



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in

Filologia Moderna

Classe LM-14

Tesi di Laurea

***“Ad ogni poesia fare il quadro” : figurazioni
del paesaggio naturale e urbano nei
«Frammenti lirici» di Rebora, nei «Canti
orfici» di Campana, in «Pianissimo» di
Sbarbaro***

Relatore

Prof. Patrizia Zambon

Laureanda

Anna Tieppo

n° matr.1106206 / LMFIM

Anno Accademico 2015 / 2016

INTRODUZIONE	5
CAPITOLO 1: TRA RAFFIGURAZIONI URBANE E QUADRI PAESAGGISTICI: I FRAMMENTI LIRICI DI CLEMENTE REBORA.....	7
1.1. L'intera anima scomposta: I <i>Frammenti lirici</i> dalla genesi alla pubblicazione	7
1.2. Tra natura e urbanità: l'essenza dei <i>Frammenti lirici</i>	23
1.2.1. Verso il divino, verso l'eterno: l'immagine del paesaggio montano	23
1.2.2. Tra «fonti aperte» qualche goccia di malinconia	34
1.2.3. Immagini e figurazioni dell'aridità diurna: dentro «l'arsura del cammino bianco».....	49
1.2.4. Tra il sogno e l'incubo: il paesaggio al tramonto	66
1.2.5. Dai «palpiti di ciglia» al «lacrimar dell'ombra»: la figurazione notturna	80
1.2.6. Una frenetica modernità: l'ambiente urbano dei <i>Frammenti lirici</i>	94
CAPITOLO 2: TRA REALE E IMMAGINARIO: LE SFUMATURE DEL PAESAGGIO DEI <i>CANTI ORFICI</i>	113
2.1. La più lunga pubblicazione: la travagliata vicenda dei <i>Canti orfici</i> .	113
2.2. Attraverso verdi, rossi e neri: il colorato manto del paesaggio.....	128
2.2.1. La città notturna: i «cieli plumbei» con qualche lontana stella	128
2.2.2. Salendo cime autentiche: l'immagine della <i>Verna</i>	147
2.2.3. Dalle «torri impenetrabili» ai «palazzi corrosi»: il giorno arido dei <i>Canti orfici</i>	160
2.2.4. Nel quadro del maestro: la figurazione dell'imbrunire	172
CAPITOLO 3: LO SPAZIO DEL PAESAGGIO IN <i>PIANISSIMO</i> DI CAMILLO SBARBARO	191
3.1. Un futuro successo annunciato <i>Pianissimo</i>	191
3.2. Nel segno dell'aridità: la veste del paesaggio di <i>Pianissimo</i>	206
3.2.1. Un «grande deserto» con pochi fiori: L'immagine del paesaggio diurno	206

3.2.2. Tra «lastrici sonori» e «tetti d'ardesia»: la fredda notte di <i>Pianissimo</i>	226
3.2.3. La notturna «città tumultuosa» ... ricordando Saba?	247

CAPITOLO 4: LA PERCEZIONE ESISTENZIALE NELLA RAPPRESENTAZIONE DEL PAESAGGIO: CONFRONTO 257

4.1. Immagini e figurazioni del paesaggio 257

4.1.1. Dalla «landa deserta» alla «nave senza vela»: la figurazione del paesaggio arido	257
4.1.2. Attraverso strade «strette e oscure»: l'angoscia della città notturna	278
4.1.3. Tra montagne verdi e paesaggi stellati, sogno o realtà?	295

