

# LA PARTE DEL CINICO E LA RAGIONE COSMICA: 1913-'14\*

di

Silvio Ramat

Il binomio storia-natura agisce al fondo dell'ideologia e della speculazione letteraria del fertilissimo quinquennio 1910-'15: il periodo dell'esplosiva maturità di Sbarbaro, che in *Pianissimo* (1914) elude le ipoteche crepuscolari subite ancora in *Resine* ('11); di Rèbora e dei *Frammenti lirici* ('13); di Campana e dei *Canti orfici* ('14). Se ora terremo presente che sono gli stessi anni della prima e più felice articolazione marinettiana, da un lato, e del compimento in Gozzano dell'autoritratto poetico, sarà possibile misurare anche meglio la puntualità e la fedeltà a certi temi dimostrata dai primi tre scrittori rammentati (e segnatamente dai primi due, Sbarbaro e Rèbora) in confronto alla sostanziale evasività o alla dispersione d'energia che si rivela nell'arco teso fra la passività crepuscolare e l'attivismo futurista. È proprio nel riaddurre in campo la questione natura-storia, nel riproporla o scientemente o intuitivamente nella sua forma di dissidio, che Rèbora e Sbarbaro (assieme a Campana, figliol prodigo — prodigo della sua immensa povertà — che non sa la via del ritorno in famiglia) risultano in prospettiva per noi i fondatori di quello che nei capitoli precedenti abbiamo voluto chiamare il « sistema poetico » del Novecento.

Quanto alla centralità del problema accennato or ora, non v'è dubbio che nel Pascoli stesso ne trasparisse una coscienza notevole; se non fosse che in lui, proprio verso il 1910, l'alternativa cominciava a risolversi in termini di piena astoricità, con le molli oleografie delle *Canzoni di Re Enzo*, ad esempio: dove l'ambiguità di *Myrica* e dei *Canti di Castelvecchio*, dove l'impegno teoretico ed espositivo palesato nei *Poemetti*, tutto finiva per lasciare

---

(\*) Questo capitolo è il terzo di un repertorio antologico-critico-bibliografico della poesia italiana del Novecento, che sto preparando con il contributo del CNR. I primi due sono usciti rispettivamente su « Forum Italicum », 1971, 1 (*Gesto, maschera, trasparenza all'origine del sistema novecentesco*) e su « Il Bimestre », 1971, 12/13 (*Primo Novecento tra diarismo e pedagogismo*).

il posto a un discorso in fuga, in fuga verso una « natura » leggendaria (a dispetto del puntiglio filologico esibito nella circostanza) e non più tale — non più natura — in quanto sdrammatizzata dalle fondamenta, accostata in un'attitudine estetizzante (il titanismo d'elezione vi rientra, accomunando sotto la sua ala gravosa sia *Odi e Inni* sia i *Poemi italici*), che la priva dei suoi contrasti intrinseci, le nega la « storia » come ostacolo dialettico. Sicché, anche sotto questo profilo, la natura in Pascoli, valutata psicologicamente e non più solo nella sua oggettualità visibile — che rimane insistentemente georgica — appartiene al clima di fine Ottocento e, secondo un equo giudizio, sull'aggiornamento dei suoi nessi con la storia dice meno di quanto non sappia dire il d'Annunzio medesimo di quegli anni (o di qualche anno avanti): se riconosciamo ad *Alcyone*, com'è opportuno, un salto qualitativo rispetto a precedenti astorici e innaturali, del tipo « città del silenzio », forniti in *Elettra*. Un salto che consiste nella rinnovata preminenza d'una prima persona, evocatrice o quasi immediata cronista dell'occasione testuale, che chiama in causa (e discioglie nell'atto stesso della poesia) quel dissidio, in termini anche espliciti, spesso. La soluzione, a ben guardare, non è e non può essere che questa: l'immersione trasfigurante e catartica dell'io poetico (bagno letèo-stato metamorfico inseguito con tenace maturazione dall'io biografico dannunziano) nel gorgo d'una natura integrale e struggente che in sé, appunto, liquefà tutta la storia personale dell'io, senza lasciargli facoltà ulteriori di riscatto dialettico per tale storia. Dunque anche la « naturalità » del maggior d'Annunzio, uscito ormai dal giovanile contagio della scuola naturalistica europea e nazionale, è una condizione astorica, infine; e tuttavia l'artificio che esprime quest'aspirazione dell'uomo a spassionarsi, non in senso deprimente ma in vista del recupero di un ritmo primordialmente perfetto, è artificio dotato di una esemplarità avvincente, e tale da resistere anche oltre il vocianesimo, proprio per quanto concerne il punto focale e d'attrito: natura-storia.

Infatti se, come notavo sopra, nel tendere a una naturalità alla maniera dannunziana la persona annulla la sua presenza e consistenza storica, la ritualità del suo bagno profondo nei gorghi suadenti della natura ha un potere mitico abbagliante, capace di perpetuare un equivoco e cioè quello d'una sua segreta drammaticità: mentre è proprio sul piano drammatico che denuncia le sue carenze la naturalità dannunziana: e questo l'avvertono i giovani della « Voce », ma in primo luogo Rèbora e Sbarbaro. I quali di fatto non inseguono — per rispetto alla propria storia e, si direbbe, anche a un concetto filosofico, oggettivo e mobile, di storia — per sé e per la generazione di cui testimoniano a fondo una « naturalità » come situazione acquietante e finale (finalmente aproblematica), bensì cercano di delimitare alla luce della loro esperienza individuale questo valore antico e fluido di natura. Delimitarlo, definirlo elementarmente, per organizzare in forma articolata il tema del suo dissidio con una storia che non si trova, neppur essa, in uno stato di categoriale fissità. Società diventa allora un altro dei termini opponibili a natura; e così anche cultura, civiltà; in Rèbora, poi, esplicitamente nominata, è la scienza (due frammenti lirici, consecutivi, si

aprono con un epigrafico « Scienza vince natura » <sup>(1)</sup>, che dichiara — ma sigillato in formula eloquente e irreversibile — il mondo reboriano tanto più mosso, invece, e dubbioso, di volta in volta ricostruito e distrutto). Il contrasto, se è tipico di tutta la stagione vociana, acquista slancio particolare, e cioè autorità di figurazione, nei *Frammenti lirici* e in *Pianissimo*, che a uno spoglio puntuale denotano appunto questa intrinseca tematica rivelatrice.

Sbarbaro ci viene incontro subito con uno fra i testi suoi generalmente più commentati (e che reca la data del maggio 1913): *Talora nell'arsura della via* <sup>(2)</sup>; è lì che il diverbio elementare trova una delle manifestazioni figurate più apertamente leggibili, incarnandosi la bipolarità di vocaboli astratti (quali di per sé rimangono natura e storia) in un'altra più accessibile, campagna-città. Conclude Sbarbaro: « Ma poi che sento l'anima aderire / ad ogni pietra della città sorda / com'albero con tutte le radici, / sorrido a me indicibilmente e come / per uno sforzo d'ali i gomiti alzo... » <sup>(3)</sup>; mettendoci di fronte, fino all'estrema agitazione gestuale, a una di quelle, diceva Boine, « poesie fuor della storia, che a capirle basta il cuore e l'aver vissuto », a una testimonianza di « atteggiamenti dell'anima umana sui quali la storia non può » <sup>(4)</sup> (e non per nulla il discorso boiniano era partito da Leopardi, sia pure per differenziarne poi la situazione da quella di Sbarbaro, il cui canto « non ha riflesses pretese d'universale, ma certo è; è spesso vero e così terribilmente che ciascuno di noi dentro di sé lo confessa vissuto » <sup>(5)</sup>). « Vero » anche l'itinerario di lettura, autobiografico, proposto in questo caso da Boine, ossia da colui che fra tutti era il più pronto nel cogliere il riflusso di motivazioni per niente occasionali sulle pagine dei coetanei, rette e colmate quasi sempre da una prima persona, da quell'io problematico di cui si è fatto cenno nel primo capitolo. Ma dove Boine accentuava il carattere « fuori della storia » per una poesia come quella di Sbarbaro (intendendo con questo la sua prerogativa d'imprimersi stabilmente nella memoria del lettore anche senza il soccorso canonico della mediazione critica), per noi è necessario puntare sulla potenzialità dialettica che tale storia assume nell'opera sbarbariana, un'opera che proprio da quest'aspetto ricava la sua storicità effettiva: per il modo con cui si pone in un rapporto — che è tragico e infelice, ma vivo — con il volto impietoso della società dei suoi anni, una società della quale il poeta, benché la rifiuti e, contemporaneamente, se ne avverta segregato in partenza, finisce per far parte

<sup>(1)</sup> Sono i frammenti XXXIV e XXXV: cfr. CLEMENTE REBORA: *Le poesie 1913-1957*, a cura di Vanni Scheiwiller, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1961, pp. 54 e 56.

<sup>(2)</sup> Cfr. CAMILLO SBARBARO: *Poesie*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1961, p. 67. In *Pianissimo* 1960 anche il primo verso cambia: « Talora nell'arsura cittadina », assumendo così più esplicitamente la città la sua funzione tipica di avversaria del perduto *homo naturalis* che vi cammina dentro.

<sup>(3)</sup> Seguo, com'è logico in questa sede, la lezione di *Pianissimo* 1914: la variante 1960 più notevole, in conclusione, è nell'avverbio del sorriso, che diviene « smarritamente ».

<sup>(4)</sup> Possediamo ora di Boine un'edizione nuova e facilmente reperibile (*Il peccato e le altre opere*, con un *Ritratto di Boine*, di Giancarlo Vigorelli, Parma, Guanda, 1971); e da essa si cita. La recensione a *Pianissimo* — in *Plausi e botte* — è alle pp. 251-254, la frase riferita è a p. 254.

<sup>(5)</sup> BOINE: *Il peccato e le altre opere*, cit., p. 253.

nella maniera più concreta: dal momento che ne desume, nella pratica quotidiana dell'esistere, le norme più aspre (l'impassibilità, la condanna di un guardare oggettivo che spinge l'uomo a mancar di pietà a sé medesimo).

È per questo che Sbarbaro si dimostra interamente contagiato dalla storia, e dannato a restarci dentro in continuità, ritraendone direi quella sua stessa inconfondibile regola di vita che lo porta a non vivere, a farsi spettatore disamorato, o quasi empio, dei propri stessi atti: o gesti, talvolta, sforniti peraltro di tutto quanto possa dirsi spettacolare (anche qui ci aiuta uno dei più divulgati *explicit* sbarbariani: «...Nel deserto / io guardo con asciutti occhi me stesso»<sup>(6)</sup>), dove il superamento dell'analogia letterale con Gozzano è nel «deserto», figura attuale del mondo, ammutolito dopo essere stato, fino a dianzi, invece, «sirena»; è il tipico soprassalto che raggela, all'asciutto, la probabilità originaria d'una passione). Sbarbaro su questo punto è in anticipo direttamente su Cardarelli (il quale proclama, per ciò che lo riguarda, l'ispirazione-indifferenza, la poesia-impassibilità<sup>(7)</sup>), se non fosse che l'autore di *Pianissimo* non denuncia alcun interesse per le dichiarazioni di poetica, quali che siano, e tiene piuttosto a suggerire una filosofia di comportamento, cioè un'etica applicata che resta deducibile per intero da un racconto-diario filato in un perpetuo presente (che è anche della facciata, ha riscontro visibile nell'uso assiduo del presente grammaticale). Sbarbaro assume per sé, facendosene appunto norma d'esistenza, l'esempio offertogli dalla società storica, compatto nucleo di indifferenza, vivente modello di antinatura che s'ispira a un sordo presentismo: tanto può l'interesse meschino e momentaneo, a scàpito d'una concezione più cordiale e prospettica della vita, che sarebbe la migliore alternativa al predetto egoismo sociale. Se la natura dell'uomo Sbarbaro trae certe regole dalla sostanza della storia, la relazione che ve lo lega è tuttavia di segno prevalentemente oppositivo, ed è comprensibile che sia così, se si tien conto di una costante perfino ovvia, quella dell'eroicità originaria del singolo che istintivamente non può non contrapporsi, in quanto individuata e in quanto forma, all'amorfismo della società considerata nella sua immagine complessiva. Che poi questa, come istituzione organica, fornisca alla persona poetica i modelli particolari che ho menzionato — impassibilità, indifferenza, il fiele di un presentismo bloccato e senza prospettive ulteriori... —, tutto ciò non fa altro che inquadrare l'evolversi fondamentale — o la condizione stessa — del lavoro di Sbarbaro, il suo primo dinamismo che si esplica giusto nel suo stato ambiguo di segregazione: forzata e volontaria, subita e cercata ad un tempo.

