

NOTE SULLA NASCITA DELLA NUOVA POESIA ITALIANA

di

Adriano Seroni

I.

Se volessimo indicare con una data precisa l'inizio di quel rinnovamento della poesia italiana che caratterizzò il primo trentennio del nostro secolo, fino a congiungersi, con la poesia matura di Eugenio Montale, agli anni '40: quella storia, in altre parole, della poesia italiana moderna, che, da una felice impostazione dovuta a Luciano Anceschi e ad una sua celebre antologia, si definì dei « lirici nuovi », potremmo ricorrere all'anno in cui apparve la prima volta *Pianissimo* di Camillo Sbarbaro. L'anno 1914 (di edizione: ché le due parti del poemetto sbarbariano furono composte negli anni '12-'13).

È pur vero che, assumendo a data iniziale di una fiorita di poesia lirica (che non ha forse l'uguale nelle altre letterature moderne alla stessa epoca) l'anno di pubblicazione di *Pianissimo*, ci si deve riferire, al di là dell'importanza eccezionale dei versi sbarbariani, a tutto un nodo che presenta componenti varie e diverse e soprattutto notevole complessità: e che include gli ultimi esiti della poesia crepuscolare, la diffusione del decadentismo in Italia, la conoscenza dell'opera di Rimbaud; e perfino alcuni collegamenti con la tradizione di certo Ottocento minore, quali si ritrovano nella vicenda del gruppo essenziale e dei vari collaboratori della rivista « Riviera Ligure ». Un nodo complesso in cui stanno anche i *Canti orfici* di Dino Campana e le poesie di Piero Jahier; un complesso d'attività che s'intreccia ai movimenti d'avanguardia letteraria prebellici e in modo particolare alla « Voce ». Ma il riferimento a Sbarbaro è autorizzato non tanto come elemento d'una ricerca tipologica, quanto anche dal fatto che Sbarbaro pubblicherà poi nel '20 le prose poetiche, o frammenti, di *Trucioli* (composte negli anni '17-'18); che ci darà successivamente le prose di *Liquidazione*; che, infine, ripubblicherà in seconda redazione, nel 1954, i versi di *Pianissimo*; che, negli anni

più vicini a noi, tornerà alla sua fondamentale ispirazione sia con revisioni dei *Trucioli*, sia con successive raccolte di versi e prose o con stampe di vecchi versi inediti: *Primizie*, *Rimanenze*, *Fuochi fatui*; mentre nel 1948 ristamperà, in edizione riveduta e accresciuta — definitiva diciamo — i *Trucioli*, comprendendovi anche una selezione della raccolta *Liquidazione*. Infine, l'assunzione a termine di riferimento storico della poesia sbarbariana, quale si presentò ai suoi inizi di maturità (si escludono dal nostro esame i versi dell'adolescenza, *Resine*) è anche autorizzata dal fatto che solo negli anni del secondo dopoguerra la critica sbarbariana esce dalla fase pionieristica e mostra di voler assumere l'esperienza poetica di Sbarbaro fra i momenti essenziali della storia della poesia italiana moderna.

Ma la miglior dimostrazione « storica » dell'importanza delle poesie di *Pianissimo* è certamente data dal linguaggio che questa poesia ci offriva come prima ricerca di una « essenzialità », che qui si manifesta come un discorrere quasi « prosastico », anche se non nei modi aperti che vedremo in Umberto Saba; ma che, storicamente, può esser posto accanto all'essenzialità del linguaggio poetico del primo Ungaretti, che pure è tutt'altra cosa: a indicare, vogliam dire, un punto di una vera e propria rivolta poetica contro le retoriche della letteratura ufficiale. È sufficiente, a chiarimento, che si leggano ad apertura di libro, versi come questi:

*Taci, anima stanca di godere
e di soffrire (all'uno e ail'altro vai
rassegnata).*

*Nessuna voce tua odo se ascolto:
non di rimpianto per la miserabile
giovinexxa, non d'ira o di speranza,
e neppure di tedio.*

*Giaci come
il corpo, ammutolita, tutta piena
d'una rassegnazione disperata.*

*Noi non ci stupiremmo
non è vero, mia anima, se il cuore
si fermasse, sospeso se ci fosse
il fiato...*

*Invece camminiamo.
Camminiamo io e te come sonnambuli.
E gli alberi son alberi, le case
sono case, le donne
che passano son donne, e tutto è quello
che è, soltanto quel che è.*

*La vicenda di gioia e di dolore
non ci tocca. Perduta ha la sua voce
la sirena del mondo, e il mondo è un grande
deserto.*

*Nel deserto
io guardo con asciutti occhi me stesso.*

Ma se il linguaggio poetico parla chiaro, in anni di tono sostenuto dannunziano, non meno eloquente è la tematica di *Pianissimo*: poli fondamentali la *rassegnazione* e la *Follia*; isolamento assoluto, anzi solitudine assoluta, del poeta di fronte agli aspetti della realtà, che nel loro variare rientrano nell'ambito della vita solo in quanto costituiscono una loro unità nell'amarezza: si veda quell'« inno alla vita », quinta strofe del poemetto, che potremmo assumere come anticlimax polemico della *Laus Vitae* dannunziana:

*Non, Vita, perché tu sei nella notte
la rapida fiammata, e non per questi
aspetti della terra e il cielo in cui
la mia tristezza orribile si placa:
ma, Vita, per le tue rose le quali
o non sono sbocciate ancora o già
disfannosi, pel tuo Desiderio
che lascia come al bimbo della favola
nella man ratta solo delle mosche,
per l'odio che portiamo ognuno al noi
del giorno prima, per l'indifferenza
di tutto ai nostri sogni più divini,
pel non potere vivere che l'attimo
al modo della pecora che bruca
pel mondo questo o quello cespo d'erba,
e ad esso s'interessa unicamente,
pel rimorso che sta in fondo ad ogni
vita, d'averla inutilmente spesa,
come la feccia in fondo del bicchiere,
per la felicità grande di piangere,
per la tristezza eterna dell' Amore,
per non sapere e l'infinito buio...
Per tutto questo amaro t'amo, Vita.*

Pianissimo è, tematicamente, l'indagine ossessiva della vita e del mondo raccolta sotto l'emblema della « rassegnazione disperata »: attraverso ventinove strofe, che alternano momenti di pura riflessione a momenti di sentimentale adesione alla rivolta umana, il poemetto sbarbariano ci offre già prima degli anni della « grande guerra », un *test* eccezionale della « crisi », nel quale dominano la « condanna d'esistere », la « necessità », la « volontà di vivere », e nel quale la voce delle cose (la natura, la « terra ») e quella dei sentimenti primordiali (il padre, la sorella) si presentano a far più duro il senso dell'isolamento e della rassegnazione, il senso del non essere:

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

Qui il positivismo ha toccato veramente la sua crisi profonda; una nozione, ancora generica se vogliamo, della filosofia schopenaueriana non fa che accentuarla; e già s'intravedono i primi segni della erosione idealistica sul mondo della natura, che fanno di questi vecchi versi sbarbariani un precedente necessario della poesia di Montale. Non che la letteratura sia esclusa da questa vicenda poetica, essa s'affaccia addirittura talvolta nei modi più scopertamente scolastici (potremmo citare la sesta strofe del poemetto, un'apostrofe al Sonno, « consolatore degli afflitti », densa di echi letterari tipicamente liceali); ma il movente resta anti-letterario, e nel linguaggio e nei temi: contro l'aggressione di un vitalismo, in altre parole, che caratterizza non solo la letteratura ufficiale e in primo piano il dannunzianesimo, ma in notevole parte le stesse avanguardie letterarie, i temi dell'anti-vita son posti come punti fermi e la rinuncia al vivere è dichiarata in modi espliciti:

*M'irrita tuttociò ch'è necessario
e consueto, tuttociò ch'è vita,
com'irrita il fuscello la lumaca
e com'essa in me stesso mi ritiro.*

Anche la sommaria elencazione dei temi delle diciannove strofe della prima parte del poemetto e delle dieci della seconda può rendere in maniera abbastanza evidente il senso di questo atteggiamento: 1) *La rassegnazione*; 2) *Come nel sonno* (si vive come nel sonno); 3) *L'impossibilità di piangere*; 4) *La Necessità* (che governa gli uomini e il mondo); 5) *Inno alla Vita* (cfr. sopra); 6) *Al Sonno* (cessazione temporanea dell'esistere); 7) *Al padre* (impossibilità di collegarsi alla tradizione); 8) *Invocazione del dolore* (unico modo di rappresentarsi l'essere); 9) *Al Dolore « passeggero »*; 10) *La condanna d'esistere*; 11) *Le lagrime* (il pianto che



1 - Joe Albert: *St. Job* (1911)



2 - Jos Albert: *La cage rouge* (1949)

riconduce alla primitività naturale dei sentimenti; 12) *La stretta del dolore* (invidia per chi soffre e per chi « vuol bene »); 13) *Ancora sulla rassegnazione*; 14) *La volontà di vivere*; 15) *La disperata luce del mattino* (che riconduce all'esistenza); 16) *La voce delle cose*; 17) *Ancora al padre*; 18) *Alla sorella*; 19) *Alla Terra*. E, nella seconda parte: 1) *Uno specchio rassegnato*; 2) *Canto d'ubriachi nella notte* (come fatto di movimento e di vita, nella rievocazione d'una memoria d'infanzia); 3) *La Perdizione* (unica compagna vitale e possibile); 4) *Sono ancora giovane* (« Io sono ancora giovane, inesperto / col cuore pronto a tutte le follie »); 5) *L'improvvisa paura di morire*; 6) *Alla Perdizione*; 7) *La Follia*; 8) *Le generazioni* (« Le generazioni passan come / onde di fiume... »); 9) *La mia sorella di quest'ora* (l'amore comprato della prostituta); 10) *Un canto di cicale* (uno sforzo per continuare a vivere).

La redazione del 1954 ha voluto sovrapporre alla linea come dire « abbandonata » e « prosastica » del poemetto i risultati di una callidissima arte letteraria, l'esperienza di linguaggio maturata nel corso di tutta una carriera letteraria; qui non ha luogo il giudizio sulle correzioni che rappresentano un avanzamento, un progresso, una chiarificazione e su quelle che costituiscono un vero e proprio intervento dall'esterno: ai fini di una storia, il lettore deve rifarsi alla redazione pubblicata nel '14, nella quale anche gli scolasticismi hanno un loro peso e, vorrei dire, una loro precisa funzione e la stessa tessitura « filosofica » del poemetto si imposta precisamente come un vero e proprio intreccio di asserzioni generali che trovano la loro unità solo nella poesia. Se si vuole un giudizio, qui si dà sulla prima redazione, agli albori della nascita di una nuova poesia lirica italiana: e si dà in senso pieno positivo, additando in *Pianissimo* un testo eccezionale e sorprendente.

