della pazienza: una pazienza tutta in luce, che elide intorno a sé qualsiasi possibilità di trasformazione, di riposo, di tradimento. Per rifarci al chiarimento di Heidegger, nell'estraneità delle cose sbarbariane è dunque da invenirsi soprattutto un tentativo di appoggio sulla loro « natura » profonda piuttosto che il cordoglio inerte dinanzi a una loro presunta *fin de non recevoir*. Insisto insomma su questo valore algebrico, cioè di scambio interno, del libro di Sbarbaro, che sottratto a qualsiasi nozione temporale tocca dell'invenzione proprio il lato costruttivo, il dato elementare. È la natura della roccia, del lichene, del sorriso, del dolore che in essi s'esprime, l'elementare pudore della loro esistenza. I personaggi, quei personaggi a mezzo, hanno una portata dimostrativa della fatalità del mondo quanto meno accennano a uscire da sé, quanto più abbracciano la loro statica essenza; anche la psicologia pur alta è lievemente toccata, è subito bloccata nella sua perfetta strumentazione, nella chiarezza finale che deriva dall'incantarsi dell'invenzione nella propria irreparabilità. Quanto più ti distruggi, o ti dissipì, tanto più dimostri chi sei, tanto più entri in te, nella dura essenza della tua vita. E viceversa: quanto più entri in te, tanto più ti distruggi. Dice Sbarbaro, a proposito della sua passione per lo studio dei licheni: « In due casi, il mio amore per i licheni soffre eclisse: quando sono innamorato e quando scrivo. Vide giusto allora chi lo diagnosticò una forma di disperazione » (*Fuochi fatui*). Ora il lichene di Sbarbaro, questa « forma di disperazione », questa resistenza passiva, con quel conforto di coscienza che il poeta dona allo scientifico raccoglitore e catalogatore, a me pare che ricordi la materia plastica informale di una pittura come quella di Fautrier; mi pare insomma che anche nella divagazione di Sbarbaro sussista l'idea

fondamentale della sua poesia che è in quell'accostamento dell'oggetto alla sua ultima essenza, quanto più sembra casuale, con il gusto dell'esperienza *in vitro*, in cui allora il sussulto della vita rivela la sua elementare costituzione, e la materia quotidiana s'allunga e si stira fino al limite di rottura. Ma è lì, nella resistenza del mezzo, nella riduzione al limite, al suo limite formale, cioè alla sua resistenza morale — d'una moralità oggettiva, concreta, quasi da toccare con mano — che il mondo dimostra lo scatto oltre il fatto, emette il seme del futuro, prova che non è finito di fare. «Anche oggi un lichene nuovo: il mondo non è finito di fare» (*Fuochi fatui*). È lì che richiede questa compartecipazione, tanto più attiva quanto più il soggetto si assimila all'oggetto: un reimpasto del soggetto pensante e veggente nell'oggetto pensato e veduto. È lì che la richiesta, e l'accordata, comunità di destino comprova la *pietas* della creatura verso la creazione. Non solo testimone, il poeta, ma quanto più oggettivo testimone tanto più partecipa del fatto, si mette dalla parte della creazione, dov'essa è più rigorosamente in crisi, dov'essa, nei suoi frusti effetti, dimostra la ricchezza inattingibile, ma inesaurita, delle cause. Finché esiste la possibilità di raffigurarlo, in realtà il mondo esiste oggettivamente nella sua più cristallina qualità genetica. E anzi diremmo che il rigoroso giudizio morale di Sbarbaro è questo viavai continuo del mondo tra il suo essere e il suo parere, e viceversa: gode, questo giudizio morale, di una qualità poetica altissima, perché appunto è indice continuo di uno stato di crisi perpetuo, non è, voglio dire, scindibile dai suoi estremi, bensì è lo stesso dinamico porsi come rapporto tra due momenti che altrimenti sarebbero incomunicabili nella loro staticità, inattingibili sia l'uno che l'altro dallo sguardo del poeta. Se persino «i ricordi, Son mani che non giungono a toccarsi» (*Versi a Dina in Rimanenze*). È insomma, quella di Sbarbaro, una moralità attivante, a sostegno, e mai distaccata, delle stesse figure poetiche.

Basta pensare ai suoi titoli: *Resine* (che era *Bolle di sapone*), *Pianissimo* (che era *Sottovoce*), *Trucioli*, *Liquidazione*, *Calcomanie*, *Rimanenze*, *Fuochi fatui*, *Primizie*, con sempre quel che essi comportano di marginale, indicano una realtà che si difende, ridotta all'orlo, anzi gettata fuori, espulsa, data in soprappiù come un'elemosina o un anticipo fuori stagione, ma con quel che di abba-

gliante, dalla pienezza tanto fatale quanto ipotetica delle cose. A Sbarbaro importa tale limite; anche la naturalezza, una gioia comune, un dolore comune, godono di questa suprema individualità: non possono essere adoperati, non possono fare storia, contribuire a una storia, che sarebbe un conforto minore, un'inutile ripetizione: un cedere tutta quella luce che il motivo ha su di sé, luce fissa che ne svalorizza la continuità tematica proprio per enuclearlo nella sua istantanea folgorazione. Ed ecco la « continuità » naturale di questo attimo di Sbarbaro: egli sa di « non poter vivere che l'attimo. Al modo della pecora che bruca », ha trovato il suo pascolo proprio in questa serie di rotture che la vita presenta nel suo riapparire per attimi e barlumi. L'oggettivarsi della vita, in Sbarbaro, si ricordi che significa soprattutto un venire alla luce dal fondo, con un senso di salita verticale: e sotto la luce il motivo acquista qualcosa di statico, si ferma; si fa come una cosa compatto, come una visione immoto. E così un paesaggio — indimenticabili i suoi paesaggi — è un modo dell'assuefazione; è un'ora che si fa paesaggio; cioè dell'ora Sbarbaro considera proprio il seriso dell'immagine che essa comporta, per quella fiducia ultima, ineliminabile nella vita, nel suo restringersi in sé, nel suo sentimento, in ogni istante, complessivo: e complessivo quanto più l'immagine è una e irripetibile, comune quanto più privato ne è lo spunto.

II. «Pietre sono le parole»

« Amo solo la voce delle cose ». Poiché, ritratto in se stesso, il poeta s'è portato al livello naturale delle cose,

*Mi lascio accarezzare dalla brezza,
illuminare dai fanali, spingere
dalla gente che passa, incurioso
come nave senz'ancora né vela
che abbandona la sua carcassa all'onda.
Ed aspetto così, senza pensiero
e senza desiderio, che di nuovo
per la vicenda eterna delle cose
la volontà di vivere ritorni.*