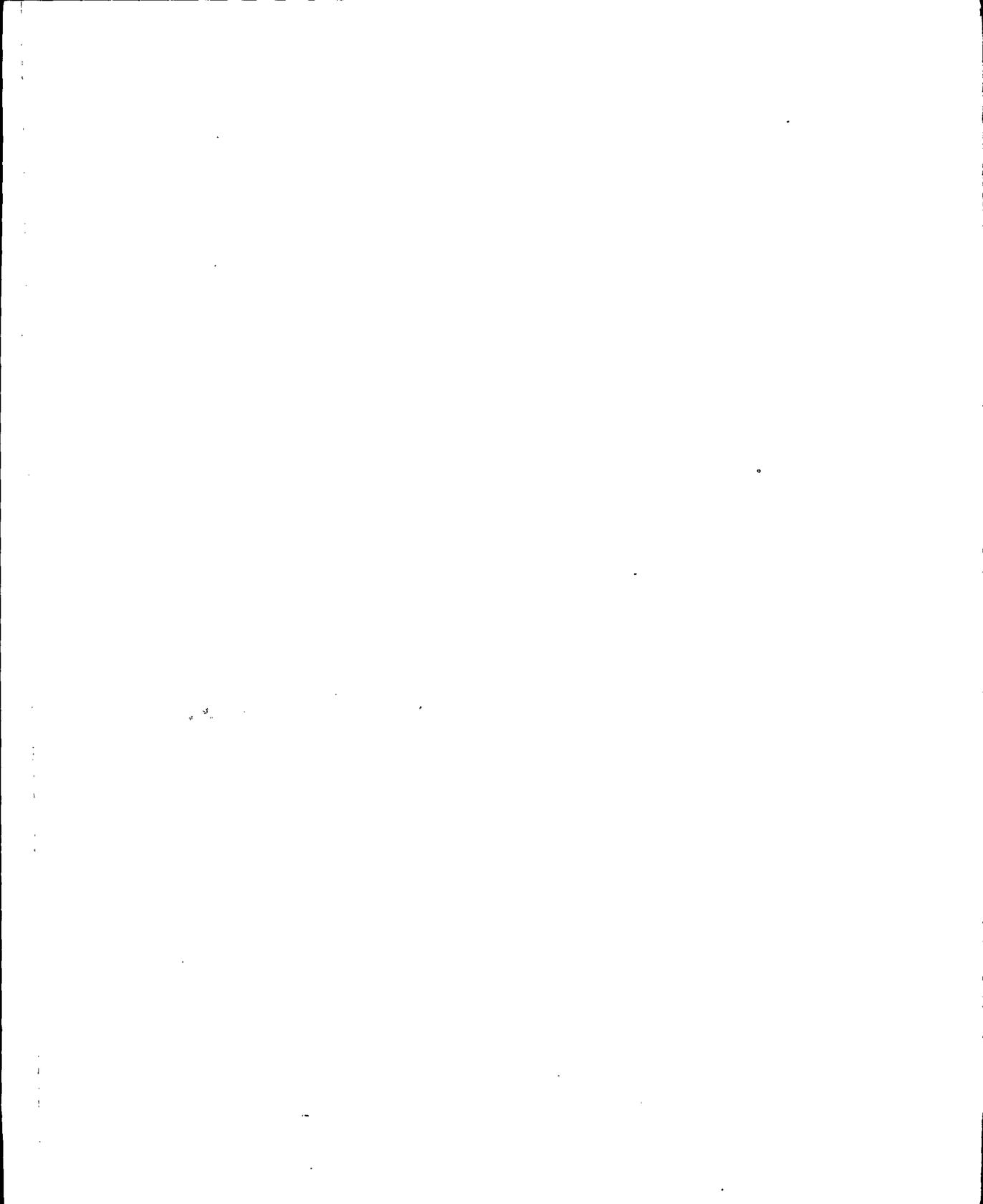
È la situazione in cui l'autore di *Pianissimo* affila le sue armi (se sono armi); e con tanta più cura quanto meglio ne percepisce l'inefficienza pratica (né potrebbe darsi altrimenti, in chi — secondo l'indicazione, già riferita, di Boine — suggerisce per sé un ricorso

(6) SBARBARO: *Poesie*, cit., p. 26 (*Taci, anima stanca di godere*).

(7) Cfr. VINCENZO CARDARELLI: *Opere complete*, a cura di Giuseppe Raimondi, Milano, Mondadori, 1962, p. 353.



Paul Klee: *Città di sogno* (1921)



intuitivo alla lezione leopardiana); comincia da questo considerare tutta la apraticità della parola letteraria — una questione che è sede di frattura all'interno del vocianesimo — la tattica sbarbariana, la quantità limitata e la qualità drammaticamente negativa dei moti del personaggio-poeta, così come risulta atteggiato lungo l'itinerario di *Pianissimo*. Una tattica alla quale è sottesa, imperativamente, una filosofia della vita, che non cessa un istante dalla sua funzione di guida. E parlo di itinerario e di guida non metaforicamente, poiché il protagonista del libro di Sbarbaro è una persona itinerante <sup>(8)</sup> e il motivo del suo viaggio-vagabondaggio occupa l'opera da un capo all'altro, con inflessioni riconducibili a un centro ideale comune, che è quello di una progressiva e inarrestabile degradazione del sentimento: degradazione che si matura attraverso quest'atto, sempre più automatico, del camminare, di cui pare evidente la radice baudelairiana; del resto il « solitario » delle *Fleurs du mal* <sup>(9)</sup> calpesta anch'egli suoli cittadini, anch'egli poneva la città densa di avventure e pericoli in antitesi implicita con la legge naturale, benché ormai remota, del cuore umano. Ho detto sopra che la tattica motoria del camminante corrisponde — ne risulta l'esplicazione gestuale — a una inclinazione filosofica, che nel caso dello Sbarbaro 1914 è abbastanza organica e omogenea, identificandosi in un cinismo di fondo (cinismo, s'intenda, nella accezione più propria e originaria, da scuola socratica), che non trasfigura le cose né mostra di averne altra conoscenza se non quella immediata e sensibile, mentre — secondo i criteri cinici — persegue un tipo di *virtù* che niente ha da spartire con quel che si è soliti chiamare « il bene » e che anzi, di fatto, quanto più da vicino interpreta la natura profonda dell'uomo, tanto più finisce per assomigliare a ciò che si usa definire il suo « male », la sua sventura, di cui porta e non porta la responsabilità. È accertabile, sul piano delle ideologie motrici della letteratura novecentesca, che prima del cosiddetto stoicismo montaliano nasce il cinismo di Sbarbaro, che può anche valer da premessa alla posizione imminente di Montale, votata poi ad esiti gradualmente scettici che perfezionano in senso negativo la filosofia lirica del nostro secolo. Il cinismo sbarbariano, nel suo coerente affermarsi, in *Pianissimo* ed oltre (attraverso la prolungata esperienza di una prosa tra vociana e « d'arte », per impianto, quale sarà la prosa dei *Trucioli*), s'illustra sempre meglio nella sua qualità di correzione rispetto ai primi, radicali impulsi, che nella fattispecie evocano Baudelaire e un maledettismo che sembra però saltare a piè pari, con rapida insofferenza, la prova di maledettismo minore fornita dalla scapigliatura italiana.

Dunque il vagante protagonista della poesia di Sbarbaro ha dimesso quella finalit  (che risultava pur gi  abbastanza neutra e involontaria nell'esempio baudelairiano) di

<sup>(8)</sup> Vedi in proposito le osservazioni attente di GIORGIO BARBERI SQUAROTTI nel suo *Camillo Sbarbaro*, Milano, Mursia, 1971, che   a tutt'oggi la seconda monografia sul Nostro, dopo quella, rapida ma anch'essa recente e valida, di LORENZO POLATO (*Sbarbaro*, Firenze, La Nuova Italia, 1969).

<sup>(9)</sup> « Passeggiatore solitario », secondo sua esplicita dichiarazione, che non ama la natura nel paesaggio, no, ma cerca di andare al « cuore » della citt , se il cuore dell'uomo   ormai una pura astrazione. Siamo insomma con Baudelaire di fronte al tentativo di naturalizzare una situazione storica (la citt  europea intorno alla met  del secolo XIX).

verifica o mera registrazione delle ferite provocate dalla storia-società nel corpo della natura (dell'uomo, di un paesaggio...). Là quel camminante accumulava però sempre nella memoria dei fatti, o misfatti che fossero; ma qui l'io di Sbarbaro pare volto essenzialmente ad annoverare, anzi puramente a descrivere, delle cose, una carenza dinamica; e il mondo incontrato in *Pianissimo* non solo non diviene ma quasi *non è*, se l'essere, l'essere in atto, si riconosce da una determinata serie fenomenica, da una quantità variabile di epifanie, non importa se lusinghiere o repellenti. A precludersi qualunque compito interpretativo, il personaggio del libro di Sbarbaro è giunto per una via riduttiva che corrisponde a una passione preistorica — tale in confronto alla storica impassibilità che propriamente non è se non quella rappresentata in *Pianissimo* e ivi inaugurata nel modo più significativo con quella figura di semicoscienza, di estraneità di fronte agli oggetti («...camminiamo io e te come sonnambuli»<sup>(10)</sup>; dove il pronome «te» esplica colloquialmente un'iniziale «mia anima», riflusso del suaccennato pathos preistorico destinato ad affievolirsi o a scomparire lungo il più tipico percorso dell'opera). Preludio, questa figura, a uno svuotamento, alla nullificazione di quelle presenze medesime, quand'anche la loro caratteristica (di presenze naturali) paia sussistere come estremo conforto all'io randagio e negato, per convinzione etica, ad evolversi attraverso l'accettazione di una corresponsabilità col prossimo: «...se l'acque e gli alberi non fossero / e tutto il mondo muto delle cose / che accompagna il mio viver sulla terra, / io penso che morrei di solitudine» (e aveva appena detto: «cammino fra gli uomini guardando / attentamente coi miei occhi ognuno, / curioso di lor ma come estraneo»<sup>(11)</sup>). L'inventario dei verbi di moto in *Pianissimo*, cioè del modo con cui l'io interviene fisicamente sulla scena, dà risultati monotoni. Si segua pure l'andamento del libro, così com'è impaginato (perché niente ci fa supporre che questa disposizione alteri di troppo l'ordine di stesura dei vari testi): ed ecco il luogo ricordato prima: «invece camminiamo, / camminiamo io e te come sonnambuli»; poi, subito: «Talor, mentre cammino solo al sole»<sup>(12)</sup>; e il già riferito: «Ch'io cammino fra gli uomini guardando...»; dopo, quasi in apertura di componimento: «M'incammino / per lastrici sonori della notte», riecheggiato in clausola: «Cammino / per lastrici sonori nella notte»<sup>(13)</sup>.

C'è poi lo spazio coperto da quelle che potremmo definire le poesie dell'astrazione vocativa: Vita, Sonno, Padre, Dolore..., termini di tale evocazione, segnano il punto massimo della tensione al colloquio, nel giovane Sbarbaro; ma si noti come le varie persone, o personificate sostanze, citate ora si dispongano proprio a sostegno del cinismo in via di affermazione, nel senso che non fungono da interlocutrici concrete, ossia non stimolano affatto una relazione serrata ad aprirsi né stabiliscono un'armonia positiva fra il poeta e

<sup>(10)</sup> SBARBARO: *Poesie*, cit., p. 25.

<sup>(11)</sup> *Poesie*, cit., pp. 28 e 29 (*Mi desto dal leggero sonno solo*).

<sup>(12)</sup> *Poesie*, cit., p. 27.

<sup>(13)</sup> *Poesie*, cit., pp. 30 e 31 (*Esco dalla lussuria*).

il quadro d'una società che lo condiziona. Anche il Padre, rammentando il quale Sbarbaro schiude una trepida e per lui inconsueta memoria familiare d'infanzia, anche il Padre, amato « per se stesso », se genera un affetto nel figlio spassionato, è per una triste analogia ovvero per la facoltà, che hanno in comune genitore e figlio, di autocontemplarsi, di scindere in due immagini inconciliate la propria persona (« avevi visto te inseguir la tua / piccola figlia, e tutta spaventata / tu vacillante l'attiravi al petto, / e con carezze dentro le tue braccia / l'avviluppavi come per difenderla / da quel cattivo ch'era il tu di prima »<sup>(14)</sup>). Così il cemento familiare è tutto negativo; e se può sembrare che si proponga una conflittualità inconscia, vicina a quella freudianamente testimoniata dal primo Saba, il caso di Sbarbaro è un altro, poiché in lui l'antica tenzone — a voler fare uso della terminologia sabiana<sup>(15)</sup> — non è prodotta dallo scontro di due razze ma la provoca piuttosto un'altrettanto moderna doppiezza, vale a dire la geminazione critica dell'io, che mentre agisce vede e si giudica; il conflitto, sull'istante, deriva dall'amarezza cupa di un tal giudizio, che spingerà man mano il poeta a voler vedere sempre meno, a giudicare via via più raramente. I due volti dell'io non si compongono in uno, sicché si potrebbe osservare come fra i temi portanti del nostro primo capitolo novecentesco, non il gesto solamente ma, col gesto, la maschera, sia recuperabile anche nella fase giovanile di Sbarbaro: che cos'è, se non ancora una maschera, in *Pianissimo*, « quell'altro mio io il quale sempre / m'accompagna, vorrebbe quando piango / alzar la faccia e ridere frenetico »?<sup>(16)</sup> La sua sfera non è pirandelliana. Se infatti il gesto, la vicenda gestuale della poesia primonovecentesca in Italia, con Sbarbaro pare spezzarsi (ed è appena una sosta), o rallentarsi di pari passo all'andatura meccanica, nolente, del protagonista che vaga (e sul quale si tornerà ad esemplificare), il gesto è possibile continuare ad avvertirlo, non estinto, no, ma assorbito e potenziato con drammaticità estrema nella specie di maschera vestita in *Pianissimo*.