4.2. Il quadro dei personaggi: figure umane come sfondo 313

4.3. Tra ambienti naturali e urbani : i commenti della critica 328

CONCLUSIONI..... 343

BIBLIOGRAFIA..... 347

INTRODUZIONE

Questo elaborato si propone di approfondire il tema delle raffigurazioni paesaggistiche nella poesia del primo Novecento attraverso l'analisi di tre opere coeve: i *Frammenti lirici* di Clemente Rebora, i *Canti orfici* di Dino Campana e *Pianissimo* di Camillo Sbarbaro. Data l'importanza che il contesto spaziale e figurativo ricopre all'interno dell'opera poetica, con ambienti che favoriscono determinati tipi di sensazioni e percezioni, la tesi vuole evidenziare il significato dato ai diversi quadri capaci di dare raffigurazione a temi basilari della poesia primonovecentesca. Da qui la scelta di tre autori dalle opere fortemente figurative che si avvalgono di rappresentazioni naturali e urbane che spesso utilizzano elementi ricorrenti e si connettono alle più profonde tematiche esistenziali. L'elaborato si propone inoltre di mettere in luce il rapporto tra paesaggio naturale e spazio urbano, frequentemente in contrapposizione l'uno con l'altro e volti a veicolare sensazioni opposte: l'uno di ristoro e ricovero, l'altro di inquietudine e alienazione. Talvolta, come accade in *Pianissimo*, questi tendono ad integrarsi, dando vita a immagini diurne di un paesaggio arido o a inquietanti figurazioni notturne. Altre volte, come nei *Frammenti* reboriani, spesso compare la netta contrapposizione tra ambiente urbano e naturale e quest'ultimo viene percepito come una realtà in sé profondamente amena, agli antipodi rispetto alla descrizione urbana.

La tesi si compone di quattro capitoli: i primi tre dedicati ai singoli autori e un ultimo che racchiude assieme le tre opere. Nei primi tre capitoli si è realizzata un'analisi delle singole opere, articolando i paragrafi secondo figurazioni del paesaggio ricorrenti, cercando di abbinare quadri simili, inserendoli all'interno del medesimo filone. Si è cercato inoltre di analizzare filoni che fossero ricorrenti in tutte e tre le opere in modo da avere maggiori raffigurazioni simili su cui basare poi la ricerca finale. Nell'ultimo capitolo si è cercato invece di mettere in luce come medesime figurazioni paesaggistiche o medesimi elementi del paesaggio vengano riproposti in tutte e tre le opere, con lo stesso tipo di significato o con significato molto simile. Qui vengono infatti presentati gli elementi d'ambiente usati dai tre autori per creare un

determinato tipo di percezione esistenziale: dall'aridità, all'angoscia, all'utilizzo di figure naturali di pacificazione ricorrenti e spesso adottate come simbolo di evasione. Interessante è stato osservare come alcuni oggetti, talvolta aventi significato simbolico, compaiano analoghi nelle scelte delle tre opere, proponendosi come figurazioni usate in letteratura talvolta in maniera differente. Quest'ultimo capitolo di raffronto si articola in cinque paragrafi: i primi tre dedicati alle immagini del paesaggio in senso proprio e un quarto alle figure umane quando queste vengono ad essere parte dell'ambiente dei componimenti stessi, in accordo con le emozioni veicolate dal paesaggio. Un ultimo breve paragrafo illustra in ordine cronologico alcuni commenti proposti dalla tradizione critica sulle tre opere relativamente al tema trattato.

Mi è sembrata interessante la scelta di analizzare l'ambientazione, lo scenario in cui si esplicano le azioni del soggetto, in quanto questo spesso diviene l'unico vero protagonista delle opere, non secondo all'io poetico stesso. Vista l'importanza che la figurazione paesaggistica viene a costituire per l'opera poetica, mi è parso dunque opportuno considerare il paesaggio, evidenziando gli elementi che lo contraddistinguono, i temi da esso veicolati. In fondo, molto di quello che percepiamo in un testo, specialmente poetico, viene conferito dal paesaggio, dalle immagini che trasmettono sensazioni, emozioni al lettore. Così come accade nella realtà quotidiana dove l'ambiente con le sue forme può trasmettere talvolta tranquillità e quiete, altre volte ansia e paura, analogamente nell'opera la raffinatezza di certi paesaggi, così come l'angustia di certi scorci urbani mettono in luce temi e sentimenti che l'autore mira a creare. Strade strette ed oscure spesso trasmettono l'ansia e lo smarrimento di chi ha perso i punti di riferimento, paesaggi deserti sentimenti di apatia vitale, cieli stellati i tentativi di evadere da una realtà insoddisfacente. In questi casi il paesaggio stesso diviene il centro dell'opera poetica, il fulcro attorno al quale si sviluppa l'intero componimento o l'opera stessa. Da qui l'utilizzo di una citazione campaniana come titolo di tesi, a mostrare come gli autori stessi pongano attenzione al concetto di "quadro pittorico" facendone, in alcuni casi, il centro della propria produzione, l'essenza del proprio lavoro.