Con *Trucioli* (prima edizione 1920) si fa in primo piano il *maudit*, si ha il taccuino d'appunti e d'impressioni della nuova « scapigliatura »: al centro è la « città », i « lastrici sonori », il discorso dell'« osteria », la « perdizione » insomma, in un clima di ostentata dissipazione dell'esistenza e di consunzione della personalità; la natura, la « terra », vi compare per scorcii di appunti impressionistici (solitamente, i paesi della riviera ligure), quasi in funzione consolatoria. Stilisticamente, hai qui il trionfo del « frammento », in un testo che indubbiamente costituisce, in quest'ambito esaltato dalla « Voce » bianca di De Robertis, il capolavoro in assoluto; non mancano tentativi di più disteso racconto, quasi saggi di psicologia poetica applicata al personaggio simbolo. È un libro che non ha smagliature, che non presenta momenti di stanchezza; ove la scoperta di Rimbaud non è esaltata nell'imitazione, ma digerita appieno, nella poetica. In altri termini, *Trucioli* si può anche definire come uno dei breviari dell'antiborghese o della rivolta alla tradizione borghese (e in questo senso sta accanto al *Giornale di bordo* di Soffici). In genere, i temi di fondo di *Pianissimo* sono confermati, espressi se mai con maggiore maturità: al massimo è accentuato il tema della « aridità » (delle scogliere liguri, dei lastricati cittadini, dell'anima che non ha più lagrime); il tema della « necessità » si intercompone con quello dell'« abitudine », fino a sfociare in un testo come *Ai fantocchini meccanici*, in cui la polemica sbarbariana è tutta spiegata:

*In una di quelle fiere di piazza che sono la mia passione
perché ivi la prostituzione e la miseria si drappeggiano di sete e di meraviglioso
dentro un baraccone dove tutti i mestieri erano rappresentati da fantocci meccanici
m'accadde d'assistere al più terrificante spettacolo.*

*C'era là dentro il sarto che tagliava con forbici di piombo
la lavandaia che sciacquava entro un'invisibile acqua
il cuoco che ammanniva vivande di cartone...*

*Come un alveare mi viveva intorno quel popolo d'automati
e io beato passavo da un mestiere all'altro, godendomi quelle facce convinte quei gesti risoluti,
quando, avendo fatto due o tre volte il giro del baraccone, il sospetto mi nacque
che nella creazione dei suoi fantocci l'artista avesse messo un'intenzione beffarda...*

*E poiché mi persuasi che il sarto non avrebbe cessato mai di tagliare la sua pezza sempre intera
né il cuoco di compiere i suoi tre gesti da epilettico
da tutta quella inutile attività una specie di nausea mi venne
un malessere, non so come...*

*Finché m'accorsi che avevo davanti
la spaventosa immagine della vita.*

Consequente è anche l'atteggiamento nei confronti della guerra, e si esprime in una notazione assai netta: « Quando mi misero in mano un fucile, dentro mi raggrinzii vergine violentata dal mascalzone »; quando non è rafforzato da un divagare alla ricerca degli aspetti di evasione della natura o delle cose o di una vita che si esprime ai margini del conflitto, talora con impressioni dominate da un atteggiamento estetistico; ma più marcato, interessante, da ricordare, nelle impressioni dello squallore e della morte: « Ho scoperto qui sopra due scarpe al sole. Grosse. Conficcate per la punta. L'uomo dev'essere bocconi, la bocca disgustata premuta contro il suolo. Il crocerossino l'ha nascosto in fretta con un po' di calce e terriccio. Mi sovviene la parola del fante: *lasciarci le scarpe*. Non c'è intorno che cartacce e latte di concentrato vuote ». O ancora: « Scampanio domenicale quale l'altipiano udiva ieri, quale udirà domani. Era la vita impassibile che cancellava la guerra come l'erba la fossa recente ».

È sul fondamento di queste esperienze che Sbarbaro tornerà negli anni dopo il '20 ai versi, scrivendo poche poesie nel corso di un decennio, ma tali da porsi fra i testi più alti della nostra lirica moderna. Il tema che le unisce è la riscoperta della terra di Liguria,

paesaggio, infanzia, amori; l'endecasillabo prosastico di *Pianissimo* è ravvivato da scatti che già sembrano montaliani (come « Il rapido passò, dentro un barbaglio / d'ottoni, un rombo. Fervono le guide / come dietro la nave l'acqua bolle », in una poesia del '21). Lo stesso paesaggio, assunto chiaramente in funzione simbolica, della riviera ligure è già montaliano: si legga la poesia *Liguria*, del '22, ove troverete versi come questi:

*Scarsa lingua di terra che orla il mare,
chiude la schiena arida dei monti;
scavata da improvvisi fiumi; morsa
dal sale come anello d'ancoraggio;
percossa dalla fersa; combattuta
dai venti che ti recano dal largo
l'alghe e le procellarie;
ara di pietra sei, tra cielo e mare
levata, dove brucia la canicola
aromi di selvagge erbe.*

O ancora:

*Le petraie ventose dei tuoi monti,
l'ossame dei tuoi greti;
il tuo mare se vi trascina il sole
lo strascico che abbaglia o vi saltella
una manciata fredda di zecchini
le notti che si chiamano le barche;
i tuoi docili clivi, tocchi d'ombra
dall'oliveto pallido, canizie
benedicente a questa atroce terra...*

O infine:

*Fossi al tuo sole zolla che germoglia
il filuzzo dell'erba. Fossi pino
abbrancato al tuo tufo, cui nel crine
passa la mano ruvida aquilone.
Grappolo mi cocessi sui tuoi sassi.*

Più tardi (del '31) ma appartenenti allo stesso clima poetico e caratterizzati dalle stesse componenti stilistiche, sono i *Versi a Dina*, nei quali la « secchezza », ora mutuata simbolicamente dal paesaggio rivierasco, s'accorda incredibilmente coi contrastanti toni crepuscolari tipici della poesia d'amore sbarbariana e ritornano echi ed accenti tipici di *Pianissimo*:

valgano come esempi i versi iniziali della seconda lirica (« Ora che sei venuta, / che con passo di danza sei entrata / nella mia vita / come folata in una stanza chiusa »), l'attacco della terza (« Era color del mare e dell'estate / la strada tra le case e i muri d'orto »), l'intera quarta, dove a tratti ritorna il discorrere di *Pianissimo*:

*E la vita sapessi a me che fu,
Amore, prima che ti conoscessi...*

*Un deserto la terra; a volte il mondo
una sfocata immagine che trema.
I volti consueti dei fantasmi
visti in sogno, il mio giorno dalla notte
poco diverso; sì da dubitare
se veglia o sonno fosse la mia vita...*

.
*M'affaticava la città col suo
ànsito
quale andare di fiume che non trovi
foce; m'impauriva con la mole
quasi colosso che non abbia luce
di sguardo...*

*Quando, improvvisamente come oscuro
disegno che coi dadi bimbo tenta
s'illumina del dado che mancava,
si compose il tumulto, si placò
l'ànsito, fiume che si placa in mare,
in due che s'abbracciavano nell'ombra.*

Infine, il canzoniere sbarbariano si chiude con una poesia del 1932, nella quale la poetica della parola, il canto, la poesia come unica felicità, è posta come la ragione prima di tutta un'attività, in versi di grande validità, che sembrano anticipare sviluppi che la poesia italiana raggiungerà solo molti anni più tardi:

*La bambina che va sotto gli alberi
non ha che il peso della sua treccia,
un fil di canto in gola.*

*Canta sola
e salta per la strada; ch  non sa
che mai bene pi  grande non avr 
di quel po' d'oro vivo per le spalle,
di quella gioia in gola.*

*A noi che non abbiamo
altra felicit  che di parole,
e non l'acceso fiocco e non la molta
speranza che fa grosso a quella il cuore,
se non   troppo chiedere, sia tolta
prima la vita di quel solo bene.*

Si pu , *tout court*, affermare che con *Liquidazione* (apparsa nel '28, ma comprendente prose e frammenti databili fin dall'anno '20) Sbarbaro pagasse anch'egli il suo debito alla restaurazione letteraria, che sembra caratterizzare tutto un periodo attorno agli anni '30 (gi  dal '25) della nostra letteratura, quasi il messaggio rondista cominciasse a dare i suoi frutti e si venisse creando una sorta di culto per il bello scrivere in antitesi con le avanguardie dei ribelli, contro il nichilismo e l'anarchia? Certo, al di l  di quel « divertimento » che sono gli *Ammaestramenti a Polidoro*, in cui i temi di *Pianissimo* e di *Trucioli* ritornano come riflessi attraverso un sottile strato di ghiaccio che trova maggior consistenza ed astrattezza dall'uso di una lingua arcaica, l'attenzione di Sbarbaro sembra che si rivolga di preferenza al « fissaggio » degli antichi temi e che la sua *saison en enfer* pi  autentica cerchi, se mai, le vie della costruzione del racconto breve. Mentre il frammento prosa-poesia ricerca il massimo scavo e quasi la rarefazione dei simboli. Ma non si pu  non notare che in certe prose callidamente costruite (massimo esempio *Sproloquio d'estate*, dedicato al ricordo di Dino Campana) gi  s'affaccia un esercizio di barocco, anch'esso in notevole anticipo su posteriori fenomeni ed impostazioni di poetica; mentre in alcuni frammenti il paesaggio rivierasco   potentemente ritratto nei suoi aspetti-simbolo di secchezza, aridit . Qui il rapporto con gli *Ossi di seppia* montaliani vuol esser tratto soprattutto ad indicare un tono di lettura, non certo a far questioni di precedenza: gli *Ossi* sono gi  nati, la loro composizione va dal '20 al '27, n  si dimentichi che *Merigiare pallido e assorto*   addirittura del '16. Nel commiato di *Liquidazione*, questo paesaggio-simbolo sta in funzione, ad ogni modo, di compendio dei temi fondamentali dell'opera sbarbariana precedente. Si ricordi almeno

Quest'anno le agavi del litorale han messo il fiore: un'alberella di pannocchie bionde, alloggio alle vespe.