Tra gesto e maschera, per rifarci all'assunto di partenza, potrebbe intercorrere un rapporto affine a quello tra natura e storia: se la maschera appare come una scelta ragionata — benché possa, dopo, esplicitare una forzata irrazionalità, o l'estremismo di una follia —, susseguente alla naturalezza che qualifica il gesto. Tuttavia, nell'universo sbarbariano il momento originario, la natura, non si salda con la prevedibile fase ulteriore, con un qualsivoglia stadio storico comunitario; da questa mancata coesione dipende ciò che in termini di sentimento è la solitudine di Sbarbaro e che in termini espressivi è invece l'immobilità (e talora il « delirio d'immobilità » relativo all'« immoto andare » del più efficace alter-ego costruito da Montale, il personaggio di Arsenio, che nasce nel 1927 e non è ormai più un cinico, ma già uno scettico empiricamente confermato nella propria incapacità di vivere, di volere). Immobilità di un libro, *Pianissimo*, che, l'osservavo prima, non diviene, e che

<sup>(14)</sup> *Poesie*, cit., pp. 34-35 (*Padre, se anche tu non fossi il mio*).

<sup>(15)</sup> Cfr. UMBERTO SABA: *Il Canzoniere*, Torino, Einaudi 1961<sup>5</sup>, p. 271 (*Autobiografia*, 3).

<sup>(16)</sup> SBARBARO: *Poesie*, cit., p. 40 (*Lacrime, sotto sguardi curiosi*).

al contrario mortifica anche la più consolante « visione »<sup>(17)</sup> per il fatto che ad essa nega l'eventualità di una compattezza, d'una integrazione cosmico-finalistica che coinvolga, per salvarlo, il protagonista medesimo. Così l'opera è quasi un discorso sulla disgregazione di una natura d'uomo che, non accettando le vie del pedagogismo vociano<sup>(18)</sup>, si destina veramente, rampollo ultimo di Baudelaire, alla perdizione (e il vocabolo rientra nella galleria di personificazioni che popolano *Pianissimo*<sup>(19)</sup>): perdizione che per qualche lettore potrà magari assumere connotati morali, infine; ma prima, per l'autore, essa matura col progressivo venir meno, coll'arretramento, di un dato livello di resistenza fisica, biologica anzi (e un testo come *Lacrime, sotto sguardi curiosi* indica l'oltranza, la non mantenibilità di quella sorta di contegno), che ciascuno di noi sente naturalmente di dover opporre all'urgenza delle sollecitazioni dall'esterno. Nemmeno le lacrime sono uno sbocco catartico, ma piuttosto, nel materialismo disfatto di *Pianissimo*, si qualificano come uno dei molteplici segni — il più ambiguo, giacché allude a una pateticità improbabile — della perdita di materia: ovvero, nel caso particolare, di una materia che si liquefa. Perdita e perdizione, in quest'universo senza Iddio, coincidono insomma; come risultano equivalenti i concetti di natura e di materia: sicché l'istinto di conservazione dello Sbarbaro venticinquenne si manifesta prevalentemente in un tentativo — desolato, senza orizzonti — di salvaguardare la quantità minima di materia-natura che consenta all'io protagonista di sopravvivere. Rifiutata qualsiasi integrazione nell'istituto convenzionale della storia e, specificamente, nell'operosa società cittadina; il genere di salvezza riserbato per ipotesi al vano camminante di *Pianissimo* non potrà darsi che a un estremo di negatività: la sua unica eventuale coesione sarà nella più sorda materia, in quella stessa pietra di cui è tangibilmente edificata la « città sorda »<sup>(20)</sup> (« A queste vie simmetriche e deserte / a queste case mute sono simile. / Partecipo alla loro indifferenza, / alla loro immobilità. — Mi pare / d'esser sordo ed opaco come loro, / d'esser fatto di pietra come loro »<sup>(21)</sup>).

Alla conclusione di questo processo, che è anche graduale mancamento di desiderio e di memoria, il cinico forse ravvisa compiuto il suo ideale di virtù: e verrebbe da parlare,

<sup>(17)</sup> La parola « visione » è in *Talora nell'arsura della via* (*Poesie*, cit., p. 67); in *Talor, mentre cammino solo al sole* (ibidem, p. 27) nel « mondo » « tutto » al poeta « appar come fraterno » ma è poi stretto nella morsa di « un improvviso gelo »: col risultato di uno « smarrimento », o « sgomento pueril », la massima ipotesi di sentimentalità reperibile in Sbarbaro, quando resti al di qua della soglia del cinismo più cupamente critico.

<sup>(18)</sup> Rinvio al secondo capitolo di questo mio lavoro (*Primo Novecento tra diarismo e pedagogismo*, ne « Il Bimestre », 1971, n. 12/13).

<sup>(19)</sup> SBARBARO: *Poesie*, cit., p. 58 (*Nel mio povero sangue qualche volta*, che conclude: « Con per compagna la Perdizione / a cuor leggero andarmene pel mondo », alleggerendo la tensione ambientale di poco prima: « le mie nari che fiutano il Delitto »), e p. 62 (in apertura: « Io t'aspetto allo svolto d'ogni via, / Perdizione... »).

<sup>(20)</sup> *Poesie*, cit., p. 67. Anche in proposito segnalò le osservazioni del BARBERI SQUAROTTI (nel citato volume *Camillo Sbarbaro*).

<sup>(21)</sup> *Poesie*, cit., p. 30 (*Esco dalla lussuria*).

a proposito di Sbarbaro, di coerenza paradossale e feroce, se tutto questo non spettasse più al campo teorico che a quello delle soluzioni di fatto. Di fatto, la trama di *Pianissimo* non è quella di un libro filosofico che vada in un senso unico, e allora ogni possibile ambizione sistematica vi cozza con le infrazioni causate all'ipotetico sistema da un sentimento non ucciso, che finisce per reinserire in qualche maniera anche l'uomo sbarbariano senza morale né società nell'area dell'etica vociana fundamentalmente comunitaria. Pediniamo ancora un po' questo pellegrino di nessuna fede, così come lui stesso si racconta: « Talor, mentre cammino per le strade / della città tumultuosa, solo... »<sup>(22)</sup>; « ...mi sovviene a un tratto / del mio cammino sotto cieli bui »<sup>(23)</sup>; « Andando per la strada così solo / tra la gente che m'urta e non mi vede »<sup>(24)</sup>; « Vado per la città solo la notte »<sup>(25)</sup>; « Io che come un sonnambulo cammino / per le mie trite vie quotidiane »<sup>(26)</sup>; « Quando traverso la città la notte »<sup>(27)</sup>; « ...e dove vado mi domando, / perché cammino »<sup>(28)</sup>, ecc.; e vedremo come i passi di questo vagabondaggio inteso a misconoscere, di questo itinerario inerziale che vorrebbe ribaltare la figura eroica del poeta assetato di conoscenza, stampino delle impronte non irrimediabilmente oscure, ma capaci di evocare anche una arcana cordialità, cui remotezza e contraddittorietà non tolgono una percettibilità superstita. In realtà Sbarbaro, sotto la specie intenzionale dell'itinerario del cinico che si spende integralmente nel rifiuto all'amore e alla società, credendo che ciò sia necessario per la difesa della propria natura votata a corrompersi, condannata dalla forza della storia a tradirsi —, Sbarbaro, dicevo, sotto questa sostanziale e programmatica forma di non-vita, dà modo al lettore d'intravedere un'altra linea, i nodi della quale sono stati d'animo parimenti naturali: solo, rispondenti a quell'ambito di naturalezza che il poeta ha cercato e cerca di estirpare, temendone un intralcio nella sua *via negationis*, temendo che lo debilitino più che mai nella già fievole resistenza ch'egli va opponendo all'eventualità di fonder la propria natura d'individuo nel palpitante corpo storico d'una civiltà, di un nucleo societario. Il soccorso più futile, in questa lotta, l'offre una certa tipologia del vizio — che smuove nel poeta una « voluttà di scendere più basso »<sup>(29)</sup> —, vizio antitetico alla « virtù » cui attende il cinico, dal momento che, ispirato a figure del più frusto repertorio decadente<sup>(30)</sup>, esso favorirebbe (il condizionale è di

<sup>(22)</sup> *Poesie*, cit., p. 38.

<sup>(23)</sup> *Poesie*, cit., p. 40 (*Lacrime, sotto sguardi curiosi*).

<sup>(24)</sup> *Poesie*, cit., p. 54 (*Taci, anima mia. Son questi i tristi*).

<sup>(25)</sup> *Poesie*, cit., p. 58 (*Nel mio povero sangue qualche volta*).

<sup>(26)</sup> *Poesie*, cit., p. 59.

<sup>(27)</sup> *Poesie*, cit., p. 63.

<sup>(28)</sup> *Poesie*, cit., p. 65 (*A volte sulla sponda della via*).

<sup>(29)</sup> *Poesie*, cit., p. 63 (*Quando traverso la città la notte*).

<sup>(30)</sup> *Poesie*, cit., p. 58 (*Nel mio povero sangue qualche volta*; « La femmina che aspetta sulla porta / Pubriaco che rece contro il muro / guardo con occhi di fraternità ») e p. 39 (*Talor, mentre cammino per le strade* — dove la tipologia è più estesa, o parte da più lontano, con accenti che riaffioreranno nel Luzi di quest'ultimo dopoguerra: « Fronti calve di vecchi, inconsapevoli / occhi di bimbi, facce consuete / di nati a faticare e a riprodursi, / facce volpine stupide beate, / facce ambigue di preti, pitturate / facce di mere-

rigore, giacché tutto resta su di un piano ipotetico) un riaggancio, sì, al mondo degli « altri », al prossimo, ma nei suoi aspetti meno naturali, anzi infimi e corrotti: e non è qui il tasto di una polemica umanitaria quanto invece l'insorgenza in Sbarbaro di un *cupio dissolvi* che aggiunge sterilità a sterilità, mescolando la propria e personale a quella espressa dall'ambiente. Né poi si esalta per autentici valori testimoniali la propensione immatura a gettar via la vita ridendo <sup>(31)</sup>.

Dicevo d'una linea segnata da inflessioni naturali del sentimento, a cui Sbarbaro non vuol concedersi. Scorrendo *Pianissimo*, dietro la decisiva indifferenza (che nei momenti di minor controllo lascia trasparire una rassegnazione di stampo crepuscolare: ne fa fede l'immagine dello specchio <sup>(32)</sup>, già tipica in Corazzini), un'indifferenza annunciata fin dal primo testo del libro, dove l'anima è « stanca di godere / e di soffrire » <sup>(33)</sup>, e ribadita poi altrove con variazioni minime <sup>(34)</sup>, dietro questo schermo affiora il tessuto patetico gioiadolore, ch'era frenato nel proposito più visibile, se non aggettante, della sostanziale impassibilità sbarbariana. Di questo campo, l'inventario è pressoché sterminato: forse per la ragione che i valori in esso compresi stanno a indicare la molteplicità dispersiva del patetico, in opposizione all'unità compatta dell'idea programmatica sbarbariana, quella che si è convenuto di chiamar filosofica e che si raccoglie attorno al nucleo dell'impassibilità, della « pietra » (ecco da dove discende la « petrosità » di un'eventuale linea ligure nella poesia novecentesca, da Ceccardo e da Novaro estesa fino a Montale; o meglio, ecco in che consiste: in una tensione rivolta ad acquisire uno stato morale che sia un *oltre* rispetto ai sentimenti, sublimando un tipo di necessità consapevole di contro alla gratuità involontaria e immediata di una condizione sentimentale). Ad avviare alla « pietra » è subito la « rassegnazione disperata » <sup>(35)</sup>, che lascia gli occhi asciutti <sup>(36)</sup>: gli occhi che pure sono

---

trici, entro il cervello / mi s'imprimono dolorosamente »; « ognuno / occupato dall'attimo che passa, / distratto dal suo vizio prediletto ». E qui allora il discorso dovrebbe ampliarsi, passando al problema della « distrazione », dell'umanità centrifuga rispetto a una sorte, o legge, che non le è dato conoscere; mentre l'accenno al « vizio » vale come prova di un agire ormai fatto consuetudine, nei più, come segno in essi della non-scelta).

<sup>(31)</sup> *Poesie*, cit., p. 62 (*Io t'aspetto allo svolto d'ogni via*, che si chiude con un « per lei la vita getterei ridendo », dove « lei » è la donna « che tutti ebbero » e che il poeta prega gli attraversi la strada: dietro l'impulso della « volontà di dar tutto per nulla », che indica l'estremismo nell'emozionalità, tipico di chi sistematicamente tenderebbe a sbandire da sé, appunto, ogni emozione).

<sup>(32)</sup> *Poesie*, cit., p. 54 (*Taci, anima mia. Son questi i tristi*: « Io son come uno specchio rassegnato / che riflette ogni cosa per la via »).

<sup>(33)</sup> *Poesie*, cit., p. 25.

<sup>(34)</sup> Vedi l'apostrofe all'ora: « Ora che non mi dici niente, ora / che non mi fai godere né soffrire » (*Poesie*, cit., p. 36).

<sup>(35)</sup> Detto all'anima: « Giacì come / il corpo, ammutolita, tutta piena / d'una rassegnazione disperata » (*Poesie*, cit., p. 25: *Taci, anima stanca di godere*).

