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 sopratutto 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 senso dell'immagine che essa comporta, per quella fiducia ultima, ineliminabile nella vita, nel suo ristringersi 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.

Egli in definitiva, in questa riduzione di se stesso a cosa, non altro ha voluto che accostarsi alla loro « vicenda eterna ». Perso ogni moto, ecco che qualcosa lo sommuove, qualcosa che agita il mondo quando questo vive in stato di abbandono: il poeta ama sentire questa spinta che tutto sommuove, non solo la sua individuata, mascherata umanità. È come un livello di vita che, portata la vita a zero, è destinato a crescere. È insomma la vicenda naturale a sostituirsi alla vicenda individuale, il senso della specie a quello dell'individuo. Ma questo livellamento — un ripartire da zero — gli riprocura il senso che l'universo è infinito, se per la « vicenda eterna » è portato a sollevarsi, a prenderne coscienza: poiché il rilevarsi da tale livello, altro non è che averne coscienza. Ed ecco dove la « volontà di vivere », questa volontà donata, si sottrae all'incosciente sforzo nervoso e quotidiano dell'uomo per farsi coscienza di un empito, coscienza, proprio nel distacco, di un'alterità insopprimibile.

E intanto, nel sottovoce di *Pianissimo*, nella serie di versi discorsivi che paiono chiudere entro la loro grigia cenere questo interno di più, questo montare dall'interno, un calore di fiamma lontana che proprio dà, essa, alla monotonia delle parvenze desolate, alle parole neutre e assuefatte, qualcosa di trasparente o almeno di translucido, di più intimo perché protetto da questo velo di cenere, un tono insomma segreto e assorbito; nel sottovoce di *Pianissimo* nasce uno dei modi novecenteschi di sillabare la parola in un discorso nuovo. Un tanto di canto, rotto da un tono convulso ma pacatamente contenuto, come un'illusione indomabile, percorre il grigio andare di questa poesia: è un andare, nel canto, verso la prosa, cioè verso una convinzione per cui al poeta par sostituirsi il malvivo, chi nemmeno può più illudersi. « *Pianissimo* è la mia voce di quando ero vivo (e cioè di quando imparai ad appagarmi d'un colore del cielo), una voce che mi scotta ogni volta che la riodo », commenta Sbarbaro nel '54. Ed ecco che nel tepore della parola neutra, piena di canto ma verso la convinzione della mente, cioè già indirizzata alla prosa, con un che di alto quanto più contenuto, non detto, accennato, vediamo, pronto a un soffio a risuscitare, un fuoco di atti, di fatti, un insieme cioè di cose che nella mortificazione serba la sua sostanziale intangibilità. Il mondo pesto di Sbarbaro, ecco che in questa singolarissima sillabazione,