Sulla vertebra nuda della strada, sui monti calvi e calcinati luglio si accanisce. Scarnito all'osso, il paese s'apre secca fauce sul mare.....

Mi specchio ancora in questo paesaggio; questa aridità mi sostiene. Nell'ulivo incassato nel muro mi riconosco, nello sterpo che vive nella rena ardente...

La mia, è ora la vita del greto.....

Alveo in tempo di magra.

Forse, la « letteratura » vien dopo: nelle prose del decennio '30-'40, in quelle degli anni del secondo dopoguerra; lo stesso tema dell'aridità è rivestito di pretesti letterari, la pagina diventa troppo furba, troppo lavorata: anche certe abbastanza recenti prose sui licheni (di cui Sbarbaro fu famoso raccoglitore e studioso) sentono finezza e lima all'eccesso. Ma — e ciò è estremamente significativo — una involuzione concettuale non la puoi trovare anche nello Sbarbaro dopo gli anni '30: troverai il suo rifiuto, anzi la sua paura della parola « cantante », il suo desiderio di economizzare al massimo le parole. Si fa strada invece, in questi anni, uno Sbarbaro scrittore moralista, che talora arriva addirittura all'uso delle forme, dei motti o dei proverbi, delle sentenze; infaticabile in un'analisi ossessiva delle cose, dei molteplici aspetti del mondo.

La negazione, dunque, è la musa sbarbariana, che come un filo rosso segna tutta la storia della sua poesia. E la poesia di Sbarbaro, proprio per tale suo fondamentale carattere, è un punto di riferimento obbligato ed essenziale per chi voglia capire la nuova poesia italiana. *Pianissimo, Sottovoce, Scampoli, Trucioli, Calcomanie, Fuochi fatui*: come a dire di una voce che non voleva trombe spiegate, che non si nascose dietro miti artificiosi, che nulla concesse neppure alla memoria; che centrò, con una conseguenza eccezionale, la crisi dell'intellettuale italiano allo scadere del mito romantico.

II.

Umberto Saba è già, allo scadere degli anni '20, in piena maturità: ha dietro le spalle non solo una giovinezza difficile e una difficile infanzia, ma una lunga storia di poeta il cui inizio coincide con l'inizio stesso del secolo, e un'avventura culturale abnorme nei confronti degli altri poeti contemporanei; che vede il giovane scrittore ribellarsi alla tradizione scolastica italiana per andare a cercare un fermento d'ispirazione nelle poesie di Heine; ma che la tradizione tiene saldamente legato con la lezione pariniana e, in alcune delle primissime poesie, anche con quella carducciana. La sua poesia, fin dalle lontane

origini, ci presenta la forza heiniana, la *pietas* e il tono familiare pariniani: il carduccianesimo, fortunatamente, durerà poco e sarà riassorbito dalla fondamentale tendenza di Saba alla aspirazione ad un mondo di giustizia e di pace. Da lontano, dunque, s'inizia la più vasta autobiografia poetica del nostro secolo: a quell'origine lontana il poeta non seppe né volle mai rinunciare, e raccolse nell'ampio disegno del *Canzoniere*, che ha una linea di più che mezzo secolo, anche le prove dell'adolescenza e della giovinezza. Segniamo qui le date di sviluppo, fino agli anni di cui stiamo trattando, servendoci delle varie raccolte di versi sabiani: 1900-7 *Poesie dell'adolescenza e giovanili*, 1908 *Versi militari*, 1909-10 *Casa e campagna*, 1910-12 *Trieste e una donna*, ove la musa sabiana trova già accenti nuovi e novità di linguaggio, 1913-15 *La serena disperazione*, *Poesie scritte durante la guerra*, 1920 *Cose leggere e vaganti* e *L'amorosa spina*, con cui si conclude, nella sistemazione definitiva, la prima parte del *Canzoniere*. Si concludeva un periodo e nasceva il momento del Saba più maturo: quello di *Preludio e canzonette* (1922-23), *Preludio e fughe* (1928-29), *Parole* (1933-34), delle poesie del 1944, delle ultime poesie e di quelle della vecchiaia, con le quali la lunga autobiografia di Saba si conclude, nell'anno 1954.

La continuità del *Canzoniere* fu sempre, e molto spesso con vivacità polemica, difesa da Saba, sia nel fondamentale scritto *Storia e cronistoria del Canzoniere*, che si presenta come un minuzioso commentario in terza persona della poesia sabiana, sia, a metà circa del suo lavoro, nei quindici sonetti intitolati *Autobiografia* (1924), che possono ben esser presi come punto di riferimento per gli sviluppi posteriori della poesia di Saba e per la storia stessa della sua formazione. In essi Saba si pone, con molta decisione, in posizione polemica contro la cultura a lui contemporanea, e non solo contro la vecchia cultura o la cultura ufficiale, ma anche contro i movimenti d'avanguardia. Questa sua posizione compendia, fino ai felici versi dell'ultimo sonetto, la storia del poeta fino a quegli anni e fonda con evidenza la realtà-mito della sua solitudine: «immagini tristi e dolorose» all'aprirsi dell'adolescenza (Saba fu al centro di una drammatica vicenda familiare); subito «esperto di malinconia»; la povertà e la vita errante: a Firenze legge suoi versi agli amici, incontra in Versilia D'Annunzio e non ne riporta più che un'accoglienza cordiale, prende contatto con gli scrittori della «Voce», ma si sente fra loro «di un'altra specie». Si ritrova fra i soldati durante il servizio militare, essi son figli del popolo, sono uomini come lui semplici, ed egli li ama («Nacque tra essi la mia Musa schietta. / In camerata, durante i sudati / giochi, nella prigione oscura e stretta») poi Milano, Bologna; poi la guerra («Dell'Europa — pensavo — ecco, è la sera; / quella che a noi fanciulli s'annunciava / per estremi bagliori in lei fulgenti»). Infine, con l'amore della «Lina» e con l'amore di Trieste, il «porto», quella bottega di libraio antiquario nella città natale, divenuta un mito per i lettori di Saba: dove il poeta visse, incurante di «alloro» e di successo, finché la persecuzione anti-ebraica del fascismo e la seconda guerra mondiale lo ricacciarono ancora errante e solo. Nell'anno 1924 l'autoritratto più autentico di Saba è questo:

*Una strana bottega d'antiquario
s'apre a Trieste, in una via secreta.
D'antiche legature un oro vario
l'occhio per gli scaffali errante allieta.*

*Vive in quell'aria tranquillo un poeta.
Dei morti in quel vivente lapidario
la sua opera compie, onesta e lieta,
d'amor pensoso, ignoto e solitario.*

*Morir spezzato dal chiuso fervore
vorrebbe un giorno; sulle amate carte
chiudere gli occhi che han veduto tanto.*

*E quel che del suo tempo restò fuore
e del suo spazio, ancor più bello l'arte
gli pinse, ancor più dolce gli fe' il canto.*

Anche la fedeltà ai metri tradizionali fa parte di questa condizione, di questo mito: l'endecasillabo sciolto o in rima, anche baciata, il sonetto, la canzonetta arcadica sono i metri di questo Saba, e tali resteranno fino alla rottura e alla ricerca di nuove forme e ritmi nuovi, ricerca che s'inizia nel 1925, con le poesie di *Cuor morituro*, e che durerà fino all'ultima poesia sabiana.

Su *Cuor morituro* ha richiamato l'attenzione lo stesso poeta, definendolo « uno dei libri più artisticamente importanti, e, a saperlo leggere, per il dolore sofferto e superato nel canto, consolatori di tutto il *Canzoniere* ». Se per quanto attiene alla ricerca di nuove forme e ritmi nuovi, questo libro del *Canzoniere* contiene esperimenti come *Tre punte secche*, trascrizione più abile e callida della canzonetta arcadica e preparazione alle più mature « fughe », per quanto attiene ai temi del canzoniere-autobiografia di Saba, vi si raggiungono momenti di notevole importanza, come la *Pregghiera alla madre*:

*Madre che ho fatto
soffrire
(cantava un merlo alla finestra, il giorno
abbassava, sì acuta era la pena
che morte a entrambi io m'invocavo)
madre
ieri tomba obliata, oggi rinata
presenza,*

*che dal fondo dilaga quasi vena
d'acqua, cui dura forza reprimeva,
e una mano le toglie abile o incauta
l'impedimento;
presaga gioia io sento
il tuo ritorno, o madre mia che ho fatto,
come un buon figlio amoroso, soffrire.*

*Pacificata in me ripeti antichi
moniti vani. E il tuo soggiorno un verde
giardino io penso, ove con te riprendere
può a conversare l'anima fanciulla,
a inebbriarsi del tuo mesto viso,
sì che l'ali vi perda come al lume
una farfalla. È un sogno,
un mesto sogno; ed io lo so. Ma giungere
vorrei dove sei giunta, entrare dove
sei entrata*

*— ho tanta
gioia e tanta stanchezza! —
farmi, o madre,
come una macchia dalla terra nata,
che in sé la terra riassorbe ed annulla.*

Da questo punto, infatti, si ha come uno scatto fra uno stretto aggancio della poesia sabiana a temi e modi crepuscolari ed una rielaborazione matura, e talora una sublimazione, di fermenti culturali che il Poeta aveva sussunto sia dalla religione familiare, quella israelitica, sia dalla cultura triestina, molto più vicina alla Mitteleuropa di tutta l'altra cultura d'avanguardia italiana: e con ciò vogliamo indicare non solo una possibile mediazione michelstaedteriana, che costituì uno dei fermenti più vivi, al di là di una sua accezione, vulgata ma non corrispondente a verità, di divulgazione, ma diversi parametri culturali — basterebbe citare la Bibbia — nella formazione di Saba. L'autobiografia poetica sabiana, alla fine, è l'unica nella storia della nostra letteratura moderna che regga ad una lettura nei modi e con l'ausilio della psicanalisi: l'«infanzia» sabiana non è invero più il tema consueto della nostalgia dell'età felice, né il vagheggiamento dell'innocenza e dell'illusione; prima che questi temi assumano, nella poesia di Montale, il colore vero e proprio di una ontologia poetica, in Saba si pongono come un nodo drammatico, rivelatore delle costanti abnormi di una solitudine e di una infelicità tipiche dell'autobiografia sabiana.

