

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,

non lo sarà più, del frammento rondista dove le cose cedono a un ritmo distaccato, quello dell'animo che, seguendo una sua parabola, ha bisogno di avverarsi come durata, cioè di acquistare un tempo ritmico separato dalle cose le quali tornano in esso come momento della durata. Penso alla retorica di Cardarelli, cioè a quella pretestualità per cui i temi si fanno pretesti ritmici ad avverare uno stato d'animo, e che rientra in quella poetica della memoria in cui il leopardismo, d'un tono fatalmente baudelairiano nella *Ronda*, era destinato a farsi cangiante, attraverso Proust, in *Solaria*. In Sbarbaro, no. In Sbarbaro i valori di canto variano modellandosi sui nuclei oggettivi che lo compongono. Il canto non trasfigura, ma conserva della vita questa sua fase algebrica. L'eco, l'eco della parola o del motivo, è eco nella parola o nel motivo, d'un'evidenza senza durata, d'una rappresentatività insomma senza musica additoria. Ecco come termina *Lüsen*: « Il curato occhialuto è scappato pei campi con la macchinetta fotografica. Nella corte della casa povera, sotto l'albero abbagliante, la maggiore pettina la sorella più piccola con un gran pettine rado » (*Trucioli*, 36). C'è nell'operazione riduttiva del poeta la speranza che la realtà si riscatti quanto più ruota su suoi cardini nudi: egli ha bisogno di udire il cigolio che la *tranche de vie* emette, chi la sposti come un'immagine che gira su se stessa per mostrare il meccanismo stesso della vita. Vita stretta a sé, vita che si difende, si rattrappisce pronta a scattare, in cui la durata sarebbe un tradimento, una divulgazione, un volerla spostare da questa sua perfetta inerenza. E anche la saggezza fulminata e fulminea di Sbarbaro, i suoi *Fuochi fatui*, è la parte terminale di questa perfetta immedesimazione delle cose — fatti, pensieri — in se stesse: con un che di sorridente, in quel chiudersi, che è un concludersi tutto assaporato. E così i mirabili paesaggi, i suoi paesi costieri di Liguria sono non altro che dati perfettamente saldati su di sé, oggetti di un canto che ha ogni volta disponibile tutta la propria disponibilità, di cui la gamma è segnata dall'obbedienza a una realtà da salvaguardare quando essa è ridotta ai suoi termini di resistenza. Il poeta insomma par tentare con la sua pena o la sua umana allegria, con la sua apertura e la sua irreperibilità di uomo, proprio questa saldatura elementare per cui una cosa è una cosa, un'avventura un'avventura, un fatto possiede la sua incognita costante. E la poesia è l'equazione che rivela, per rapporto

di dati certi, la posizione dell'incognita, avviandola alla soluzione possibile. Ripeto: soluzione di rapporto, mai in sé; in sé il mondo è destinato a mostrarci la sua costante conclusione, un non andare oltre (quella difensiva pronta a scattare).

È qui, allora, o mi sbaglio, che la poesia-prosa di Sbarbaro cauterizza una situazione che la nostra poesia finisecolare aveva cacciato nel vicolo cieco del canto equivalente. L'equipollenza dei documenti lirici pascoliani o dannunziani permetteva, anzi avallava, una circolazione fiduciaria che poteva portare, come portò, a un'inflazione: tanto sentimentale quanto linguistica. È poesia inflazionata quella crepuscolare, dove la coscienza non muove un dito, bensì si ammanta di elegia, mentre la realtà slittava sempre più lontana e imprevedibile. E dove è canto apparente, come nei crepuscolari, ivi in realtà la poesia si accosta alla prosa; dove invece la prosa è più dichiarata, come nei nuovi, dichiarandosi anche lontana dal canto nel suo vivere *per fragmenta*, senza che l'unisca un'illusione razionale, e nemmeno la ragione costruttiva, ivi il canto si rimodella sulle cose, sulla passione orfica, da Sbarbaro a Campana a Cardarelli al sillabato ungarettiano, che ha già un tono di richiesta, e di preghiera, elementare. E dove la poesia sembra accettare vecchi metri e schemi, lì l'opera di naturalizzazione poetica è altrettanto evidente, altrettanto reperibile, dagli indugi ritmici, a caricarsi di tempo, nella poetica tutta riflessa della poesia cardarelliana al martellamento ritmico di Rebora, dal parlato subpetrarchesco del canzoniere di Saba al « carduccianesimo » orfico di Campana. C'è insomma uno scambio tra l'*animus* del poeta e il mezzo: che devono essere inversamente proporzionali perché non sia tradito l'unitario risultato, quando l'invenzione rifacendosi da capo i mezzi formali devono cominciare ad essere sotto la stretta dell'animo che vi si travasa lentamente. Quando allora l'invenzione formale non va più in là della scoperta morale. Ed è in questo senso ch'io parlo dei primitivi del Novecento, ch'io parlo di un medioevo poetico novecentesco. È che alla morale immaginifica cui aveva già contribuito il Carducci col poeta grande artiere, che il Pascoli aveva incentrato nel fanciullino, proseguendosene l'eco nel fanciullo che piange di Corazzini, ora subentra un pensiero che, accettati i dati di fatto, conclude piuttosto a una morale che a una poe-

tica autonoma. Voglio dire che il poeta rimette tutto alla poesia, ma non la salvezza per meriti poetici dell'uomo che è tutt'uno col poeta. E per esempio nel 33° dei *Trucioli* (ed. '48), quello intitolato *Rospo*, è significativa la conclusione, dov'è rigorosamente rispettata, nel tono dell'apologo, e altrove dell'aforisma, la purezza dell'invenzione, dove l'uomo non intrude, né intride, alcun alibi sentimentale a cercare di sviare le conseguenze dell'obiettività salvaguardata, ma appunto affiora la verità del fondo: « Rinfanciullito, mi chino sull'argine. Per gioco, tiro un sasso nell'acqua. La bestia ammutolisce e s'immergerebbe; ma per un po' il gozzo enfiato dal canto la trattiene a galla, bersaglio al passante. — Natura coi poeti è spietata. Ma per cantare anch'io sono pronto a perdermi ». Una poetica in difficoltà può riscattarsi in lume d'apologo dalle sue condizioni storiche: e in tal modo andare incontro alla poesia senza timore di dover dimettere per via non tanto la compostezza quanto, nella correlazione, la verità ultima del suo significato. Che non è da sovrapporre all'irrazionale poetico, se la poesia è un insieme, liberato, di ragioni.