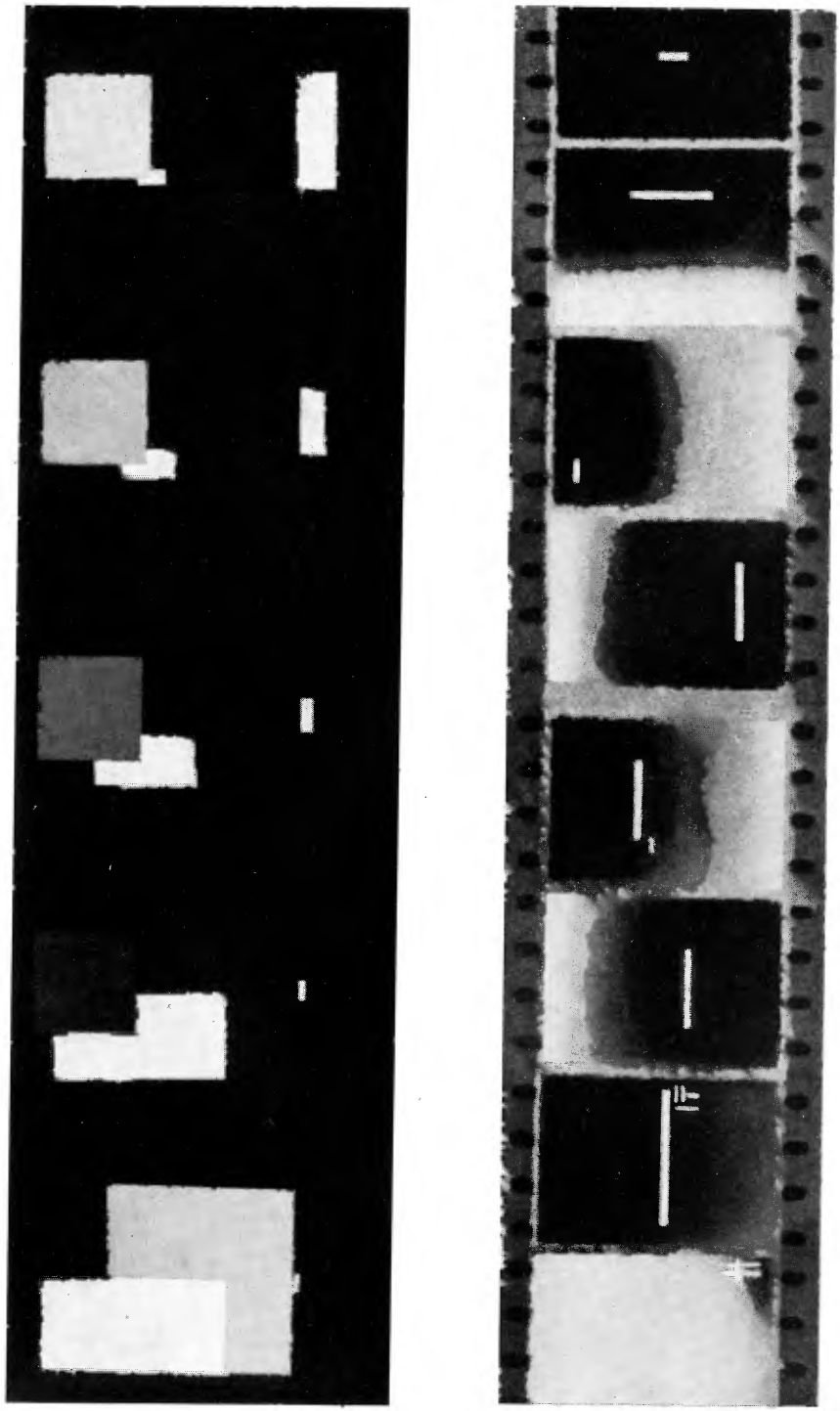
opaca e attutita, come corrosa, insomma nel canto neutro, ritorna intatto, si reintegra perché ha trovato una strumentazione corrispondente. Ma ciò accade a costo di una disintegrazione dell'« umanità » del poeta o, se la disintegrazione per cui il poeta può impadronirsi partitamente del sussultare del suo canto non avviene, a costo di una estraneità crescente da un tal nucleo di vita, a costo di ridursi « uno specchio rassegnato Che riflette ogni cosa per la via. In me stesso non guardo perché nulla Vi troverei »: ed ecco che in questo nulla, da cui il poeta allontana lo sguardo, egli in realtà ritrova una consonanza con quel « vuoto » sociale da cui è partito: in questo nulla il poeta si risente semplicemente uomo del suo tempo. È il coraggio di far tabula rasa per non essere da meno dell'affamato e del mendico; e se ciò fa parte del mito del maledetto, in Sbarbaro si ricordi il colore morale che assume questa fame e questa povertà: sono i segni d'una coerenza, con anche un che di dialettico nel disporsi dei termini disperati (la Perdizione, il Delitto, la Follia).

Il poeta, si diceva, ama solo « la voce delle cose ». Ma, ora, s'intende che se le cose hanno una voce, e il poeta può intenderla, ciò accade perché il linguaggio di Sbarbaro si è fatto neutro, pronto ad accogliere la cosa significata più nella sua quantità di cosa che nella sua qualità individuante, nella sua ereditarietà intuitiva. È questo risentirsi delle radici, questo schiodarsi dal fondo, questo scricchiolio, questo cigolare di cardini, nascosto nelle apparenze più futili; il cosmo, la sua forza nascosta, svetta nelle cose, fa crollare il tempo, incenerisce l'istante: è obiettivamente presente in questi minimi sacrali. Non per nulla il Sant'Agostino che Sbarbaro conosce ha riconosciuto Iddio « magnus in magnis, maximus in minimis ». Non per nulla nello stupendo « fuoco fatuo », balenante lieve, per Verezzi il poeta confessa « questa attrazione irresistibile per le minime esistenze ». Esiste insomma nella sintassi di Sbarbaro questa possibilità di rapporto al livello quantitativo delle cose, al livello minimo. La sua non è, per fortuna, una poesia ad alto livello. Non è la voce individuale, o di casta, della passione, la voce che suonava con echi di crepuscolo sulle labbra di chi si riattaccava senza corrispettivo oggettivo a una lingua poetica nazionale dopo che D'Annunzio e Pascoli l'avevano consumata. Già la pregrammaticalità pascoliana