Perciò, nel momento stesso in cui si tenterà prima con l'esperienza gobettiana poi con quella di « Solaria » di riagganciare la nostra letteratura all'Europa, ma non nei modi che definiremmo classici di Bontempelli e del suo « 900 », bensì in quelli della ricerca delle avanguardie più feconde; nel momento in cui, con il nascere della poesia montaliana, si tentava un diverso accordo, da quello inimitabile ungarettiano, con le grandi correnti di pensiero che fomentarono e nutrono il « decadentismo » europeo; ecco che Saba affrontava, solitario in un certo senso come lo era stato e lo sarà Svevo, senza i sussidi di una conoscenza approfondita delle nuove filosofie non neo-hegeliane, l'importante avventura del 1928: il poemetto *L'uomo*.

Questi versi, non casualmente dedicati a Giacomo Debenedetti, che tra i banditori di un'uscita sull'Europa culturale fuori degli schemi neo-hegeliani sarà in primo piano, fra gli animatori più conseguenti e intelligenti, costituiscono, dopo lo sbarbariano *Pianissimo*, un altro dei punti cardine nello sviluppo della grande poesia italiana della prima metà del nostro secolo. Al di là del velo dell'apologo, che attribuisce la vicenda narrata al destino umano in generale, hai ancora qui il ritorno all'autobiografia: ove ogni particolare corrisponde a ciò che sappiamo della vita del Poeta, e solo la morte del personaggio, con cui si conchiude il poemetto, apre l'autobiografia all'apologo. Un apologo nei modi d'un racconto sveviano, nei toni grigi, anche, tipici di Svevo; ma dove soprattutto colpisce l'analisi, diremmo più che rassegnata, scontata del destino umano, dell'uomo che, uscito dal « buio dell'alvo materno », torna morendo al « buio eterno »; la cui vita è pena, è faticoso tentativo — ma inutile — di liberarsi dal male e dal dolore, di costruire e costruirsi una vita, — una lunga, incessante, vana costruzione. Ma c'è anche, in questo poemetto, l'immagine biblica del *paterfamilias*, del tronco gigante, florido dell'uomo che cerca l'agiatezza della famiglia, per sé e per i suoi, e che l'improvvisa e misteriosa collera divina fiacca e distrugge in un momento. Siamo al punto più alto che raggiungerà mai la poesia sabiana, o, se volete, al punto in cui la poesia sabiana si afferma in una sua tipicità che la distacca dal momento crepuscolare.

Da un punto di vista di esercizio letterario potremmo sì porre al mezzo del vasto canzoniere sabiano la raccolta di *Preludio e fughe* (1928-29), dove il poeta tenta un suo esperimento metrico certamente importante nella storia della nostra poesia moderna: ma il centro vero resta l'accennato poemetto, e quella materia ritornerà nelle raccolte più tarde: in *Parole* (1933-34), uno dei libri più importanti e di maggior resa poetica di tutto il *Canzoniere*, e nelle poesie della vecchiaia, fino agli ultimi versi. E ciò tanto più, quanto più col passare degli anni alla storia di un fato triste e terribile, personale, s'aggiungerà il tragico destino d'un popolo: l'oppressione, la persecuzione razziale, di nuovo il destino del popolo d'Israele che il poeta assume a cifra del perenne vano costruire umano. In un *Primo congedo alle Fughe*, che non fu potuto pubblicare nel '29 a causa della censura fascista, balena un'espressione di speranza:

*Dalla marea che un popolo ha sommerso,
e me con esso, ancora
levo la testa? Ancora
ascolto? Ancora non è tutto perso?*

Il poeta, come l'uomo, continuerà a ricostruire, a battersi per non naufragare, a levare il canto della sua speranza. Ma la crisi era nel tempo e nelle cose, nel cuore stesso del poeta, « scisso in due » dalle origini: la crisi della storia particolare del « piccolo Berto » si identifica con la grande crisi dell'epoca, in cui l'antica tristezza e la vana aspirazione ai tranquilli affetti familiari diventano, nel significato storico del canzoniere sabiano, il riconoscimento della fine di un vecchio mondo (che psichicamente è un mondo storico pre-natale) e l'incapacità, l'impossibilità di scorgere un esito positivo. « E va, di pace in cerca... ». Ma la pace non può, non dev'essere accettazione, conformismo: non può essere il passare « quasi illeso » fra gli eventi, il vivere in pace « con gli uomini e gli dèi » guadagnato col conformarsi alla volontà del padrone (cito da *Il poeta e il conformista*, una delle ultime poesie di Saba). E il padrone, ben s'intende, non è soltanto il padrone terreno, ma anche, forse di più, il terribile « fato », il grande sfruttatore e dilapidatore dell'eterna ansia di ricerca della verità e della pace, propria dell'uomo, a lui connaturata.

III.

L'inizio della poesia di Ungaretti risale agli anni della prima guerra mondiale: bibliograficamente all'anno 1916, data di edizione, a Udine in ottanta esemplari, del *Porto sepolto*. Così ricorda l'avvenimento lo stesso Ungaretti: « Tant'è, un giorno lasciai che fosse data alle stampe la mia prima raccolta di poesie, e la colpa fu tutta di Ettore Serra. A dire il vero, quei foglietti: cartoline in franchigia, margini di vecchi giornali, spazi bianchi di care lettere ricevute... — sui quali da due anni andavo facendo giorno per giorno il mio esame di coscienza, ficcandoli poi alla rinfusa nel tascapane, portandoli a vivere con me nel fango della trincea o facendomene capezzale nei rari riposi, — non erano destinati a nessun pubblico. Non avevo idea del pubblico, e non avevo voluto la guerra e non partecipavo alla guerra per riscuotere applausi, avevo, ed ho oggi ancora, un rispetto tale d'un così grande sacrificio com'è la guerra per un popolo, che ogni atto di vanità in simili circostanze mi sarebbe sembrato una profanazione — anche quello di chi, come noi, si fosse trovato in pieno nella mischia. Di più, m'ero fatta un'idea così rigorosa, e forse assurda, dell'anonimato in una guerra destinata a concludersi, nelle mie speranze, colla vittoria del popolo, che qualsiasi cosa m'avesse minimamente distinto da un altro fante, mi sarebbe sembrata un odioso privilegio e un gesto offensivo verso il popolo, al quale, accettando la guerra nello stato più umile,

avevo inteso dare un segno di completa dedizione. Questo era l'animo del soldato che se ne andava quella mattina per le strade di Versa, portando i suoi pensieri, quando fu accostato da un tenentino. Non ebbi il coraggio di non confidarmi a quel giovine ufficiale che mi domandò il nome, e poi si fece timido, e gli raccontai che non avevo altro ristoro se non di cercarmi e di trovarmi in qualche parola e ch'era il mio modo di progredire umanamente. Ettore Serra portò con sé il tascapane, ordinò i rimasugli di carta, mi portò, un giorno che finalmente scavalcavamo il San Michele, le bozze del mio *Porto sepolto*». (Il ricordo è del 1936).

In verità, i primissimi versi ungarettiani erano apparsi un anno prima, nel febbraio, aprile e maggio del '15, su «Lacerba»: e fra di essi va ricordato almeno *Diluvio*, prima stesura di *Nasce forse* dell'*Allegria*; ma si tratta in generale di esperimenti che, come ha ben notato De Robertis, bruciano nel giro di un anno il crepuscolare, l'ironista, il futurista, se vogliamo, e non spostano quindi, in effetti, il vero atto di nascita della poesia ungarettiana.

Una seconda data importante della storia della poesia di Ungaretti è il 1919: quando, a Parigi, sempre in edizione di pochi esemplari, apparvero le poesie francesi di *La guerre*, dedicate ad Apollinaire, e finalmente, a Firenze, la prima edizione venale di *Allegria di naufragi*, che si presentava come un volume composito, compendio di quasi tutta l'attività del poeta — meno quei primi versi del '15, con la sola eccezione dianzi notata —, comprendente anche le poesie francesi. Le date al frontespizio indicavano gli anni 1914-19. Frattanto, in quegli stessi anni stavano uscendo le prime recensioni critiche, fra le quali dovremmo almeno ricordare quelle di Apollinaire e di Aragon.

«Questo vecchio libro» — ebbe a scrivere Ungaretti, ristampando con non poche varianti, nel '36, l'*Allegria* (nuovo titolo, rimasto poi definitivo, di *Allegria di naufragi*) — «è un diario. L'autore non ha altra ambizione, e crede che anche i grandi poeti non ne avessero altre, se non quella di lasciare una sua bella biografia. Le sue poesie rappresentano dunque i suoi tormenti formali, ma vorrebbe si riconoscesse una buona volta che la forma lo tormenta solo perché la esige aderente alle variazioni del suo animo e, se qualche progresso ha fatto come artista, vorrebbe che indicasse anche qualche perfezione raggiunta come uomo. Egli si è maturato uomo in mezzo ad avvenimenti straordinari ai quali non è mai stato estraneo. Senza mai negare le necessità universali della poesia, ha sempre pensato che, per lasciarsi immaginare, l'universale deve accordarsi colla voce singolare del poeta, attraverso un sentimento vivace del tempo».

O, in altri termini, ancora più espliciti per quanto attiene alla sostanza «umana» di quella poesia, in un discorso pronunciato a Gorizia nel 1966: «Ho sbagliato nella mia vita interminabile, tante volte — chi oserebbe contarle, tante sono — e sono difatti un uomo, posso vantarmi di essere sempre stato un uomo anche sbagliando; sono un uomo, sono in ogni momento che passa, fallibile; patisco, come ogni altra persona umana, d'abbagli. Ma qui sul Carso, quando mi cavavo dall'anima le parole, le mie povere parole, non

sbagliavo. Ero solo, in mezzo ad altri uomini soli. Di null'altro eravamo possessori, noi poveri uomini, se non della propria solitudine, ciascuno. Il luogo era un luogo nudato, un luogo calvo dello spavento, ma non ne era spaventata la nostra anima, era sola, offesa che il nostro corpo fosse, in mezzo a tanta impazienza della morte, tanto, e solo, presente alla propria fragilità». Ristampando, negli anni della seconda guerra mondiale, i suoi libri, Ungaretti vorrà ancora accentuare la sostanza autobiografica e umana della sua opera, assumendone a titolo complessivo la dicitura « Vita d'un uomo ».