<sup>(36)</sup> *Poesie*, cit., p. 29 (*Mi desto dal leggero sonno solo*, in clausola: « Ma restan gli occhi crudelmente asciutti »), o a p. 49 (*Padre che muori tutti i giorni un poco*: « Un pensiero soltanto mi consola / di poterti guardar con occhi asciutti... »).

l'unica sorgente d'una ipotetica presa che il poeta accetterebbe di subire da parte di cose e forme viventi<sup>(37)</sup>; e nella stessa serie, con intensa qualificazione semantica, sembra stare la cecità introdotta in paragone<sup>(38)</sup> con un « gelo », rinominato questo e connesso a breve distanza a una figura, quella degli « occhi chiari »<sup>(39)</sup> o « limpidi »<sup>(40)</sup>, altrimenti positiva, ma nel contesto sbarbariano, invece, piegata a designare l'implacabilità<sup>(41)</sup> del personaggio, il suo rifiuto a una relazione comunicativa, a entrare dunque in quella « città » che non per caso è rappresentata in *Pianissimo* nel suo corpo impenetrabile e chiuso di « città di pietra »<sup>(42)</sup>. Ma basta scalfire di poco la superficie per cogliere la psicologia di fondo: è che Sbarbaro qui riversa sull'oggetto in questione, sull'antagonista programmatico — la città — la sua personale inettitudine penetrativa, fingendo impenetrabile la città stessa, laddove è dell'*io* protagonista del libro la carenza originaria, il difetto di volontà che gli vieta di farsi solidale con un'istituzione civile collaborando al suo aperto divenire, alla sua crescita per altri esaltante. È anzi per questo che la sola fraternità accennata in *Pianissimo* — ma lasciata sul filo dell'improbabile — resta, l'ho notato, quella immaginaria e fragilissima con i reietti, la prostituta<sup>(43)</sup> o l'ubriaco<sup>(44)</sup>, nei quali Sbarbaro fa le viste di credere che resista una fedeltà alla primitiva natura in uno col rifiuto a integrarsi nell'istituto comunitario, cioè nella storia; e in omaggio alla più estroversa tradizione decadente mostra di non accorgersi che la presunta naturalezza dei tipi scelti per accostarsi ipoteticamente ad essi, non è altro che un regresso ulteriore: dalla condizione d'inserimento nell'organismo sociale in un buio che non ha più nulla della « bontà dei cieli » altra volta celebrata; quei tipi, al contrario, idealmente partecipano dei « cieli bui », i quali non sono cieli della natura ma soltanto i vuoti di una psiche turbata della propria « inutilità »<sup>(45)</sup> (inutilità che quindi non ha modo di proporsi alternativamente all'utilità forzata che costringe gli associati a cooperare per la chimera della civiltà progressiva, della storia avversa al vagabondo sbarbariano).

<sup>(37)</sup> *Poesie*, cit., p. 54 (*Taci, anima mia. Son questi i tristi*: « Ché tutta la mia vita è nei miei occhi: / ogni cosa che passa la commuove / come debole vento un'acqua morta », dove l'indicazione, nonostante il ricorso al verbo « commuovere », resta quella di una sostanziale refrattarietà).

<sup>(38)</sup> Il « gelo » ricordato di *Talor, mentre cammino solo al sole* (*Poesie*, cit., p. 27).

<sup>(39)</sup> *Poesie*, cit., p. 27 (« e guardo coi miei chiari occhi il mondo ») e p. 37 (*Io ti vedo con gioia e con paura*: « Tu [o Dolore] che illudesti per un po' la mia / aridità ed i miei chiari occhi »).

<sup>(40)</sup> *Poesie*, cit., p. 42: « I miei occhi implacabili che sono / sempre limpidi pure quando piangono ».

<sup>(41)</sup> Vedi la nota 40.

<sup>(42)</sup> *Poesie*, cit., p. 30 (*Esco dalla lussuria*).

<sup>(43)</sup> *Poesie*, cit., p. 58. O anche quest'altro auspicio di « voluttà »: « Essere la puttana che sussurra / la parola al passante che va oltre! ». (*Poesie*, cit., p. 63: *Quando traverso la città la notte*).

<sup>(44)</sup> *Poesie*, cit., p. 58.

<sup>(45)</sup> *Poesie*, cit., p. 40 (*Lacrime, sotto sguardi curiosi*: « mi sovviene a un tratto / del mio cammino sotto cieli bui, / non avendo una mano che m'incuori; / e l'inutilità di ciò che dico / di ciò che faccio mi fa grave il cuore ») [la parentesi è nel testo].

Forse a proiettare quelle tipizzazioni, non più vere degli astratti personificati altrove, è stata la dea «Necessità»<sup>(46)</sup>, astrazione che peraltro sembra governare tangibilmente il libro. Essa vi significa stasi profonda, pur nella trama esteriore del viaggio; e comporta la percezione, nella persona, della perdita delle facoltà elettive e introduce assai per tempo il motivo, poi ricorrente qualche decennio dopo, dell'automa, dell'uomo-macchina. Dice Sbarbaro: « Son come posto fuori della vita, / una macchina io stesso che obbedisce, / come il carro e la strada necessario »<sup>(47)</sup>: che non è l'indice d'una funzionalità, ma di un assorbimento nel nulla, di una degradazione al rango di cosa, e di cosa non già naturale (come sarebbe negli auspici) bensì trasformata anch'essa dall'uso (un uso che equivale a usura, in accezione forse premontaliana). Se sotto il manto della Necessità si ravvolgono entità reggenti ad essa congiunte — tali l'indifferenza<sup>(48)</sup> e più ancora la consuetudine<sup>(49)</sup>: l'orbita leopardiana in cui ruota questa specie di sistema è ben pronunciata —, la sola possibile via d'uscita (la massima infrazione alla regola mentale del cinico camminante, del virtuoso senza moralità) pare indicata dall'energia del Dolore. « Voglio il Dolore che m'abbranchi forte / e collochi nel centro della Vita »<sup>(50)</sup>: dov'è opportuno dare un debito risalto anche all'affermazione volitiva, tesa a raccordare le due maiuscolate astrazioni, che restano a livello ideale, non consentendone piena esperienza l'attitudine sbarbariana fondata piuttosto sull'apatica virtù del *non-vivere*, se il vivere implica soggezione ai dettami della Consuetudine, a quei suoi effetti che sono i quotidiani costumi del consesso civile. E quando Sbarbaro annota, trascorrendo dal diario all'osservazione globale: « Io ti vedo con gioia e con paura / ogni giorno scemare, mio Dolore »<sup>(51)</sup>, non fa che rimarcare — concedendo ai sentimenti e all'intuito quella povera parte che sarà invasa di lì a poco dalla predetta Consuetudine — la via maestra del libro e del suo personaggio solitario, la via della dequalificazione della materia umana, che ha nel Dolore la prova sensibile del proprio esistere: diminuendo l'acuità della spina, viene a delinarsi lo stato pietroso definitivo, « il freddo dell'irreparabile », diremmo con parole attinte alla stessa composizione. Confessa il poeta: « quando non soffro neppur vivo »<sup>(52)</sup>, anche su questo punto conformandosi da vicino alla dinamica leopardiana di vitalità e assuefazione.

La forma affabile, la finzione suadente, una volta inaugurato il regno della Consuetu-

(46) *Poesie*, cit., p. 30 (*Esco dalla lussuria*: « ...una città di pietra che nessuno / abiti, dove la Necessità / sola conduca i carri e suoni l'ore »).

(47) *Poesie*, cit., p. 31 (*Esco dalla lussuria*).

(48) Qui si pensa al non lontano esordio di Montale, con « la divina Indifferenza » nominata in *Ossi di seppia* (*Spesso il male di vivere ho incontrato*).

(49) SBARBARO: *Poesie*, cit., p. 37 (*Io ti vedo con gioia e con paura*: con « il volto scialbo della Consuetudine » a suggellare la prima strofa, subentrando a quello del « Dolore »).

(50) *Poesie*, cit., p. 36 (*Ora che non mi dici niente, ora*).

(51) *Poesie*, cit., p. 37.

(52) *Ibidem*.

dine, potrebb'essere il Sonno, non altro. « Quando si dorme non si sa più nulla »<sup>(53)</sup>, avvisa con autorità di clausola uno degli endecasillabi parlati così caratteristici della discorsiva metrica sbarbariana, di questo anticanto che in Rèbora (in Campana, no) trova il suo familiare corrispettivo, una consentaneità reale. Ora, stando pure attenti a serbare quest'aspirazione di Sbarbaro al « non sapere » distinta dal *no saber* di Juan de la Cruz<sup>(54)</sup>, riscoperto da qualcuno della generazione ermetica, dopo il 1930, e riproposto (segnatamente da Bo) in chiave di aggiornato misticismo esistenziale, è bene però che si rilevi la singolarità di un simile enunciato, all'altezza degli anni Dieci, così assetati di conoscenza e di esperienza mondana. Il non sapere, per attenerci a quel che ne certifica *Pianissimo*, risulta una necessitata — e segretamente patetica — finzione di naturalezza: del Dolore toccato dianzi è una cessazione non crudele né volgare e, « dolce fratello della Morte », il sonno ignaro può inserirsi nel disegno immaginario di Sbarbaro come realizzazione o almeno fomite di quell'« improvviso / sincero desiderio di morire »<sup>(55)</sup> che, detto con questo tono — e in quanto è, appunto, desiderio — andrà considerato come uno fra altri e differenti stati del protagonista dell'opera, non già come suo estremo traguardo, come soluzione finale e irrevocabile. È ovvio che il cinico aspiri all'ignoranza: se per lui questa non sarà la stessa, imminente condizione che in Montale<sup>(56)</sup>, tuttavia anche in *Pianissimo* essa svolge una sua parte notevole; la costruzione del ritratto ideale dell'io errabondo non si completerebbe senza l'intervento di una tal volontà che rende indicibilmente puro questo libro scritto da un inattuale seguace di Baudelaire, da un giovane che niente vuol dividere con la moralità codificata e corrente e che dunque attende a delineare di sé una fisionomia, quanto meno, amorale. Alla « condanna d'esistere », al « buio » ch'è il « destino ultimo » non solo dei tarati ma di tutti i viventi<sup>(57)</sup>, che cosa rispondere? Ma è a questa tipologia tra l'umano e il disumano ch'egli contrappone il proprio non vedere; se « disperatamente » la galleria dei disperati gli si è stampata « entro il cervello »<sup>(58)</sup> (non però nel cuore), Sbarbaro arriva a sostentarsi grazie a una constatazione che neppure essa pertiene alla sfera sentimentale:

<sup>(53)</sup> *Poesie*, cit., p. 33 (*Sonno, dolce fratello della Morte*).

<sup>(54)</sup> Recensendo, in *Plausi e botte*, *La vittoria senz'ali* di CARLO EMANUELE BASILE (stampato dai Treves nel 1914) era Boine a rievocare San Juan: « Ora io descriverò la *Salita al Carmelo* della vita sopra la vita [così Boine ha chiamato *la lirica* (sottolineando lui stesso il vocabolo)]. Ora venite a me ch'io tracterò la mistica nuova della vita fuor della vita. Perché si sale alla lirica dalla vissuta pratica, dall'immediato operare e sentire per grado e per aschesis come si monta faticosamente alla divina estasi nei trattati di S. Giovanni della Croce. Si buttano le scorie della corporalità pian piano, si fa a meno delle verità, massiccie di spazio e di tempo, e si brucia violenti od eteri nella tragica intimità dell'anima. Si giunge al cielo delle anime, alla qualitativa interiore intensità che chiamavo nei numeri scorsi l'*individuo*, sbarazzandosi da ogni inutile zavorra » (BOINE: *Il peccato e le altre opere*, cit., p. 265).

<sup>(55)</sup> SBARBARO: *Poesie*, cit., p. 44 (*A volte, quando penso alla mia vita*).

<sup>(56)</sup> Negli *Ossi di seppia*: « il fuoco che non si smorza / per me si chiamò: l'ignoranza » (*Ciò che di me sapeste*).

<sup>(57)</sup> SBARBARO: *Poesie*, cit., p. 38 (*Talor, mentre cammino per le strade*).

<sup>(58)</sup> *Ibidem*.

« Con gli occhi vedo che mi sei negata, / gioia di voler bene a qualcheduno »<sup>(59)</sup>; e il non vedere, che in altri suonerebbe come atroce supplizio, qui diventa allora un dato relativamente positivo: « e se ogni cosa guardo acutamente / quasi sempre non vedo ciò che guardo »<sup>(60)</sup>, donde la frase séguita verso una professione decisiva e dirimente qual è questa: « Stizza mi prende contro chi mi toglie / a me stesso. Ogni voce m'importuna. / Amo solo la voce delle cose. / M'irrita tutto ciò che è necessario / e consueto, tutto ciò che è vita / com'irrita il fuscello la lumaca / e com'essa in me stesso mi ritiro ». Professione malvagia, in fondo, che chiarisce il metodo di Sbarbaro, in quest'età della sua vita. Metodo, veramente, è un modo di dire, se all'irritazione del passo or ora citato si è giunti, o così pare, variando un luogo appena trascorso: « Vedo allora che nulla nella vita / è buono e nulla è triste, ma che tutto / è da accettare nello stesso modo; / e penso che convenga rassegnarsi / ché tutto eguaglia la necessità »<sup>(61)</sup>.