aveva tentato l'accosto, ma era stato un accordo per mimesi, per imitazione fonica: sopravviveva in realtà nell'animo pascoliano tutto il portato di una cultura che cercava di riscattarsi linguisticamente come se travestisse in modo dialettale un discorso che nascendo non poteva nascere che in lingua nazionalborghese. Le « paure » pascoliane sono le paure di una metafisica *fin de siècle* dinanzi all'area di certezza che il positivismo cercava vanamente di insinuare nel pensiero. Il « mistero » pascoliano, se è grande in estensione, è in verità poco profondo: e il vero *pathos* della poesia pascoliana è che il suo vascello s'è andato a infilare in una zona di pericolosi bassifondi dove rischia di far naufragio da un momento all'altro, se l'argonauta mira alle stelle invece di tener d'occhio la sagola dello scandaglio.

Ora nella parola neutra di Sbarbaro, nel suo lasciarsi vivere al livello quantitativo, vibra proprio un che di naturalisticamente comune, comune perché proveniente, per spinta, dal basso: proprio quel *quid* che le parole « individuate » ad alto livello della poesia *fin de siècle* più non potevano contenere né avvertire, poiché s'era perduto di strada, sotto l'usura di contenuti ad alto livello metafisico e morale. Il « decadentismo » di Sbarbaro è insomma, in questo aderire al pavimento naturalistico dell'universo, nell'accettare anche le conseguenze della caduta, nel non metterle nemmeno più in discussione; ma proprio per svuotarle di ogni velleità di conservazione sociale. Per Sbarbaro la società è più che altro, come ho accennato, senso della specie, solidarietà puramente esistenziale. E nella parola neutra e ferma è la poca luce originaria invece che la molta luce terminale di tanta poesia « alta ». Cioè la parola di Sbarbaro è come se fosse ferma, con un che di geneticamente cristallino, e insieme di pateticamente chiuso, perché lì è all'origine un moto, non perché ogni moto è finito. È la voce delle cose appunto; non le cose chiamate col loro nome; ma son esse a farsi udire, e la loro voce è già il loro essere originario, il resistere istintivo perché così è e non può non essere, se il mondo è regolato dalla legge della necessità. Sotto il segno della necessità esso è perfettamente concluso, e, anche, ogni sua parte risponde a ogni altra parte; insomma chiuso nella legge della necessità il mondo partecipa,

5 - Hans Richter: *Suonatore di violoncello* - 1915 - olio



6 - Hans Richter: Dal film *Ritmo*, 1921 - Dal film *Ritmo*, 1923

ha una sua solidarietà, una sua naturalistica *societas*. E si odano gli echi stupendi e raccapriccianti della compartecipazione della macchina umana alla funzione della macchina universale:

Son come posto fuori della vita,
una macchina io stesso che obbedisce,
come il carro e la strada necessario.

Ma non riesco a dolermene.

Cammino
pei lastrici sonori nella notte.

Nei sordi tonfi paiono riecheggiare gli *chocs funèbres* baudelairiani, ma ripuliti anche d'ogni smorzato atmosferico, in un lucido universo novecentesco asciutto d'ogni romanticismo: dove anche il dolore si purifica, e «dove la Necessità Sola conduca i carri e suoni l'ore ». Il limbo nel quale la vita vorrebbe ributtarsi quando ne esce è appunto questa ferrea, inderogabile legge; ma la poesia della legge nasce tutta *ex lege*: l'uomo e le cose sono quali sono perché la necessità può essere contemplata, e anche le cose, attraverso l'uomo, possono manifestare, nella resistenza, il passaggio dalla passiva necessità all'attivo puramente contemplabile dell'esistenza. Dunque un tanto di moto in un tanto, tanto maggiore, di stasi rivela la parola di Sbarbaro; ed è moto il rivelarsi della vita sulla sua stessa statica necessità. È la poesia a misurare, anzi, prima, a portare il seme del moto in quel che altrimenti sarebbe inavvertibile stasi.

III. «Per cantare anch'io sono pronto a perdermi»

Vi sono, nella prosa di Sbarbaro, valori di canto; ma sono valori che non sollevano la prosa distaccandola dalle cose; anzi, la prosa prosegue, accompagnata dalla coscienza riflessa del poeta, l'insieme delle cose con un valore di « tematica ritmica » che è proprio del frammento vociano e che non lo è,