Un'ipotesi di critica stilistica non può dunque, a provare l'eccezionale importanza del nascere di questa poesia, essere assunta indipendentemente da quella che, certo approssimativamente, abbiamo definito la sua sostanza umana. Per Ungaretti, alle origini, la « crise de vers » è il segno e l'espressione funzionale d'una crisi di cultura e di civiltà. La ricerca della parola essenziale è la stessa ansiosa ricerca di una nuova spiritualità; la nudità, la calvizie delle petraie del Carso è un'immagine che va d'accordo con la solitudine e la fragilità — talora con la desolazione — dell'uomo e con la necessità di spezzare le tradizionali armonie, i metri della tradizione, l'esteriore musica dei vecchi versi, per trovare parole scavate nella vita del poeta-uomo « come un abisso ». Ma nudità, calvizie, pietra, desolazione sono, alla fine, un passaggio obbligato di tutta la nuova poesia italiana: dall'aridità sbarbariana alla petraia del greto di Montale.

Ungaretti, nel primo tempo della sua poesia, unisce idealmente la deserta desolazione — « le désert sonne / comme l'airan » — della propria giovinezza in Egitto all'aridità carsica degli anni di guerra, ai cieli aridi della propria crisi umana. Una crisi europea, che ripropone con forza il mito dell'uomo senza radici: « sans maison / sans famille / sans famille / sans amours / sans amis / sans souvenirs / sans espoir »; il mito del lupo-agnello (« seul ne sérail étranger / au climat de la mort / cet agneauloup / en exil / partout »); del naufrago in cerca di « un paese innocente ».

La rottura delle vecchie architetture metriche, la ricerca della parola essenziale — deserto, aridità, solitudine — avvengono, sul piano culturale, non tanto per merito del futurismo (anche se è innegabile un influsso di quell'avanguardia), quanto attraverso la lezione di coraggiose esperienze della poesia francese moderna: da Mallarmé ad Apollinaire. In questo senso, il citato gruppo di poesie francesi assume un'importanza fondamentale: sia *Perfection du noir*, dov'è la determinazione del rapporto parola-verso-gruppo-spazio bianco nei modi di partitura tipici del mallarmiano *Coup de dés*, sia lo stupendo *Calumet*, dedicato ad André Salmon, sia il *cul de lampe* che chiude il libretto stampato a Parigi con un motto che appare tipicamente, nella sua resistenza, ungarettiano: « C'est ici que l'on prend le bateau ».

Nell'esperienza del *Porto sepolto* c'è dunque al centro, a chi ben guardi, una condizione umana di crisi espressa sia attraverso la poetica della parola trovata, scavata nel silenzio, sia mediante un collegamento diretto della condizione dell'esule, del « nomade » del deserto, del beduino, con quella del solitario nelle trincee di guerra o in generale nelle strade del-

l'Europa di quegli anni. Da *In memoria* al *Commiato* (che codifica in breve giro di versi la poetica di questo primo Ungaretti: « Quando trovo / in questo mio silenzio / una parola / scavata è nella mia vita / come un abisso »), da *I fiumi* a *Sono una creatura*, da *Annientamento* a *Risvegli*, non c'è verso o parola che appaiano esterni, o allergici, a quella precisa condizione umana, che così spesso il poeta negli anni avvenire ha poi rievocato in guisa d'interprete che arricchisce il proprio canto, e contro la quale l'adesione al mito mussoliniano alle origini non rappresenta che una difesa illusoria, un illusorio approdo. Ché la crisi è più profonda, investe lo sradicamento, civiltà e religione, il dramma esistenziale è netto, chiaro, irrefutabile, forse, o certamente, insolubile se non attraverso la ricerca della parola che lo possa esprimere senza retorica.

Il nucleo delle poesie di *Porto sepolto* si arricchisce in *Allegria di naufragi*, dove i miti fondamentali del primo ciclo poetico s'articolano e si estendono ai momenti più pregnanti della « bella biografia »: nelle prime composizioni rifatte l'origine lucchese (il Serchio de *I fiumi*), il ricordo d'Africa (il Nilo), Parigi (la Senna) forniscono dati quasi d'archivio all'eccezionale forza dei versi di *Naufragio*, di *Girovago*, delle *Ultime*; elementi e dati di costume, d'epoca (*Levante*) forniscono vita e sangue all'incredibile forza e altezza poetica di *Agonia* o alla replicata illusione dell'approdo alla crisi lungamente sofferta di *Popolo* dove resta incollata nella memoria del lettore quella « luna / infinita su aride notti », che nega speranza e afferma disperazione. Se il poeta riprende subito il viaggio, come dopo il naufragio un superstite lupo di mare, ciò avviene per un incontenibile desiderio di conoscenza, di guardare nel cuore immortale del mondo; ma il suggello di tutta l'esperienza, forse è, e resta, *Vanità*: « D'improvviso / è alto / sulle macerie / il limpido / stupore / dell'immensità // E l'uomo / curvato / sull'acqua / sorpresa / dal sole / si rinviene / un'ombra // Cullata e / piano / franta ».

Storicamente, il verso ungarettiano, la metrica ungarettiana alle origini costituiscono la struttura di questo dramma, di questa crisi: sì che validissima resta, a distanza di tanti anni, la sorprendente diagnosi datane da Alfredo Gargiulo: « Stava nelle profonde aspirazioni una poesia di una immediatezza nuova: ed ecco, subito la si riconosce realizzata in modo sorprendente da questo giovane non prima noto. Immediatezza, aderenza alla vita: nessuno avrebbe saputo chiederne più di quanta ne rivelava la nuova umanità dell'*uomo di pena*. Senonché per immediatezza non altro poi si intendeva che essenzialità lirica; e solo questa — respinti in un piano inferiore i punti dove l'aderenza alla vita resta cruda — viene esplicitamente salutata nella poesia del primo Ungaretti. Si ha dunque il senso come di una primitività lirica riconquistata ».

Il nuovo libro di Ungaretti — *Sentimento del Tempo* — uscito nel 1933, segna effettivamente, secondo la testimonianza datane dallo stesso poeta nella nota introduttiva alla ristampa riveduta del '36, un « secondo tempo » della sua poesia. Il momento di passaggio dal tempo dell'*Allegria* a quello del *Sentimento* dovrebb'essere offerto, quasi didascalicamente,

dalle sette poesie raccolte ad inizio di volume sotto il titolo di *Prime*, datate negli anni 1919-24. Tutte le altre poesie del volume (i capitoli *La fine di Crono*, *Sogni e accordi*, *Leggende*, *Inni*, *La Morte meditata*, *L'amore*) sono datate negli anni fra il '25 e il '32. Nella nota introduttiva alla ristampa del 1936, Ungaretti afferma che le poesie di *Sentimento del tempo* « chiudono il suo secondo tempo d'esperienza umana, come ne aveva chiuso il primo l'*Allegria* »; e ancora che « se il suo primo sforzo è stato quello di ritrovare la naturalezza e la profondità e il ritmo nel senso di ogni singola parola », ha « poi cercato di trovare una coincidenza fra la nostra metrica tradizionale e le necessità espressive d'oggi ».

Anche Ungaretti, dunque, nel movimentato contesto degli anni '30, si rifà alla tradizione, annuncia un riscatto della metrica tradizionale, una ricostruzione del discorso ritmico che non trascuri gli antecedenti culturali. Essi sono, fundamentalmente, da situarsi nella linea di studio Petrarca — petrarchismo — barocco, e segnano il riacquisto di essa linea, e in particolare una nozione nuova, moderna, del barocco, che anticipa di quasi un trentennio gli studi nuovi sull'importante momento culturale. A questi studi Ungaretti s'era dedicato proprio negli anni fra il '20 e il '30, raggiungendo, anche dal punto di vista della critica, risultati di estrema importanza; furono tali studi, tali interessi, che lo indussero a tradurre alcuni sonetti e frammenti di Gongora, pubblicati nel '32, e nel '33, che costituiscono l'antecedente primo di una feconda consuetudine i cui frutti più certi saranno tangibili nella nota versione dei sonetti shakespeariani pubblicati dopo la seconda guerra mondiale.

Nelle *Prime* di *Sentimento* c'è già almeno un esempio sintomatico di quella ricostruzione del ritmo e della frase cui accennavamo — *Ricordo d'Africa*:

*Non più ora tra la piana sterminata
e il largo mare m'apparterò, né umili
di remote età, udrò più sciogliersi, chiari,
nell'aria limpida, squilli. Né più
le grazie acerbe andrà nudando
e in forme favolose esalterà
folle la fantasia,
né, d'un salto lontana la sorgente,
Diana nell'agile veste di luce,
più dal palmeto tornerà.
(Ardeva sacra, senza mescolanze,
in una sua freddezza s'abbagliava,
correva pura,
e se guardava la seguiva
arroventando disgraziate brame,
infinito velluto).*

È sera.

*È solo linea vaporosa il mare
che un giorno germogliò rapace,
e nappo d'un miele, non più gustato
per non morire di sete, mi pare
la piana e Diana più
nemmeno d'invisibile
non palpita.*

Ab! questa è l'ora che annuvola e smemora.

Ponete questa poesia del '24 (che noi abbiamo riferito nella lezione del '33, e che subirà qualche variante nella stampa del '36) a confronto con una qualsiasi delle liriche dell'*Allegria*, anche con quelle apparentemente più costruite (*I fiumi*, ad esempio, o *In memoria*) e vi accorgerete della enorme differenza. I due tempi sono effettivamente una realtà: perciò noi non siamo d'accordo con quei critici (taluno di essi è fra i più illustri) che, volendo ristabilire una linea di evoluzione continua fra le vecchie e le nuove poesie ungarettiane, cercano nella parola scavata nel silenzio, dell'*Allegria*, possibili costruzioni metriche tradizionali da ricomporre saltando a piè pari la reale consistenza degli spazi bianchi. Anche il linguaggio è diverso; in quanto alla semplicità quasi di lingua parlata del *Porto sepolto*, e più in generale dell'*Allegria*, il *Sentimento* contrappone una ricca serie di riacquisti di linguaggio aulico; mentre il discorsivo elementare delle vecchie liriche cede qui molto spesso il passo non solo al periodare composito, ma a combinazioni in cui predomina il procedimento dell'inversione e quello dell'intarsio («l'ombra negli occhi s'addensava / delle vergini»; «grido torbido e alato / che la luce quando muore trattiene», ecc.).