Quale, perciò, l'autentico Sbarbaro? L'irritato, o colui che accetta in rassegnazione? Se accetta, è per una « chiaroveggenza nuova » che « allarga / sulla Vita i *sui* occhi, tal che pargli / di vederla com'è la prima volta »<sup>(62)</sup>; e d'altronde, proprio quest'acume rafforzato è lì ad avvertirlo dell'inutilità di qualsiasi ribellione, sicché risulterà logico che poco più avanti concluda significativamente: « Ed aspetto così, senza pensiero / e senza desiderio, che di nuovo / per la vicenda eterna delle cose / la volontà di vivere ritorni »<sup>(63)</sup>. Non sembra allora che contrastino, nel poeta di *Pianissimo*, due diversi atteggiamenti: semmai sarà da notare questo, che i due *io* percepiti come antagonisti fra loro da Sbarbaro stesso — li abbiamo osservati in precedenza — si saldano vicendevolmente (come il gesto si salda nella maschera, che gli dà un respiro di scena), nel senso che il chiaroveggente, in fase provvisoria e strumentale, *vede* più in là dell'importunato confesso di poc'anzi, e ciò serve a fargli assolvere, al più presto, la sua parte di non vedente — con la quale ritiene anche di dover chiudere il grande capitolo della veggenza simbolista. I due possibili *io* si compenetrano vicendevolmente nell'esclusivo affidamento che fanno sulla potenza e bontà di natura: sia essa percettibile nella « voce delle cose », oppure, in una dimensione più propriamente filosofica, nella fede che una « volontà di vivere » (una volontà puramente istintiva e biologica, nel caso di *Pianissimo*) ritorni come il portato di una ciclicità universale di cui l'uomo, sia chiaro, partecipa soltanto come cosa, determinato e non determinante. Si è già incontrato il tema della sua riduzione automatica, del resto, ma sarebbe un errore attribuire a Sbarbaro una priorità, anche solo cronologica, sulla via che definirà l'argomento dell'alienazione: perché l'uomo di *Pianissimo*, se potrà sembrare vagamente

<sup>(59)</sup> *Poesie*, cit., p. 42 (*I miei occhi implacabili che sono*).

<sup>(60)</sup> *Poesie*, cit., p. 47 (*Sempre assorto in me stesso e nel mio mondo*).

<sup>(61)</sup> *Poesie*, cit., p. 43 (*A volte, quando penso alla mia vita*).

<sup>(62)</sup> *Ibidem*.

<sup>(63)</sup> *Poesie*, cit., p. 45 (*Adesso che placata è la lussuria*).

alienato, crede di dover questa condizione al suo prossimo (« chi mi toglie a me stesso », abbiamo letto da poco): e invece la causa è solo in lui, nella sua comprovata indisponibilità ad associarsi, ad affrontare e a confrontarsi, in una prospettiva che nel medesimo giro d'anni portava, non c'è dubbio, a possedersi più a fondo, in se stessi, alcuni contemporanei: come Jahier, ad esempio, il quale pur avvertiva e descriveva per tempo il quadro di una civiltà alienante (primo ritratto, il più a fuoco, quello dell'impiegato Gino Bianchi). Ora, nell'io di *Pianissimo*, l'io che non vorrebbe esser tolto a se stesso, freme tutta una serie di impulsi repressi, lo notavo pagine addietro, che scompongono e frastornano, del libro, la probabile ambizione sistematica.

È pieno, il libro, da un capo all'altro, di un motivo combattuto, spesso vinto ma non al punto da scadere a inessenziale: il pianto, le lacrime. Ho accennato che, in qualche occasione, potrebbe esser la spia di un residuo crepuscolare; ma altrove, più sovente, prorompe come una manifestazione di ben altro peso, come un'indicazione non vitalistica: vitale. Il maledettismo del « cuore pronto a tutte le follie »<sup>(64)</sup>, per esempio, rimane indietro rispetto a questo lacrimare o alla lacrima rattenuta in altre circostanze; è inferiore proprio sul piano dell'espressività, che in un testo poetico serba il suo risalto eminente, nessuno lo dimentica, neanche nell'esame di un'epoca come questa, che tanto poco par concedere in linea di principio alla virtù e all'eloquenza di una situazione emotiva. Il pianto, più grato di improbabili gaudii (« Nessuna gioia vale questo amaro: / poterti fare piangere, potere / pianger con te »<sup>(65)</sup>): si tenga conto però che queste parole sono rivolte a una meretrice: con ciò che comporta il suo grado di esclusa, veramente, tanto dalla società che dalla natura), sta a rappresentare la sola resurrezione possibile di uno stato naturale: e dunque non va partecipato ad altri<sup>(66)</sup>, a meno di guastarne la bontà originaria; difatti, come impulso naturale, è soggetto a corrompersi sottostando a quella « perdizione » che lo spoglia delle primitive qualità spontanee. Un esempio se ne coglie in *Piccolo, quando un canto d'ubriachi*<sup>(67)</sup> (ancora d'impianto leopardiano: letteralmente rammemora *La sera del dì di festa*): qui le lacrime infantili sono dette « insensate », ed è una qualificazione positiva giacché la loro insensatezza viene prima dell'acquisizione del concetto di senso-sapienza (filtrato per il tramite dell'esperienza): maturatosi il quale, nel presente non revocabile che è il tempo-base della grammatica e dell'etica di *Pianissimo*, dagli occhi del poeta non usciranno che « scarse sciocche lacrime »: degradazione quantitativa e qualitativa, che dipende

<sup>(64)</sup> *Poesie*, cit., p. 59 (*Io che come un sonnambulo cammino*: « Io sono ancora giovane, inesperto / col cuore pronto a tutte le follie »).

<sup>(65)</sup> *Poesie*, cit., p. 66 (*Magra dagli occhi lustrati, dai pomelli*).

<sup>(66)</sup> *Poesie*, cit., p. 40 (*Lacrime, sotto sguardi curiosi*: « Ma nell'angolo buio d'una stanza / o nella solitudine d'un bosco / oh dolcezza di pianger tutto solo! »).

<sup>(67)</sup> *Poesie*, cit., p. 56 (« Più d'una volta sulla fredda ardesia / al vento che passava nei capelli / alla pioggia che m'inzuppava il viso / io piansi delle lacrime insensate ») e, in chiusura, a p. 57: « Rinnovare vorrei l'amara ebrezza / e quel sottile brivido pel corpo, / e il ben perduto cui non credo più / piangere come allora... Ma non m'escono / che scarse sciocche lacrime dagli occhi »).

per intero dalla metamorfosi del fanciullo in uomo, in uomo che ha perduto ogni facoltà ricettiva né sa più, come invece ieri il bimbo, « bere il canto come un vino forte ». Ma proprio qui, dove più ovvio sembrerebbe il ricalco dei moduli idillici del Leopardi, qui si tocca la consistenza dello scarto rispetto al modulo citato: poiché la degradazione non va attribuita al Fato bensì, e totalmente, alla prima ragionata elezione dello Sbarbaro adulto, alla via del cinismo che persegue — l'ho avvertito più volte — una specie di virtù estranea a qualsiasi pubblica compromissione, una virtù che pretende — sua disperazione — di bastare a sé sola, contro l'assedio graduale che le muovono le istituzioni civili, le allettanti forme comunitarie.

Il sonnambulismo del protagonista di *Pianissimo* esprime allora, se vogliamo andarne alla radice, un colore di disobbedienza ideale; la società impone all'uomo d'integrarsi, ne fa una macchina: ebbene Sbarbaro, se non può darsi l'energia sufficiente a resistere a questa meccanizzazione, almeno rinuncia a vedere e a conoscere, se così degradato dev'essere il livello della visione e della conoscenza. Eroe senza finalità sublimanti, arriva a cedere le sue armi naturali — emozioni, dolore, lacrime — temendo l'ostacolino in quel viaggio di non vedente e non conoscente che è il suo modo estremistico di tener fede a un impossibile valore di natura, pre- e antistorico, a una « naturalità » verso la quale muove il gesto più enfatico del libro intero, l'unico gesto carico di libertà virtuale: « come / per uno sforzo d'ali i gomiti alzo... » (ed è l'immagine conclusiva di *Pianissimo*, significativamente lasciata in sospeso da un'interpunzione che non è frequente in clausola). Un gesto che, intenzionalmente collocato in fondo all'opera, suggeriva, nel 1914, un futuro anche nuovo per Sbarbaro (che in ogni caso non doveva poi ritoccar la corda di una poesia in versi continuata); un futuro più aperto di quello prospettato in due luoghi patetici (di timbro familiare e pànico) accostati l'uno all'altro e inclini a consentire al sogno più di quanto il sonnambulo che si muove in *Pianissimo* — e che, da sonnambulo, ovviamente non sogna: oppure, che è lo stesso, si trova immerso in un indifferenziato sognare — abbia mai inteso consentire. Una è la replicata immagine augurale di un avvenire che — « con le due mani aperte sopra l'erba »<sup>(68)</sup> — possa trascorrere « ...in compagnia / dei maggiori fratelli, i fiumi e i boschi, / pacificati con la nostra sorte »: ma questo è Sannazaro in Arcadia, o tutt'al più il Pascoli dei buoni propositi (sul modello del *Ritorno a S. Mauro*, in epilogo ai *Canti di Castelvecchio*). Semmai Sbarbaro è più se stesso nell'altra occasione, se la Terra lì appare dotata di poteri letèo-catartici: « In te mi lavo come dentro un'acqua / dove si scordi tutto di se stesso. / La mia miseria lascio dietro a me / come la biscia la sua vecchia pelle. / Io non sono più io, io sono un altro. / Io sono liberato di me stesso... / Io mi sono seduto qui per terra / con le due mani aperte sopra l'erba, / guardandomi amorosamente intorno. / E mentre così guardo, mi si bagna / di calde dolci lacrime la faccia »<sup>(69)</sup>.

<sup>(68)</sup> *Poesie*, cit., p. 53 (*Il mio cuore si gonfia, per te, Terra*) e 52 (*Forse un giorno, sorella, noi potremo*).

<sup>(69)</sup> *Poesie*, cit., p. 53 (*Il mio cuore si gonfia, per te, Terra*).

Datata: inverno 1912, la poesia non è certo fra le ultime, in ordine alla stesura, di *Pianissimo*: il tema, sacrificialmente (acqua → lacrime) impostatovi, di una *renovatio* naturalmente felice, ha modo e tempo di venir riassorbito altrove nell'inverno interiore, nella « mortale pesantezza » <sup>(70)</sup>, che è una sorta di mal della pietra tradotto in termini estremi quali si addicono a un'esperienza di avanguardia giovanile, com'è quella consumata lungo il vagabondaggio di *Pianissimo*. Che resta un libro giovanile, appunto, e come tale va letto, più di quanto si sia soliti fare. L'estremismo complessivo è mitigato, l'abbiamo visto, non di rado da una resistenza-insorgenza di quel pathos di fondo che un organico progetto filosofico vorrebbe espellere, ma che di fatto e obbiettivamente arricchisce per noi la qualità drammatica del libro, iscrivendolo nella zona vociana benché nei singoli motivi Sbarbaro si differenzi — e spesso per posizione antitetica — dal vocianesimo stesso quale si è definito nel precedente capitolo: valga, per tutte, l'indicazione somma, relativa al dissidio fra storia (o società, civiltà, città) e natura. Valga, ancora, il programmatico amoralismo di *Pianissimo*; eppure non sembri un paradosso troppo facile sostenere che in questo atteggiamento è il vertice di un'aspirazione etica, che nel terreno dell'isolamento e della solitudine è perseguita con altrettanta costanza di quella con cui Jahier si adoperava allora per la costruzione di una solidarietà civile, collegata a quelle istituzioni (non perfette, ma perfettibili a volerle vivere e capire dal di dentro) che invece Sbarbaro avverte come ingombri sulla strada della sua dura, petrosa virtù di neocinico interprete del maledettismo europeo.

La singolarità del libro sbarbariano del 1914 ha preteso — e non lo si è fatto che sommariamente — quest'indagine descrittiva, l'esplicazione più rispondente alla linea composta e franta in cui vi si articola l'organicità inflessibile del piano di partenza. Vociano-non vociano, dunque, *Pianissimo* impone al Novecento letterario italiano la sua presenza d'ora in poi mai più trascurabile per via di una esemplarità soggettivamente perseguita dall'autore (e dal protagonista dell'opera che con tanto immediata conseguenza lo rispecchia) e infine raggiunta, se è raggiunta, in chiave oggettiva. Nel senso che l'io ramingo di questa poesia arriva ad essere, se la nostra riflessione matura a libro consumato, testimone non tanto della verità antistorica di cui ambiva a proporsi come martire, quanto, piuttosto, di una condizione storica della persona protonovecentesca che non pertiene alla biografia del singolo ma si dilata a significare quei « giorni dell'attesa disperata » (« i tristi / giorni in cui senza volontà si vive » <sup>(71)</sup>), che non si potranno dissociare dai giorni, dalle estenuate vigilie irrisolte di Serra, di Boine, di tutti quelli che con loro sentono il disagio di una gioventù sospesa in un « limbo » che non concede divagazioni narcisistiche dalla propria precarietà

<sup>(70)</sup> *Poesie*, cit., p. 65 (*A volte sulla sponda della via*: « Una mortale pesantezza il cuore / m'opprime »).

<sup>(71)</sup> *Poesie*, cit., p. 54.

né belle esercitazioni su quella che ancora Sbarbaro dice la « irragionevolezza della vita » <sup>(72)</sup>.

Una *ratio* della vita stessa, invece, è quanto vogliono portare in luce, e spesso con esaltante pienezza, i settantadue *Frammenti lirici* di Clemente Rèbora, che resta il più diretto punto di riferimento del *Pianissimo* sbarbariano, il più utile ed espressivo complemento per chi cerchi di spiegarsi forma e ideologia dell'Italia poetica preungarettiana (e tenga altresì conto che la via per toccare Ungaretti passa da una sede ugualmente essenziale, i *Canti orfici* di Campana, stampati anch'essi nel 1914). I *Frammenti lirici* sono forse il libro più difficile di tutto il nostro Novecento: se *Pianissimo* è un titolo che indica bene la sordina imposta da Sbarbaro al proprio strumento, salvaguardandolo da compromettenti effusività, con Rèbora siamo di fronte a un titolo che dichiara qualcosa che l'opera segnatamente *non è*. Difatti la questione del frammentismo, o meglio la localizzazione del fenomeno più controverso agli albori novecenteschi, non riceve lumi dal testo reboriano, se non in quanto ci dissuade dal cercarne qui un'attestazione di presenza mentre ci rafforza nell'opinione (nel sospetto, per adesso) che la vicenda del frammentismo moderno non spetti che a un filo breve e sottile della nostra prosa (dai *Frantumi* di Boine ai *Trucioli* 1920 di Sbarbaro: con cui propriamente l'esperienza frammentista avrebbe di qua il sigillo e un'indicazione di genere, di là accennando invece a prolungarsi o a rifondersi nella cosiddetta prosa d'arte, anzi nel « capitolo » — che man mano verrà a qualificarsi come l'antitesi stessa del frammento, stante il divario incolmabile che cresce tra il perfezionismo del capitolo, appunto, e la violenza allusiva e subito compiuta del frammento, capace nei casi più alti — Boine — di conferire piena organicità a quello che altrimenti verrebbe da chiamare il « non finito » della letteratura del nostro secolo). O solo a questa rapida linea di prosa s'adatta quindi il nome difficile di frammentismo; o — come suggerivo in forma assai dubitativa nel primo capitolo — a qualche spunto individuabile, ma tardi, all'interno della scuola di Marinetti: di Farfa, per esempio, benché sotto alla superficie ipoteticamente frammentista dei suoi versi covi un'attitudine idillico-descrittiva che forse meglio si leghebbe, anch'essa, alle sorti tanto dissimili del « capitolo » <sup>(73)</sup>.

Quanto all'attributo — « lirici » — dato da Rèbora ai suoi giovanili « frammenti », sarà ancora opportuno osservare la distanza semantica che corre fra una tale, professata, « liricità » e l'accezione presto (dal '25 al '35) dominante di lirica, che s'identifica *tout court* con una « lirica pura », è noto, innestata sulla linea transalpino-mediterranea di Mallarmé e di Valéry: di questa via il *Sentimento del tempo* ungarettiano è, con le prime raccolte di Quasimodo, la più eloquente e valida attestazione. È vero che intorno al '35 la generazione più giovane degli ermetici avrebbe fornito poi argomenti nuovi, di corroborante

<sup>(72)</sup> *Poesie*, cit., p. 46 (*Svegliandomi il mattino, a volte provo*: « E così chiara allora le [alla « mente »] si scopre / l'irragionevolezza della vita, / che si rifiuta a vivere, vorrebbe / ributtarsi nel limbo dal quale esce »).

<sup>(73)</sup> Cfr. RUGGERO JACOBBI: *Poesia futurista italiana*, Parma, Guanda, 1968, dove alle pp. 227-229 si leggono le *Otto poesie* di Farfa, tolte dal repertorio 1925, *I nuovi poeti futuristi*.

contaminazione, a una lirica fin troppo condizionata da siffatta « purità »; ma per adesso, mentre non è ancora scoccato il grande anno avventuroso 1915, la liricità del libro di Rèbora sembra sia da intendere in un senso abbastanza prossimo a quello trovato da Boine, quando — l'ho riferito prima — immagina la lirica come un livello eventuale di « vita sopra la vita » da conquistare per un itinerario di ascesi — ma da parte di chi sa però intensamente vivere la propria giornata, operando con ardore pur nella sua stretta. I settantadue componimenti reboriani si porrebbero allora come frammenti (e cioè momenti) di questa via, scavata e radicata nei temi, anche nei più appariscenti, della contemporaneità — un posto preminente ha nel libro il vocabolo « scienza »: ma già ricordo una volta di più la straordinaria sua dedica « Ai primi dieci anni del secolo ventesimo » —, una via che deve condurre a un grado di fervore supremo, ovvero all'elucidazione della *ratio* intrinseca della società presente e (insieme a questo trionfo dell'intelligenza) a una sorta di misticismo inconsueto, quale lo implica l'immedesimarsi con quella *ratio*, penetrata così nell'intimo da condurre l'uomo a fondersi in essa. Allora il caos, proprio dell'uomo vivente, si fa cosmo: in quanto del cosmo egli si riconosce « frammento » incompleto e rudimentale, questa percezione basta a porgergli una figura in compendio, un senso analogico, della realtà cosmica.

Ecco perciò la sostanza del primo titolo poetico di Rèbora, dichiarativo di una dialettica fra disorganico e organico che — l'avevo detto di sfuggita — si misura bene con le coeve tensioni di Sbarbaro, centrate in *Pianissimo* sull'antinomia natura-storia. Ma dove *Pianissimo* è quell'opera di inibizioni e di freni che si è detto, compressa dall'intenzione di non accettare l'invito che emana dalla forma storica del presente, il volume d'esordio di Rèbora non assumerà mai l'indifferenza e la distanza come propri emblemi; anzi è subito un *introibo* animoso, fin dall'apertura del primo frammento (« L'egual vita diversa urge intorno; / cerco e non trovo e m'avvio / nell'incessante suo moto: / a secondarlo par uso o ventura, / ma dentro fa paura... »), che ribalta l'apatia sbarbariana in una compresenza patetica di ardore e paura, donde nascerà lo sforzo incessante di fermare — di « cingere » — il tempo, non perché sia « sirena » ma perché contiene la risposta sostanziale, implica cioè (per l'intelligenza che vorrebbe splicarlo) l'equilibrio di « eterno », « storia » e « patria » che è la condizione del presente reboriano<sup>(74)</sup>. Un equilibrio che tuttavia l'animo è disposto a turbare, con l'occhio intento a quella visione singolarmente mistica — singolare per la razionalità che l'ispira, al fondo — che porterebbe il poeta a « mutar da radice / la sua linfa nel vivido tutto », così che « palesasse il suo cuore / nel suo ritmo l'umano destino ». Il primo testo di Rèbora è perciò un'apertura d'orizzonte e, al contempo, un sigillo di quel medesimo orizzonte appena schiuso: « Qui nasce, qui muore il mio canto: /

(74) CLEMENTE RÈBORA: *Frammenti lirici* (in *Le poesie*, cit.): « Se a me fusto è l'eterno, / fronda la storia e patria il fiore, / pur vorrei mutar da radice / la mia linfa nel vivido tutto... » (I, *L'egual vita diversa urge intorno*, p. 5).

e parrà forse vano / accordo solitario; / ma tu che ascolti, rècalo / al tuo bene e al tuo male: / e non ti sarà oscuro »<sup>(75)</sup>: e ci si avvede della comunanza generazionale con l'autore di *Pianissimo*, dapprima, per via dell'ipotesi della parola solitaria e inefficiente. Senonché il respiro del canto reboriano si dilata in una dimensione dialogica, in un colloquio che non è il « Taci, anima... » di Sbarbaro (il quale è in realtà un pellegrino monologante) ma s'impegna a raccordare nel « vivido tutto » natura umana a natura del cosmo, nel senso di una « infinita adesione »<sup>(76)</sup> di quella a questa: soluzione giudicata possibile, per chi sappia valersi di quell'atto (il vocabolo è tipico nel giovane Rèbora), di quell'atto che può, sì, annegare<sup>(77)</sup> chi lo compie ma altresì far rivivere « la fede »<sup>(78)</sup>: giacché « nelle faccende è l'idea », ossia viene a esaltarsi nei *Frammenti lirici* una specie di pragmatismo oggettivo di pertinenza della poesia, nella misura in cui questa lo desume dalla stessa bontà oggettiva del presente, che valica e assolve i difetti, i mali dei singoli, per offrirsi durevole nell'esemplarità del suo vitalismo integrale.

Sbarbaro è un vedente potenziale che ricusa di guardare, se ne è parlato, perché teme di subire l'attrazione delle strutture convenzionali istituite anche per lui dai cosiddetti suoi simili, rispetto ai quali egli si sforza di trovare, per sé solo, una diversa qualificazione, attraverso l'esercizio del più refrattario cinismo. Un punto su cui parrebbe più di una volta convenire lo stesso Rèbora (il punto, voglio dire, del diverbio civiltà-natura), quando per esempio si duole in questi termini: « Slancio di creazione, / perché sì duro t'incrosti / negli urbani viluppi, / e men chiaro traluci / e solitario affondi? »<sup>(79)</sup>. La città è quindi, sì, anche nei *Frammenti lirici*, un elemento innaturale d'intralcio, di opacità che non giova alla percezione del (e all'integrazione nel) vivido tutto; eppure vi sussiste, a differenza che nell'universo sbarbariano, la molla di una creatività continua che, per quanto trascenda gli uomini, li coinvolge: magari a loro insaputa; qui è il nodo che può congiungere, come notavo, la natura cosmica alla natura umana (teologicamente si direbbe una riconciliazione), quand'anche la natura umana si volga a esprimere il caos-città, edificio sintomatico del fermento d'innaturalità che nell'uomo coesiste (come cultura inquieta e sfasata) all'impulso naturale originario, ch'è il solo vero archetipo alle sorgenti della costruzione lirica di Rèbora. Conta però questo, nella sua vicenda anteriore alla conversione cattolica: che niente è fermo, che il finalismo dell'essere è perpetuo e può solo subire pause che, provvisorie, hanno una loro funzionalità dialettica nell'organizzazione del cosmo. L'espressionismo reboriano — che si genera per impulso interno, più che per una indimostrata consapevo-

<sup>(75)</sup> *Frammenti lirici*, cit., pp. 5-6 (I).

<sup>(76)</sup> *Frammenti lirici*, cit., p. 7 (II, *Nella seral turchina oscurità*: « Il cuor beatamente è un rapimento / d'infinita adesione, / e su dalla natura l'indistinto / mister si fa passione / dove circola il mondo »).

<sup>(77)</sup> *Frammenti lirici*, cit., p. 5: « e nell'atto mi annego » (I).

<sup>(78)</sup> *Frammenti lirici*, cit., p. 9: « Impeto strano, sii forte / nel giogo del tempo; e rivivi / nell'atto la fede, / simile a chi luce non vede / mentr'essa schiara le fatiche assortite » (II).

<sup>(79)</sup> *Frammenti lirici*, cit., p. 8 (II).

lezza degli esperimenti di alcuni suoi coetanei tedeschi — trova il suo luogo sollecitante e sublimante proprio nella coscienza indistinta (vòlta però a illuminarsi) della necessità che guida la persona a corrompersi e insieme ad affinarsi a un medesimo fuoco operoso, che l'« umanità fervente » (il sintagma appartiene a Campana <sup>(80)</sup>) da un lato si accende da sé con un impeto volitivo, sì, ma dall'altro è fuoco mosso da una fatalità che trascende l'atto dell'uomo — l'ho accennato or ora — e semmai lo incanala (lui ignaro) sui binari di una totalità cosmica, secondo il predetto finalismo, ultimo e oscuro, che l'uomo non deve, no, solamente sopportare ma, interpretandolo, cercar di realizzare anche dentro di sé.