Ora, a noi pare che — schivando assurde comparazioni di valore fra il primo e il secondo tempo: che l'apparizione dei versi di *Porto sepolto* e dell'*Allegria* si possa chiamare « rivelazione » è un fatto « storico », non di giudizio di valori rispetto al « secondo tempo » — il riacquisto del senso drammatico del barocco costituisca un fatto di grande portata, e aggiungeremmo, di grande modernità. Le anfrattuosità del nuovo periodare, le consapevoli complesse sfumature, agendo per entro le volute d'un pensiero oggettivamente contraddittorio e arduo, creano indubbiamente il senso d'una condizione umana diversa; che si integra nell'« ordine » — in contrasto alla rivoluzione totale e globale del primo tempo ungarettiano —, ma in esso, pensiero e linea, scava addentro, nel profondo, con risultati di interessante poliedrismo. E il richiamo al « classico », alla « tradizione », urta contro le nuove crisi (filosofica e religiosa), urta anche contro la ritornante illusione del « nuovo ordine », destinata poi a nuovamente crollare con lo strazio delle rovine della nuova guerra;



3 - Jos Alberts: *Le pot bleu* (1960)



4 - Jos Albert: *Les pommes frites* (1961)

induce a un dramma complesso fin nelle immagini di natura e di paesaggio. Come, ad esempio, in *Nascita d'aurora*:

*Nel suo docile manto
e nell'aureola,
dal seno, fuggitiva,
deridendo, e pare inviti,
un fiore di pallida brace
si toglie e getta, la nubile notte.*

*È l'ora che disgiunge il primo chiaro
dall'ultimo tremore.*

Dal cielo all'orlo, il gorgo livida apre.

*Con dita smeraldine
ambigui moti tessono
un lino.*

*E d'oro le ombre, tacitando alacri
inconsapevoli sospiri,
i solchi mutano in labili rivi.*

Se il barocco è — come è stato acutamente osservato — « dolorosa coscienza della instabilità delle forme », il riacquisto che ne fa Ungaretti s'accorda perfettamente alla crisi, alla instabilità; degli anni '30: d'un'epoca, cioè, di cui non può darsi un'uniformità profilata; dove le vittime di fondo del neo-hegelismo, lo spazio e il tempo, si vendicano della distruzione provocando una sorta di perpetua mobilità e mobilitando la memoria alla ricerca di uno stato di primigenia « innocenza »; che non si manifesta più — come negli anni di *Porto sepolto* — come ingenua aspirazione a un « paese innocente », ma s'arricchisce di sfumature e di analisi disperate. L'anima, nuda e sola, in altre parole, riacquista piena consapevolezza del gran dramma umano che si recita, e dinanzi ad esso si pone insieme col grido del raccapriccio e con la medicina della ragione.

È l'esperienza, di grande portata, degli *Inni* ungarettiani.

Ungaretti ci avverte a chiare note, insistendo sul fatto che i vari « capitoli » dei suoi libri debbono esser letti e intesi organicamente, che gli *Inni* esprimono « una crisi religiosa, veramente patita, da milioni di uomini e da me, in uno degli anni più oscuri del dopoguerra ». Per comprendere questo avvertimento, gioverà ancora ricordare che, nonostante tutti i possibili dati esterni contraddittori, la letteratura italiana più valida di quegli anni è anticonformista. Le facili « conversioni », così come i facili adattamenti al « regime », generano scrittori e prodotti che sono materia di storia solo in quanto forniscono dati ed

elementi di costume; ma non toccano mai il segno del contributo positivo, né artistico né culturale. Di facili soluzioni e della crisi politica e di quella spirituale ce n'erano state negli anni '20, e ce ne saranno negli anni '30: lo storico le nota, le accenna, le classifica, e passa oltre, per fermarsi con maggiore insistenza su quelle espressioni di crisi realmente sofferta che si pongono come componenti di fondo di un discorso sulla condizione culturale di un tempo, al di là dei loro valori universalizzati.

Ora, vi fu un tempo in cui Ungaretti fu classificato fra i calligrafi da gran parte della critica d'ispirazione crociana; e non si volle, pure in anni nei quali urgevano i drammi della violenza e della pietà, prendere atto di un impegno inconsueto della nostra poesia moderna (unica eccezione la poesia leopardiana), nell'affrontare coraggiosamente tutti i rischi di una poesia filosofica. L'ironia della sorte volle che proprio dai crociani, nemici dichiarati della cosiddetta « poesia pura », venisse l'insofferenza per un poeta « puro » che urlava tormento e disperazione, che riempiva di « pensiero » la propria pagina.

Il capitolo degli *Inni* è costituito, nella prima edizione del *Sentimento*, di cinque poesie: *Danni con fantasia*, *La Pietà*, *Caino*, *La preghiera*, *Dannazione*, *Sentimento del Tempo*. Nella edizione del '36 si aggiunse, ultima del capitolo, *La pietà romana*, divenuta penultima nell'edizione definitiva del '43. Le date delle cinque composizioni originarie sono 1928-'31.

Il punto di partenza della lunga, ossessiva serie di ansiose interrogazioni che caratterizzano il capitolo degli *Inni* (diciassette clausole interrogative) è nella domanda abbastanza caratterizzante di una crisi « filosofica »:

Perché le apparenze non durano?

(Non sarà forse inutile ricordare, nel primo libro di Montale, uscito in quegli stessi anni, le « apparenze malfide »). È la crisi determinata da un iniziale accostamento del neo-hegelismo: la varietà, informalità delle apparenze, il continuo trasformarsi del « reale »:

*Se ti tocco, leggiadra, geli orrenda,
nudi l'idea e, molto più crudele,
nello stesso momento
mi legghi non deluso ad altra pena.*

Dove il « nudi l'idea » è espressione efficace ad indicare il risultato ambito, ma sempre illusorio, del guardare nel « cuore del mondo ». Ma, nudata l'idea, ascoltata la mente che crea « corrompendo », potrà l'uomo rifiutarsi alla « felice colpa » che è nell'adesione al gran variare delle cose del mondo?

*Silenzi trepidi, infiniti slanci,
corsa, gelose arsurre, titubanze,
e strazî, risa, inquiete labbra, fremito,*

*e delirio clamante
e abbandono schiumante
e gloria intollerante
e numerosa solitudine,
la vostra, lo so, non è vera luce,
ma avremmo vita senza il tuo variare,
felice colpa?*

L'impostazione tematica è netta e chiara: le non durevoli apparenze, la mente indagatrice che nuda l'idea; e la « fantasia » che, instancabile, riattacca l'uomo ad altre apparenze, ad altri sogni. È un'apertura « laica » che Ungaretti pone come frontale del suo esame di coscienza religioso.

I versetti, scarni e disadorni, quasi prosastici, della *Pietà* s'innestano su questa apertura a modo di litania, o forse di salmodia, che dalla visione dell'« uomo ferito », abbandonato alla sua solitudine in mezzo agli uomini, sbandato nei dubbi e nelle titubanze, cerca faticosamente una « certezza »: i toni di questa celebre invocazione ci appaiono piuttosto biblici che cattolici, e sfociano in alcuni versi che la memoria di due generazioni di lettori ha isolato in una loro perentoria epigraficità: « Ho popolato di nomi il silenzio », « Sono stanco di urlare senza voce », « Siamo noi la fiumana d'ombre », « Ripara il logorio alzando tombe ».

In *Caino* (una delle grandi poesie del Parnaso italiano moderno) sarà da isolare, ai fini di questa nostra rapidissima indagine, la quartina dell'apostrofe alla Memoria:

*Figlia indiscreta della noia,
memoria, memoria incessante,
le nuvole della tua polvere,
non c'è vento che se le porti via?*

Sotto la quale vorremmo ribadire la data: 1928, a segnare, dall'intuizione di un poeta, la fissazione di uno dei grandi temi di tutta la più valida letteratura europea moderna. L'appello alla divinità non si placa nel clima della preghiera; se ritorna il terrore, alla fine, della dannazione, e l'ansia dell'invocazione disperata si placa soltanto nell'invito al tempo a porre sulle labbra dell'uomo le sue « labbra ultime ». Si aprono, da questo finale di capitolo, le ulteriori, celebri salmodie della *Morte meditata*, dove il giuoco memoria-morte chiude il ciclo delle componenti strutturali del dramma religioso ungarettiano.

Nell'edizione del '36, s'è visto, l'ansia, veramente, si placherà nella *Pietà romana*: vorrà essere una conclusione positivamente « laica » del dramma, segnare, ancora una volta, l'illusione del poeta che, passati gli anni della grande crisi mondiale, pacificati anche, con la sanzione di accordi ufficiali, i contrasti in Italia fra Chiesa e Stato, si preparasse un'era nuova. Lo spostamento notato nell'edizione definitiva — s'era intanto aperta la nuova

grande crisi della seconda guerra mondiale — ci avverte che il poeta si accorse dell'illusione: ed è di nuovo il *Sentimento del tempo* che torna a chiudere il capitolo ancora quelle « labbra ultime ».

L'analisi delle frequenze metrico-ritmiche vuol chiudere questa breve indagine sugli *Inni*: dimostrativa, nei fatti, della funzionalità metrica anche di questa nuova fase della poesia ungarettiana, se vien posta in evidenza la minor frequenza del periodo lungo in un canto come la *Pietà* rispetto agli altri. Si noti dunque:

- 1) *Danni con fantasia*: 1|4|2|2|5|7|1|2;
- 2) *La Pietà*: 1|4|1|1|1|1|1|2|1|2|2|2|1|1|1 - 1|2|2|1|1|1|1|1|2|1|1|2|1 - 5|1|1|1|1|1|2|1|2|1|3|1 - 2|1|1 - 4|4|3;
- 3) *Caino*: 2|3|4|3|3|1|3|1|1|4|2|2;
- 4) *Pregbiera*: 2|4|3|3|1|3|1|3|6;
- 5) *Dannazione*: 6|6|2|1|2;
- 6) *Sentimento del tempo*: 8.

L'aggiunta *Pietà romana* risulta, anche alla prova metrico-ritmica, tardivamente inserita nel discorso, discorsiva e quasi disaccentata: 3|3|4|3.