« Umana industria sacra », scrive Rèbora, « nel vortice m'esalto della lotta / che lusinga e s'indraca / e concrea e distrugge; / ma come dal fermaglio della scotta / più veemente vela al vento fugge, / vorrei così che l'anima spaziassse / dall'urto incatenato del cemento » <sup>(81)</sup>; ora questo clima perenne di battaglia risponde a una tendenza schiettamente vociana, a quella sorta di *horror vacui* provato dalla prima generazione letteraria del Novecento, che potrà incamminarsi da una parte nel forsennato attivismo di un Papini, dall'altra nel solidarismo pedagogico di uno Jahier, mettiamo, il quale traduce la filosofia del pragmatismo nell'ipotesi più umanitaria e responsabile, in confronto al privilegio irrazionalistico papiniano. Quanto a Rèbora, egli fa corrispondere agli studiati vuoti di Sbarbaro (all'inerzia del non vedente e nolente *io* di *Pianissimo*: sonnambulo automa che sta dietro la scena tenuta dall'altrettanto automatico ma ilare funambolo palazzeschi, si direbbe, e occupata con meno estro dall'aristocratico *clown* di Soffici), una prorompente pienezza, la fede nell'utilizzazione completa delle molecole di un corpo reale che non è strutturato gerarchicamente. Perciò evoca gli « sciorinati giorni dispersi, / cenci all'aria insaziabile: / prementi ore senza uscita, / fanghiglia d'acqua sorgiva: / torpor d'attimi lascivi / fra lo spirito e il senso... » <sup>(82)</sup>; li evoca come impacci e come emblemi d'una vacuità che si frappone al compimento del Progetto totale e anche mette in forse la partecipazione della creatura a un tal compimento: partecipazione che tuttavia, finalisticamente, non può non esser contemplata. Di qui la conclusione rassicurante oltre ogni ostacolo o intermittenza: « — Oh per l'umano divenir possente / certezza ineluttabile del vero, / ordisci, ordisci de' tuoi fili il panno / che saldamente nel tessuto è storia / e nel disegno eternamente è Dio: / ma così, cieco e ignavo, / tra morte e morte vil ritmo fuggente, / anch'io t'avrò fatto; anch'io ». Esiste dunque in area vociana — magari limitata a una testimonianza singola — anche una linea di sostanziale ottimismo (leibniziano); e Rèbora, che di tutti i suoi contemporanei è il più lacerato nelle contraddizioni, è pure colui che meglio l'esprime: è in lui sensibile la traccia di un divenire per conflitti profondi (« Romba, splende, s'inspira

<sup>(80)</sup> Cfr. DINO CAMPANA: *Canti orfici e altri scritti*, a cura di Enrico Falqui e Silvio Ramat, Firenze, Vallecchi, 1966, p. 215 (*Umanità fervente sullo sprone*).

<sup>(81)</sup> RÈBORA: *Frammenti lirici*, cit., p. 13 (V, *Cielo, per albe e meriggi e tramonti*).

<sup>(82)</sup> *Frammenti lirici*, cit., p. 15 (VI, *Sciorinati giorni dispersi*).

il contrasto / dell'uomo, del mondo, di Dio »<sup>(83)</sup>), sui quali è proprio del razionalista puntare come al nodo peculiare da cui si svolge il vivido tutto, al quale è l'insolito misticismo reboriano a indirizzare i suoi occhi tanto dissimili da quelli di Sbarbaro, eternamente limpidi, l'abbiamo letto, e quasi sempre incapaci di rompere il loro gelo perché chiusi programmaticamente alla percezione di un qualsiasi pathos comunitario, storico. Segni, diremmo quelli della società attuale, di una cultura colma d'errori eppure arcanamente — secondo Rèbora — predisposta a integrarsi nel finalismo cosmico assieme a quelle benevole presenze di natura dalle quali Sbarbaro è indotto ad accennare il suo unico moto colloquiale.

Quando si insiste, a proposito del primo Rèbora, sul peso della sua stirpe lombarda per motivarne da lontano l'attivo razionalismo (di cui è indice sulla pagina l'*horror vacui* osservato poco fa), non si sbaglia: a patto che si dia il giusto risalto anche al nucleo mistico implicito in quell'atteggiamento razionale. E allora non è più una questione di origini lombarde — di un innesto mobilissimo sulla linea di Manzoni e Rosmini —, ma è semmai un ardore idealistico che, nell'animo di un poeta, può diventare (come si verifica nei *Frammenti lirici*) culto mistico dell'*idea*, della « idea che quando ritorna / un fatto trascina; e per sempre »; della « idea che s'annida agli svolti / e, sbottando, paura mi fa ». Dai rischi, non ignorati, di questa via, Rèbora si guarda comunque con un altro espediente, che di tutti è il più ricco di potenziale espressivo. Si tratta di una configurazione naturalistica dell'essere, in un quadro che abbraccia l'intero percorso di quest'opera prima; configurazione terminologicamente astratta, spesso (si prenda l'immagine del « minuto » che, se « non trova il suo solco », « s'ingorga »), la quale a sua volta, combinandosi coi « gesti » e i « detti / dell'opera intensa tenace »<sup>(84)</sup>, torna concreta, quanto più è mischiata alle sorti della « città vorace / che nella fogna ancor tutti affratella »<sup>(85)</sup>. Come negli stessi anni i futuristi e Campana, così anche l'autore dei *Frammenti lirici* celebra il movimento nella macchina: con un'esaltazione che, non è difficile accorgersene, Rèbora valuta positivamente per la razionalità che quel dinamismo manifesta alla propria radice. Razionalità e fede progressiva si accordano nel giovane Rèbora: « le chiuse forze inesprese »<sup>(86)</sup> sono assaporate e godute non in quanto tali ma perché vibrano sul punto di aprirsi all'espressione: difatti il misticismo di questa persona poetica assolutamente nuova non si appaga di sé ma solo si rallegra di appartenere alla « immutabile legge / del continuo aperto cammino ». Sicché la costanza dell'itinerario reboriano e quella dell'altro viaggio seguito in Sbarbaro, mentre si collocano entrambe alla base di un rinnovato sistema poetico (di un'organizzazione del discorso lirico istituita nel segno della continuità, non più ormai in quello della sporadica fulgurazione), risultano fra loro antitetiche, a considerare la funzione vitaliz-

<sup>(83)</sup> *Frammenti lirici*, cit., p. 18 (VIII, *Per l'acre fluir dei minuti*).

<sup>(84)</sup> *Frammenti lirici*, cit., p. 19 (VIII).

<sup>(85)</sup> *Frammenti lirici*, cit., p. 21 (X, *Chiedono i tempi agir forte nel mondo*).

<sup>(86)</sup> *Frammenti lirici*, cit., p. 23 (XI, *O carro vuoto sul binario morto*).

zante che ha la tenacia reboriana e, dall'altra parte, il compito di ritmare la graduale perdita di materia — ossia di perdizione dell'umano — che assolve la costanza di *Pianissimo* (un dato che riguarda poi l'aspetto tematico, l'uniformità delle circostanze da cui il libro di Sbarbaro è contraddistinto in amarezza). Anche a voler accostare quindi i due testi 1913 e '14 sulla base sicura di una poetica — indiretta ma certo non fortuita — della continuità o della costanza, le divergenze intrinseche restano evidentissime: non fosse che per questo, che nei *Frammenti lirici* i contrasti sono sempre delle occasioni dialettiche; a partire dal « vario contrasto / della carne e del cuore »<sup>(87)</sup>, la distanza dal sistema contraddittorio di *Pianissimo* è chiara. Giacché in Rèbora carne e cuore sono ambedue moventi in divenire, mentre nell'assetto mentale del libro di Sbarbaro si dà quasi esclusivamente un dissidio — polarizzato all'estremo fin dall'inizio, così da non doversi né potersi precisare di più — fra elementi che *sono* (o « sarebbero », potendolo, sempre eguali a se stessi; la parte della natura, di una coscienza aurorale che precede il turbamento storico) ed elementi i quali indicano il divenire, nel suo unico modo pensabile. Il modo è quello della corruzione, provocati dalle forme associative convenzionali, da una sorta di etica civile e comunitaria che — se non possono darsene di differenti — è causa dell'amoralità dell'universo lirico di *Pianissimo*, del diniego del suo poeta a conoscere e a farsi comprendere nella legge fondamentale positiva che regola e alimenta la vita della città (una città nella quale il passo del vagante protagonista del libro di Sbarbaro non ha, per forza, alcun suono: proprio in contrapposizione al fragore aperto e fidente del lavoro umano, che commuove Rèbora e suggestiona Campana).

Allora quello che non mi è dispiaciuto di chiamare l'ottimismo reboriano avrà corso anche dal più radicale dei conflitti accennati (iacoponico, in origine, quello citato or ora, della carne e del cuore?), anche dal più disperato, se in conclusione prevale il senso di un finalismo totale, cosmico — « Un'eletta dottrina, / un'immortale bellezza / uscirà dalla nostra rovina »<sup>(88)</sup> — che assorbe e definisce sul piano di un « altro » orizzonte quanto rimarrebbe, nel nostro, da capire e spiegare. Sicché, stringendosi attigue confessione e profezia, Rèbora esclamerà: « qualcosa m'incita [e si legga *incita*, come già nella *Caduta* del "suo" Parini] / a pagnar nella sorte: / le mete non raggiunte dalla vita, / tocche saranno dall'arcana morte »<sup>(89)</sup>. È nel carattere poetico di questa zona vociana e protonovecentesca (quella di Campana e di Ungaretti è una linea ben diversa) l'attitudine a non affidarsi interamente e solo alla forza della poesia; o meglio, specie per Rèbora — la poesia non è un *primum*, rispetto alle cose, ma concreosce assieme a loro, dimodoché il quadro fenomeno-

<sup>(87)</sup> *Frammenti lirici*, cit., p. 27 (XIV, *O pioggia dei cieli distrutti*: [tu, pioggia] « intoni il vario contrasto / della carne e del cuore / fra passi neri che han gocciolate e fango: / scivola il vortice umano, / vibra chiuso il lavoro, / mentre s'incava respinta l'ebbrezza »).

<sup>(88)</sup> *Frammenti lirici*, cit., p. 28 (XIV).

<sup>(89)</sup> *Frammenti lirici*, cit., p. 29 (XV, *Lontanissimo arpeggia il tramontare*).

logico dell'universo, nella sua tensione indiante, include la poesia stessa, alla quale si direbbe (poiché oggi si esce dalla lettura dei *Frammenti lirici* con una memoria colma di almeno mezzo secolo di lirica ulteriormente « nuova ») manchino tempo e spazio per confrontarsi colle cose, dal momento che « cose » e parole poetiche fremono di un'eguale comune vibrazione finalistica, nel cui complesso esiste, sì, una ragione perfezionistica, ma di tipo trascendentale, che cioè non implica alcun narcisismo — né formalismo insistito —, nemmeno in ipotesi, per l'etica personale di Clemente Rèbora, che invece è severamente rivolta a giustificare a sé medesima l'idea che una metafisica Necessità positiva avvolga e sproni in un disegno integrale i momenti dispersi e dispersivi della contingenza quotidiana. Eppure chi scorra parallelamente *Pianissimo* e i *Frammenti lirici*, solo nel lavoro di Sbarbaro troverà d'abitudine l'astrazione (Dolore, Perdizione, Vita...), con un colore metafisico vistoso quale non verrebbe suggerito dall'incalzante logica interna al discorso di Rèbora. Ma fra i due universi, è in realtà quello reboriano ad ammettere una metafisica, sia pure una metafisica del razionale che sfocia in quel misticismo dell'« idea » così nutrito d'empiria giorno per giorno — e ogni giorno ha una verità continua, comune agli altri giorni <sup>(90)</sup> —, da non poter mai propiziare alcuna fuga nel limbo dell'irresponsabilità (d'altronde il vocianesimo, regolare o eccentrico, non pare mai, costitutivamente, irresponsabile: si veda il divario che separa i due sommi insofferenti, Boine e Papini, per capire come l'impazienza dell'uno, materialisticamente illuminata, nulla abbia a che fare con quella suprematistica dell'altro, pretestuosa nel reclamare i propri diritti). E poi il pericolo che il misticismo dell'idea dilaghi nella più irrefrenabile astrattezza, Rèbora è il primo a percepirlo, reinserendo di conseguenza questa « idea » dal mito nel giro di una dialettica vitale (o magari mortale: « Tragica viene a contrasto l'idea / che dove spazia tutto in sé contiene, / e la natura che senza me crea » <sup>(91)</sup>) che riesce ad articolare l'ambito conflittuale dichiarato, quello che per sommi capi si è individuato nello scontro di storia e natura, fin dall'avvio di questo capitolo.

L'articolazione qui viene a esplicitare uno dei drammi, anzi il dramma di fondo, del sistema speculativo di Rèbora: la « scelta tremenda », adesso che in lui la conversione alla fede non si è ancora compiuta, pertiene alla capacità costruttiva dell'uomo, per il quale si tratta di portar la propria natura, cosciente, ad armonizzare in maniera fattiva con quella « natura » che si postula esistente, di per sé, e operante; natura che anch'essa, come si è veduto sopra, appare in lotta: con l'invasione grandiosa dell'idea, onnicapiente non appena spazii, cioè attui la propria enorme virtualità. Dunque una qualche forma di gerarchia sussiste, nel piano cosmico presente all'intelligenza del giovane Rèbora? Piuttosto, è una stratificazione ideale e viva di realtà che trascendono ciascuna nel suo grado il grado

<sup>(90)</sup> *Frammenti lirici*, cit., p. 48 (XXVIII, *Per le deserte strade alla campagna*; conclude: « Salve, o ver di tutti i giorni! / Tu, per le case le patrie la terra, / sei l'urto e l'impronta del ritmo seguito / dai passi che leva e che sferra / tra mete e ritorni / il gigante che va per l'infinito »: dove il « gigante » non è se non l'idea).

<sup>(91)</sup> *Frammenti lirici*, cit., p. 43 (è l'inizio del XXV).

inferiore, se lungo il complicato percorso di quell'ipotetico poema totale (rispetto alla cui formazione, e unicamente in questa prospettiva, i « frammenti » reboriani sono tali e sono « lirici ») cui aspira il libro del 1913, abbiamo raccolto il valore metafisico di un cosmo che si dovrà comporre attraverso la funzionale organizzazione delle diverse energie potenziali della realtà: con l'idea informante rispetto alla natura (alla natura dell'Essere, che a sua volta impronta la natura individuata negli uomini, dandole un'ala e, al contempo, il senso del limite (in quanto la natura umana è compresa e definita virtualmente nel concetto universale di « natura ») e il senso dell'avventura, poiché la sprona, anche, a indarsi valicando ogni ostacolo in vista di un'intuitiva adesione all'Idea prima e perpetuamente attiva (e qui sembra palese il retaggio rosminiano).