Ma non debbono sfuggirci, nelle *Prime*, tutti gli elementi di una preparazione tematica allo scoppio degli *Inni*. Una secca elencazione val più d'ogni discorso: « È mutevole il vento, / illusa adolescenza » (*Le stagioni*); « Ancella di follia, noia, / troppo poco fosti ebbra e dolce. // Perché non t'ha seguita la memoria? // Memoria, fluido simulacro, / malinconico scherno, / buio del sangue » (*Alla noia*); « Con impazienza le apparenze muti », « con varietà d'inganni » (*Sirene*); « folle la fantasia » (*Ricordo d'Africa*).

La nostra insistenza sugli *Inni* ha, naturalmente, un valore esclusivamente di lettura sintomatica: uguale impegno d'indagine vorrebbero infatti gli altri capitoli del libro, dalla *Fine di Crono* (che comprende l'*Inno alla Morte*) ai *Sogni e accordi* (che comprendono *Dove la luce*), alle *Leggende* (fondamentale *Il capitano*), alla *Morte meditata*, a *L'amore*. Un cenno particolare riserveremo al capitolo dei *Sogni e accordi*, silloge di quindici madrigali, dove la capacità e l'esperienza di questo « secondo » Ungaretti potrebbero essere indicate da un risultato come *Quiete* (del '29), in cui tutto il lavoro ideologico è come riassorbito nella stupenda fissità delle immagini:

*L'uva è matura, il campo arato,
si stacca il monte dalle nuvole.
Sui polverosi specchi dell'estate
caduta è l'ombra,*

*tra le dita incerte
il loro lume è chiaro
e lontano.*

*Colle rondini fugge
l'ultimo strazio.*

L'ulteriore sviluppo della poesia ungarettiana si ferma, per il periodo che c'interessa, alla raccolta *Il dolore* (1937-'46), dove segneremo, in maniera particolare, le poesie per *Roma occupata*, ripresa e corollario degli *Inni* (*Mio fiume anche tu*) e palinodia della *Pietà romana* (*Accadrà?*). Ma non si possono ignorare le due liriche d'apertura della nuova raccolta, datate 1937, in particolare *Se tu mio fratello*, nella quale è evidente la ripresa e lo sviluppo di temi già notati, come nella conclusione:

*La memoria non svolge che le immagini
e a me stesso io stesso
non sono già più
che l'annientante nulla del pensiero.*

Un esame dei manoscritti della *Terra promessa*, datati, secondo la testimonianza di Leone Piccioni che se ne fece primo editore, 1935-37, ci condurrebbe assai lontano, alla fissazione di un vero e proprio « terzo tempo » della poesia ungarettiana, che, intramezzato dall'esperienza drammatica dei versi-diario per la morte del figlio (1940-46), reca ad ulteriore maturazione la riflessione critica ungarettiana sul petrarchismo e il barocco. Ungaretti, nella nota introduttiva all'edizione dal '36 di *Sentimento del tempo*, preannunciando le *Quartine dell'Autunno* e la *Fedeltà di Palinuro*, diceva di un suo attaccamento « a quello che ho sempre ritenuto fosse l'indirizzo unico della poesia »: non intendendo, certamente, con tale affermazione negare i « tempi » diversi d'esperienza, che invece nello stesso luogo son ribaditi, dicendosi che il *Sentimento* « chiude » il secondo ciclo d'esperienza, come l'*Allegria* aveva chiuso il primo. Per unità d'indirizzo s'intendeva, evidentemente, riferirsi, in forme, alla « lirica », in sostanza umana alla impossibilità di rinunciare a una continua escavazione di se stesso, di interrompere un proprio monologo interiore. Dall'annunciata *Fedeltà di Palinuro* sono poi derivate le sestine del *Recitativo di Palinuro*, che attestano, fin nella ricostruzione di una vecchia e gloriosa forma metrica, la fedeltà alla linea petrarchista.

Ma qui basti aver notato non solo l'irripetibile posizione primaria della poesia ungarettiana in un capitolo che si intitola « nascita della nuova poesia »; ma soprattutto la ricchezza di una tematica nuova, veramente « moderna », che Ungaretti generosamente offriva in tempi assai difficili, in una provincia letteraria e culturale nella quale una poesia del genere

non poteva avere che pochi lettori, e di fronte ad un'arte ufficiale di regime, nella quale sempre più apertamente trionfavano retorica e mediocrità.

Dell'impegnato lavoro del traduttore s'è qualche volta accennato: qui è necessario, ricordando tutto il lavoro che dalle versioni del 1930, in particolare dall'*Anabasi* di Perse, porta il segno di interessi verso classici e moderni — Paulhan, Blake, Gongora, Mallarmé, Shakespeare, Racine — insistere sulla persuasione ungarettiana della primarietà della tradizione petrarchesca, e sulla sua aspirazione a vedere nella propria poesia « finalmente immedesimate la naturalezza e la potenza espressive del Barocco ». È significativo, se non altro, che Ungaretti non abbia voluto confinare il proprio lavoro di traduttore in un antefatto o in una pezza d'appoggio alla poesia originale; ma che le traduzioni abbia incluso nel diario poetico che s'intitola *Vita d'un uomo*.

IV.

Dannunzianesimo, pascolismo, « crepuscolarismo », una brevissima esperienza futurista sono i segni dell'Onofri giovanile: fino ad esiti di « poesia in prosa », fino al « frammento » d'indole vociana. La linea, tuttavia, che già alle origini guida tutta l'esperienza poetica onofriana è un misticismo, o « spiritualismo », che s'innesta sul fondamento d'una adesione all'idealismo crociano, ma che ben presto ne evade — già al tempo di « *Lirica* », negli anni '12 — per avviarsi ad esiti nuovi, desueti nella nostra letteratura di quegli anni. Il poeta esistente come sola « attività creatrice », invasato dal « divenire »; e la poesia è « mera emozione estetica del Verbo ». Giustamente il Bocelli ha parlato di « uno sviluppo mistico in senso vagamente cristiano di quel superumanesimo », che pur consentendoci di distinguere questo primo Onofri dagli sviluppi successivi, che hanno inizio dalla data 1925, non autorizza tuttavia una rottura netta fra i due cicli di sviluppo.

Il punto di maturazione, che il poeta stesso pone al 1924, con le prose ritmiche di *Trombe d'argento*, e che ha la sua manifestazione « ufficiale » col *Nuovo Rinascimento come arte dell'Io*, del '25, può farsi risalire, sempre secondo una felice indicazione del Bocelli, alla « guida » al *Tristano e Isotta* di Wagner, pubblicata nel 1922 nella rivista « *Le cronache d'Italia* ». Già in questo scritto affiorano in primo piano il misticismo eroico, l'antroposofia, gli influssi evidenti di Rudolf Steiner. Nel *Nuovo Rinascimento*, il « poeta dell'avvenire » (non sfugga il parallelismo con la wagneriana « musica dell'avvenire ») verrà così definito come « un innamorato di parentele, uno scopritore di relazioni, per quanto apparentemente lontane, un maestro di simpatie, un'anima d'amore che anela a farsi ostia di comunione parlante ».

fra gli esseri separati, un articolatore nel suono del cuore umano, un illuminato-illuminatore per mezzo della parola d'uomo, la quale è l'immagine più alta del Verbo divino, un ministro della Parola ».

Per comprendere le ragioni originarie di una professione di fede poetica, che sancisce come tipico e determinante dell'arte non più l'elemento irrazionale (o prefilosofico), « bensì un elemento ultrarazionale, post-filosofico, che vuole sorgere dall'interna coscienza dell'uomo odierno », occorre tener presente, oltre al richiamo alla « filosofia » operato dal Croce, tutta un'attività di diffusione degli studi mistici, antroposofici, dei libri delle religioni orientali, di cui lo stesso Croce si fece indirettamente promotore attraverso l'impegno editoriale laterziano concretizzatosi in una nota collana nella quale accanto ad opere steineriane apparvero traduzioni dei libri di Budda e studi vari di carattere misteriosofico ed orfico. L'attività laterziana in questo settore s'affiancava all'azione svolta per lungo tempo dall'editore Bocca di Milano, in genere portando nei prodotti un maggiore impegno scientifico. (Del Bocca dovremmo almeno citare la collezione dei « Breviari mistici », che pubblicò, fra gli altri, testi di Santa Teresa d'Avila, del Bohme, di Ermete Trimegisto, di Paracelso, e la *Gerusalemme* di William Blake. Ma soprattutto scritti wagneriani. Né va dimenticata la tradizione instauratasi con la collezione carabbiana della « Cultura dell'anima »). In questo territorio, dunque, Onofri entrava con la mediazione filosofica mutuata dal Croce: ne derivò una poesia programmata sui principi di un misticismo razionalizzante, che tendeva ad una « ricostruzione », dopo la rottura provocata dalle paleoavanguardie dei primi anni del secolo, concettualmente elaborata. « Dopo le *Trombe d'argento* — scriveva Arturo Onofri, presentando nel 1925 *Terrestrità del Sole* — il presente poema lirico è come il secondo frutto di quell'albero al cui fusto si è già dato consapevole disegno e forma di concreta attuazione nel nostro *Nuovo Rinascimento*. Questa *Terrestrità del Sole* è da accogliersi nel significato ivi delineato, secondo il piano di una nuova volontà artistica, o, più precisamente, poetica, all'adempimento della quale stiamo dando vigoria di realtà, col meglio del nostro amore cosciente ».

Il « poema » che l'Onofri proponeva avrebbe dovuto comporsi, sotto il titolo generale di *Terrestrità del Sole*, dell'omonimo volume, di *Vincere il Drago!*, *Zolla ritorna cosmo*, *Suoni del Gral*, *Aprirsi fiore*. Vivente il poeta — che morì nel '28 — apparvero solo i primi due cicli; gli altri furon pubblicati postumi a cura degli amici.

Si può dire che fino alla riscoperta operata nel periodo di polemiche sulla poesia « ermetica », la nuova poesia onofriana non abbia avuto molto corso nel dibattito letterario degli anni trenta: non dobbiamo tuttavia passar sotto silenzio il fatto che in due « omaggi » collettivi che furono dedicati al poeta compaiono contributi particolarmente significativi,

quasi a segnare elementi di sviluppo nell'ambito della cultura degli anni più tardi: Nicola Abbagnano collabora al fascicolo unico de « Il Vesuvio », uscito nel '29, Antonio Banfi è presente nel volume dedicato ad Onofri, nel '30, dall'editore Vallecchi; omaggi di filosofi, ripetiamo, ben rari, se non unici, a poeti del Novecento.