Però la tensione al superamento del recinto naturalistico non conosce solo questo itinerario d'intuito, anzi; abbiamo avvisato per tempo quanto lievito razionalistico sia nel programma reboriano (magari scomodando per modello il razionalismo provvidenziale d'un Manzoni). Di fatto una sentenza come « Cristo ha ragione e Machiavelli vince »<sup>(92)</sup> si potrebbe assumere a sintomo di un realismo addirittura, di una lucidità diagnostica che non stupisce in Sbarbaro, ma un poco sì in Rèbora, dato il suo fondo — e il suo principio — idealistico che non verrà mai radicalmente smentito durante gli anni vociani. I due componimenti che hanno in apertura un identico spunto — « Scienza vince natura »<sup>(93)</sup> — variano un'eguale celebrazione di questa « gloria ». Chi non partecipa al « buon lavoro » (l'espressione, ma come figura di sogno, l'adopererà Montale fra più di vent'anni: in *Barche sulla Marna*) è un reietto; niente galvanizza quanto il richiamo delle sirene di fabbrica (« uccelli dei nidi cittadini », in Rèbora, con un benevolo capovolgimento delle crudeltà iconografiche espressioniste), giacché « dei secoli l'errore / e la virtù nell'atto si feconda ». La mistica dell'idea è dunque corroborata e corretta con quest'altra, che è mistica del lavoro — uno scarto dalla tradizione georgica —: non è scontato che l'anima vi si rinnovi di colpo; né si dà facilmente l'evasione da quell'isolamento inerziale che l'anima si coltiva per abitudine. Così « l'anima grida: / — Stanca si affretta l'età sverginata / e tutto sa di coito! — / E soffre mentre ama il suo tempo »; ma occorrerà capire che questo coito non è uno stupro ai danni dell'« età », e che semmai s'approssima al « coito eroico del destino », al congiungimento avventuroso e fatale, di cui parla Campana<sup>(94)</sup>. Insomma la vittoria della scienza sulla natura è da intendere proprio in quest'accezione metaforicamente sessuale, come un atto amoroso: non indolore, no, ma che potrebbe esser giudicato di violazione

<sup>(92)</sup> *Frammenti lirici*, cit., p. 52 (è la clausola del XXXII — un sonetto —; *Mentre scalpello in rintronata usanza*).

<sup>(93)</sup> *Frammenti lirici*, cit., p. 54 (XXXIV) e 56 (XXXV).

<sup>(94)</sup> Cfr. CAMPANA: *Canti orfici e altri scritti*, cit., p. 211 (« Parti battello sul mar redimito / Della corona delle ferree navi / Parti e solleva la tua croupe enorme / Al coito eroico del destino tuo »).

solo nella luce morta di una umanità improgressiva, che non sentisse né vedesse il divenire cosmico da cui non le è concesso appartarsi. Quando la presenza nel circuito cosmico-finalistico paia in dubbio (se n'è offerto un esempio essenziale nel tragico contrasto fra idea e natura), ecco di rimando affacciarsi l'autonomia formale di quella stessa natura: « io credeva morir per natura / chi senza speranza dolorasse, / e matura la polpa sull'anima secca / mi cresce a dispetto più bella! »<sup>(95)</sup> — che suona come un invito per l'anima a partecipare, con soggettiva passione, a questa oggettiva crescita in bellezza: invito, in definitiva, ad assumersi gloriosi oneri, nella costruzione di quell'edificio che è la nostra natura d'uomini, città ideale e laboriosa che diviene fertile se e quando, appunto, arriva a concepirsi come fase di responsabilità cosmica, secondo la funzione ispiratale dall'idea (con la quale non dev'esserci conflitto, fuorché dialettico). Tanto, a patto che la natura riconosca sé come ragione, sapienza: cioè guida e non impedimento, superando certi moti istintivi che nel sistema reboriano non possono coprire altro spazio se non quello di una pre-coscienza impulsiva, da cui può derivare l'imprecazione — « tu, ragion maledetta »<sup>(96)</sup> — o, poi, la mimica sanguigna di un momento: « Tanto, o ragion, sei saggia: / ma sotto, si ridesta e giù trabocca / la forsennata amarezza; / e la pupilla storco sino al bianco / e morsico la bocca / e un non so che nel cuor torvo accolto / e nella gola mi gorgoglia e brucia / tutto un impeto rosso / che vien sulla parola e accieca il suono ». Ma questo è il senso di « sotto »; e Rèbora non è il poeta di sotterranee vene quanto della scelta decisa per il « sopra », ovvero per ciò che prevale in quanto è dotato di più intensi equilibri: così nella nostra natura la ragione cosmica, non il provvisorio istante caotico.

Poeta di sintesi, e perciò remoto tanto dai crepuscolari quanto dai futuristi che gli sono coetanei, Rèbora in più di una circostanza sembra letteralmente incline a quello che Luciano Fòlgore chiama — è un suo titolo dell'epoca — il canto dei motori. Se nelle officine (nel porto, per Campana) brilla con maggior evidenza il progresso, il nuovo dei primi dieci anni del secolo ventesimo, è ben significativo che Rèbora ritrasfonda — così nel frammento XVII — con operazione inversa a quella d'ogni tradizione poetica la sessualità e il sensualismo pànico del lavoro in un quadro paesistico: dove i moti sono meramente naturali, ma ciascun tocco è un elemento che concorre alla configurazione di un « coito » naturale: « il sol maschio sfuriava / sulla terra supina / nel grande amplesso caldo. / E con turgidi muscoli / si sforzava ogni cosa violenta / e si palpavan i sonori tonfi / e s'incendiavan i colori secchi; / e nel convulso spazio, / dalle coscie dei monti / al gran seno dei piani, / dalla testa dei borghi / ai nervi delle strade, / con àliti e gorgi / con guizzi e clangori / ebbra l'ora si stordiva... »<sup>(97)</sup>. Il segno della positività reboriana traspare anche

<sup>(95)</sup> RÈBORA: *Frammenti lirici*, cit., p. 44 (XXV).

<sup>(96)</sup> *Frammenti lirici*, cit., pp. 67 e 68 (XLII, *Voce, il ruscello delle tue campane*).

<sup>(97)</sup> *Frammenti lirici*, cit., p. 31 (XVII, *Da tutto l'orizzonte*).

di qui (poco importa che il frammento da cui si sono tratti ora i versi si concluda tristemente, quasi un « Addio, giovinezza », nella « voragine » aperta di una « città rombante »); traspare nella fiducia che ci sia una corrispondenza fra il vitalismo di una umanità che costruisce e il vitalismo di una natura che non è esemplante, qui, ma risulta semmai esemplata sul modello ritmico di quell'umanità in opere.

Ecco che Rèbora prende e dichiara così le proprie distanze: dal futurismo — quasi solo marinettiano, finora — perché, da quanto abbiamo notato, i *Frammenti lirici* tendono a raccordare — su un metro di piena analogia — alla macchina della civiltà in espansione l'espansione organica della natura; su di un piano, poi, di convergenza, o meglio coincidenza, finalistica, su cui mette conto insistere perché appaia netto lo scarto fra questa posizione armonizzante e la dissonanza futurista (la quale, per esaltare la creatività di un vitalismo meccanico, ha bisogno di fingersi la morte degli aspetti visibili e perpetui della creazione). È che Rèbora ha dalla sua — a distinguerlo meglio dalla scuola di Marinetti — il possesso della nozione profonda di una *ratio* inerente a quello che denomina il « vivido tutto »: che, per essere un « tutto », non trascura né emargina dal circuito vitale nessun campo di realtà. Il fruttuoso « consentire », su cui il libro si chiude <sup>(98)</sup>, va preso per ciò che è veramente: un « sentire insieme », nella corralità laboriosa della creazione ininterrotta, che si articola e si dirige in ciascuna sua forma verso un « mistico colloquio » <sup>(99)</sup>, da cui rimangono escluse (e sembra qui che la battaglia dell'intelligenza in Rèbora non faccia il minimo posto alla parte del convertitore) « le genti della gran plebaglia / superba d'errore e di male », che « osannano e impiccano al cenno dell'Utile » — di contro, « su, nel terso gravitar dei mondi, / la conoscenza del popolo eterno / deliba l'Inutile / succo infinito della sorte » <sup>(100)</sup>. La polemica, tra manzoniana e prettamente evangelica, illustra uno dei punti sostanziali della mente reboriana, anzi il solo punto d'arrivo immaginabile, quello di una contemplazione ormai sospinta in luce di trascendenza e remota dall'interesse mondano, che tocca a chi sa far funzionare la propria natura inserita in quella via conoscitiva che non si percorre senza sacrificio continuato. Perché la sorte della persona in Rèbora è instabile e avventurosa (tale e quale la precarietà dei « frammenti » dispersi, convogliati nella prospettiva di un poema integrale di cui non c'è traccia percettibile in terra, né modello), vuol essere alimentata senza sosta dai contenuti tangibili che l'oggi fornisce, contenuti sui quali peraltro va esercitata una scelta; o diciamo con sicurezza: il libero arbitrio, quello che consente a molti anche di correre dietro l'Utile, magari, cioè sulla

<sup>(98)</sup> *Frammenti lirici*, cit., p. 122 (LXXII, *Son l'aratro per solcare*: « Tu, lector, nel breve suono / che fa chicco dell'immenso, / odi il senso del tuo mondo: / e consentire ti giovi »).

<sup>(99)</sup> *Frammenti lirici*, cit., p. 133 (LXVIII, *Nel terso gravitar dei mondi insonni*; questo è l'epilogo: « e al mistico colloquio intanto il sole, / per gl'ineffabili fulgori / della sua traccia preferita, va »).

<sup>(100)</sup> *Ibidem*.

scia della peggior sirena della civiltà nuova. Chi erra in tal senso, è fuori gioco: la carità della prima stagione poetica reboriana non si estende più in là di quella che in Sbarbaro viene detta, oggettivamente, « la bontà dei cieli », non raggiunge coloro che della civiltà novecentesca in *feri* sono inetti a cogliere la religiosità esaltante, la virtualità del « coito » mistico a cui ciascuno è chiamato. E se in un altro luogo si leggerà, ad esempio, una professione sacrificale di questo tono: « Come mamma alla fame / tutto ai bimbi dona il pane, / così m'è grato confortare altrui / mentre rotolo dentro » <sup>(101)</sup>, — saranno parole da interpretare in chiave un po' diversa da quella d'una traboccante pietà. È piuttosto l'indice di un atteggiamento espansivo nei confronti di quell'entità indifferenziata (e perciò, in questo caso, metafisica) ch'è il vivido tutto; non c'è carità per le sue parti individuate. E ancora, trapela da un movimento simile quella gestualità che Rèbora tiene costantemente a reprimere, temendo altrimenti d'indursi ad accettare per sé la strada del modulo teatrale (che poteva essere di Palazzeschi, non sua), o quella dell'esemplarità pedagogica (che poteva essere di Jahier, di Saba, non sua).

Fra l'autore dei *Frammenti lirici*, che « nell'amor della gente si palesa » <sup>(102)</sup> — ma nei limiti di carità esposti or ora — e quello di *Pianissimo*, del quale si può dire pressappoco il contrario e cioè che, se si chiarisce, è solo per se stesso e in se stesso, non veduto e non vedente —, fra questi due esempi, più complementari che paralleli per il modo con cui affrontano il problema storia-natura, natura-società, si fissano alla vigilia del 1915 la ragione cinica e la ragione cosmica della nostra giovane poesia, autenticate di lì a poco dall'incidenza che riveleranno su altre voci, le voci di una poesia concepita come atto e sentimento assoluti. I timbri che questa febbrile poesia (nata a ridosso delle due opere 1913 e '14 di Rèbora e di Sbarbaro, nelle quali vita e poesia possono convergere a un fine, o divergere, ma certo non identificarsi l'una nell'altra) è chiamata ad assumere, potranno essere ora quelli del più esclamato vitalismo ungarettiano, ora quelli del pessimismo armato e indifferente di Cardarelli prima che approdi a Leopardi; oppure si tratterà, per Onofri, di una perpetuità cosmica che subito ripropone il tema reboriano della sublimazione (o vanificazione) della creatura in questo cosmo, appunto, che volge e coinvolge cielo e carne. Alle spalle di tutte queste presenze, non imitato perché inimitabile, si avverte l'esempio fulmineo, il transito meteorico di chi, più di qualsiasi altro coetaneo, rappresenta l'idea stessa della poesia come totalità esistenziale in cui il vertice di lucidità coincide con la follia. È l'esempio di Campana, del poeta che vive l'odissea dell'uomo spaesato nella storia, che subisce la sua « tragedia » di « ultimo germano in Italia » <sup>(103)</sup>.

<sup>(101)</sup> *Frammenti lirici*, cit., p. 95 (LVI, *E qui, senza riparo né scampo*).

<sup>(102)</sup> (« Come canto in melodia, / come nota in armonia, / nell'amor della gente mi paleso ») (ibidem).

<sup>(103)</sup> Il sottotitolo (parentetico) dei *Canti orfici*: « *Die Tragödie des letzten Germanen in Italien* ».