La fitta selva di questa matura poesia onofriana è oggi solo leggibile come un fatto culturale, come un testo che raccoglie le già citate sollecitazioni filosofiche e mistiche, e anticipa sviluppi che si noteranno in alcuni poeti « ermetici » degli anni '40; mentre l'esperienza di lettori esercitati dai successivi sviluppi del linguaggio poetico italiano si ferma non tanto su risultati definibili come poeticamente più validi, quanto su inviti stilistici estremamente importanti, indispensabili alla lettura del contesto generale della nuova poesia italiana. Si veda ad esempio, la quinta poesia di *Terrestrità del Sole*, nella quale un tentativo assai impegnato di offrire una « poetica » sfocia in un testo linguistico che giova all'intendimento della storia della nostra poesia contemporanea meglio di una lunga indagine a posteriori:

*Con la più cruda scarica di gelo
ho toccato lo schema del possibile:
l'impalcatura di montagne ancora
insite (e i piani suoi sgorgano in popoli)
nell'algebra di amori delinquenti
e di fiori che parlano preghiere.*

*È il punto nullo, ove converge il corpo
fuor d'ogni suo disegno abituale,
nato pianeti e sfere di potenza.
È l'attimo turchino, senza scopi,
di là d'ogni durata:
l'eterno Incominciare,
che riprende ogni dianzi, ogni fra poco
nel suo fiat senza tregua,
astratto da qualunque calcolarsi.
È l'esser nulla, essendo Io solamente.*

*Fùlgore d'un crearsi onnimondiale,
tu dormivi negli umidi recessi
del mio vegliare addormentatamente,*

*ma il tuo risveglio è forza di quiete,
come una sparsa musica
rappresa in un tacersi.*

O si legga la ventiquattresima poesia dello stesso libro, ove sarà possibile, e non azzardato, trovare moduli che ritorneranno nella poesia delle recentissime neoavanguardie:

*La polpa genitale d'una bionda
dà flatulenze e fantasie regali
ai fiori succulenti delle aiuole,
dove gli insetti gèmmei
sognano dentro il gulf-stream degli odori,
d'abitare pianeti, anziché fiori.*

*Boccheggiano i polmoni delle foglie
rantoli e passioni
su guance e su mammelle di splendori
che sembrano tramonto.*

*Ma, misurando in orgie di confronto
l'innocente sdraiarsi vegetale
con quelle calde curve in movimento
che si snodano in danza nel suo passo,
s'apre in immateriali algebre-odori,
nel crollo d'impalpabili disastri,
l'amplesso-di-congiungersi degli astri.*

*E dal ritmico scambio di ginocchia
sale per l'anche, fino alla sua bocca,
il sorriso lunghissimo d'un bacio.*

Ma certamente sarebbe assurdo spezzare l'organismo della poesia onofriana, operando da antologisti o da ripristinatori di un dissidio fra « struttura » e « poesia »: tanto più che, in senso crociano se così può dirsi, è la « struttura » alla quale si affida l'interesse storico dell'opera di Arturo Onofri. Cercando una definizione storicamente concreta, dell'opera di Onofri, non sapremmo se non ripetere quella felicissima che, nel citato scritto del 1930,

ne dette Antonio Banfi: di « poesia metafisica », notando che « infinite » sono le forme di esperienze e di vita che possono trasfigurarsi metafisicamente, secondo le linee di quel mondo ideale — vario di prospettive — in cui l'umanità ha consacrato e riconsacra ogni giorno la sua fede, e questo loro senso, questa loro ideale vita interiore, come può trasporci nella unità sistematica della ragione, o interpretarsi in funzione dell'esigenza religiosa, può essere assunto nell'intuizione estetica ed espresso nell'arte ».

V.

Clemente Rebora, dopo gli inizi dei *Frammenti lirici*, si pone, negli anni '20, al centro d'una crisi di misticismo, che sfocerà, un decennio più tardi, nel cattolicesimo e nella vocazione sacerdotale nell'ordine dei Rosminiani (1933). Sono del 1920 certe *Annotazioni* che egli stese per la versione del *Cappotto* di Gogol (pubblicata nel '22), nelle quali l'importanza del grande racconto dello scrittore russo è particolarmente affidata al messaggio d'amore, anzi ad una « fratellanza mistica » che si tradurrebbe in « solidarietà concreta » e ad un « amore per gli umiliati e la pietà verso i sofferenti in aiuto e comunione di vita ». Tale giudizio appare — come ebbe a notare il Borgese — un vero e proprio « sviluppo mistico e trascendentale » dell'ispirazione che è alla base dell'opera gogoliana. E un consimile sviluppo, una proposta di sfocio nel misticismo dovette certamente Rebora cercare in uno scrittore che come mistico si presentava in una tradizione recente nella quale spiccava particolarmente l'assunzione a modello e simbolo fattane dal Pascoli: nel '20, infatti, Rebora pubblicò una versione della *Felicità domestica* di Leone Tolstoj, che, accanto alla versione di *Lazzaro ed altre novelle* di Leonida Andreef, segna qualcosa di più di un episodico interesse per la letteratura russa dell'Ottocento: diviene una tappa di sviluppo di quel misticismo reboriano che può essere, ad uno stadio anteriore, rinvenuto negli interessi per gli studi esoterici, e in modo particolare per il buddismo e per le religioni indiane; nel '21 tradusse « una novella religiosa uscita anonima in Londra nel 1905, dovuta alla penna di uno scrittore volteggiante nell'atmosfera spirituale indiana, ma dentro il sole del Cristo » (*Colui che ci esaudisce: Gianardana*). La tendenza del misticismo reboriano era dunque, negli anni in cui uscirà la sua nuova raccolta di poesie, i *Canti anonimi*, ad una religione universale, o meglio ad una « unificazione del sentimento religioso mondiale », per la quale indicava espliciti precedenti: dalla « Città del Sole » di Campanella, alla monarchia universale di Dante, alla « Roma Celeste » di Mazzini.

Questa tendenza si esprime, nei *Canti anonimi*, in almeno due direzioni: da un lato in una poetica programmata che fissa nella voce « anonima » e in un tentativo talora riuscito in pieno di « musa popolare », che va d'accordo con una vera e propria « saggezza popolare », il segno di una letteratura e di una poesia riscattate dall'edonismo di una tradizione aulica; dall'altro nella ritornante insistenza di un'« attesa » di una mistica voce che lo tragga da una condizione di provvisorietà e di ansia. Esempi da antologia non mancano né per l'uno né per l'altro aspetto: si citano di solito *Campana di Lombardia* e *Dall'immagine tesa*, per l'uno e per l'altro riguardo. Ed effettivamente, per il secondo esempio, la proposta di un collegamento fra i canti del '22 e le molto più tarde poesie religiose e i « canti dell'infermità », cioè con la lirica d'aspetto esplicitamente agiografico, non sembra da scartare:

*Dall'immagine tesa
vigilo l'istante
con imminenza d'attesa —
e non aspetto nessuno :*

*nell'ombra accesa
spio il campanello
che impercettibile spande
un polline di suono —
e non aspetto nessuno :*

*fra quattro mura
stupefatte di spazio
più che un deserto
non aspetto nessuno.*

*Ma deve venire,
verrà, se resisto
a sbocciare non visto,
verrà d'improvviso
quando meno l'avverto.
Verrà quasi perdòno
di quanto fa morire,
verrà a farmi certo
del suo e mio tesoro,
verrà come ristoro
delle mie e sue pene,
verrà, forse già viene
il suo bisbiglio.*

Mentre l'esempio di *Campana di Lombardia* può essere utile a capire il crearsi, dall'esperienza reboriana, di una particolare musica popolare nella lirica, che troverà un decennio più tardi una importante ripresa nella poesia di Carlo Betocchi.

Un accostamento, per pure ragioni didattiche, fra la crisi religiosa ungarettiana, il costruito misticismo di Onofri e gli sviluppi della poesia reboriana, è ammissibile? — È almeno suggestivo, anche se pieno di pericoli. Autorizzabile, soprattutto, nell'indicazione di un contesto mosso d'esperienze, di fronte non soltanto al fatto storico « guerra », ma ad una fase di transizione segnata dalla caduta del positivismo, dall'incerto e contraddittorio affermarsi del neohegelismo, dall'affacciarsi anche nella nostra cultura del bergsonismo. Di fronte alla più generale crisi mondiale, la situazione della cultura in Italia — sarà da ribadire — segna i consueti, quasi tradizionali, ritardi di fronte a culture europee più avanzate, o quanto meno più organicamente spinte a rinnovarsi sulla base di un discorso teorico. Ora, a questo ritardo, Ungaretti risponde con una fede ferma nella letteratura e nelle poetiche: Onofri, pur partendo da premesse teoriche crociane, ne tenta un difficile connubio con le sollecitazioni esoteriche e teosofiche; Reborà è il più organicamente « mistico ». Senza dubbio, i tre poeti, le tre diverse esperienze, possono essere storicamente accomunate dalla ricerca di una soluzione trascendente: ma, storicamente, è altrettanto vero che l'approdo metafisico non sarà stabile; stabile soltanto, in veste umana, l'approdo cattolico di Reborà. Né l'appello frequente al dio dei padri aveva del resto risolto la crisi definita in immagini desertiche tipica di Saba.

NOTA. - I paragrafi che precedono, e che fanno parte di una serie di materiali che l'autore va preparando in vista di una storia della letteratura italiana dagli anni Venti ai Quaranta, non hanno, logicamente, nessuna pretesa di compiutezza, e neppure quella — così assurda, oggi, mi sembra — di chiudere in termini di perentorie definizioni una materia sottoposta a discussione e revisione. Qualche altro tratto di questo lavoro, p. es. gli scritti su Campana e Montale, ha già visto la luce in tempi recenti: l'esperienza mi ha insegnato che in operazioni del genere è necessario, soprattutto, non aver fretta. Non ho ritenuto indispensabile apporre note ai riferimenti critici che abbastanza frequenti affiorano in queste pagine. Voglio soltanto indicare che, a pag. 21, l'espressione definitiva del barocco come « dolorosa coscienza della instabilità delle forme » è tratta dalla « Nota critica » di Maria Luisa Doglio all'edizione critica delle *Lettere* di Fulvio Testi (ediz. Laterza, vol. III, 1967, pag. 619), che, come ebbi già a scrivere altrove, costituisce uno dei momenti più alti raggiunti dai moderni studi sul Seicento italiano.