Capitolo 1: Tra raffigurazioni urbane e quadri paesaggistici: I *Frammenti lirici* di Clemente Rebora

1.1. L'intera anima scomposta: I *Frammenti lirici* dalla genesi alla pubblicazione

Editi nel 1913 presso la Libreria della rivista «La Voce» i *Frammenti lirici* costituiscono la prima raccolta di liriche dell'autore, il quale aveva esordito come scrittore pochi anni prima con il saggio *Per un Leopardi mal noto* (1910), rimaneggiamento di una tesina universitaria incentrata su Leopardi e la musica poi adattata alle esigenze di pubblicazione.¹ Le prime prove letterarie del poeta risalgono tuttavia all'età liceale, periodo in cui Rebora abbozza alcune liriche e addirittura un poema cavalleresco, di cui viene data notizia in una lettera al fratello²; entrambi dimostrano la passione e la vocazione per la letteratura, sempre più spiccata nell'autore, passione che si concretizzò nella pubblicazione della sua prima raccolta di poesie. D'altra parte l'interesse di Rebora per la letteratura si manifestò, dopo un periodo di incertezza in cui l'autore si iscrisse alla facoltà di Medicina per poi abbandonarla, nella scelta di frequentare l'Accademia Scientifico- Letteraria³, al termine della quale iniziò poi ad insegnare negli istituti tecnici e presso le scuole serali. Questi anni risultarono molto proficui per le prime sperimentazioni di scrittura e per la rete di contatti che il poeta cominciò a crearsi; risale ad esempio al 1909 l'abbonamento alla rivista «La Voce» e l'inizio di un lungo contatto epistolare con Giuseppe Prezzolini, che gli valse una formale amicizia con quest'ultimo. Scrive infatti Clemente Rebora a Prezzolini il 21 febbraio 1909:

¹ Cfr. *Introduzione* all'opera di Rebora in Clemente Rebora, *Poesie. Prose. Traduzioni*, a cura di Adele Dei, Milano, Mondadori, 2015, p. LII.

² Ivi, p. XLVI.

³ Ivi, p. L.

lo la ringrazio a nome dei miei compagni delle nobili parole schiette ch'Ella ha voluto indirizzare ai sottoscrittori della adesione. Quanto Ella dice riguardo alla diffusione de «La Voce» è giusto; ed io, per conto mio, comincio con l'abbonarmi.⁴

Da questo momento in poi il poeta instaurerà un fitto carteggio, trasformatosi poi in aperta collaborazione, con il direttore della rivista, collaborazione per la quale prese il nome di «vocioano», così come, furono indicati anche Sbarbaro, Jahier e altri contemporanei.

Per quanto concerne la genesi dell'opera, i *Frammenti lirici* sono una raccolta la cui scrittura inizia probabilmente nel 1909⁵, anno in cui Rebora termina gli studi universitari e comincia la propria attività professionale. In questo periodo il poeta abbozza con molta probabilità alcuni componimenti sebbene, come afferma Matteo Giancotti⁶, non siamo a conoscenza della datazione certa delle singole liriche, problema che rende più difficoltosa la ricostruzione del processo che conduce dalla realizzazione alla pubblicazione. Che si tratti di un'opera costruita nel tempo lo attesta tuttavia una lettera del 1913 inviata a Giuseppe Prezzolini, nella quale l'autore afferma:

Banfi ti invierà i miei *Frammenti lirici*, concentrazione poetica magrolina di un passato letterario-spirituale ch'io ho distrutto con (molto) buon senso tempo fa: ho salvato appena quelli, perché qualche «persona per bene» che ha avuto modo di leggerli, li ha un poco amati e vorrebbe che li pubblicassi.⁷

Frammenti rimasti da una produzione del passato, così vengono dunque definiti dall'autore, non opera scritta appositamente in occasione della pubblicazione. Si può pensare tuttavia che Rebora, nel definire i *Frammenti* quali liriche rimaste dalla propria azione distruttiva, salvate per benevolenza di qualche amico, stesse qui utilizzando un locus modestiae, in una sorta di svalutazione del proprio lavoro, quasi a voler

⁴ Clemente Rebora a Giuseppe Prezzolini, lettera inviata da Milano il 21 febbraio 1909 in Clemente Rebora, *Lettere. I (1893-1930)*, a cura di Margherita Marchione, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1976, p. 41.

⁵ Matteo Giancotti, *A margine dei Frammenti lirici*, in www.agiati.it, consultato il 01/05/2016, p. 50.

⁶ Ivi, p. 49.

⁷ Clemente Rebora a Giuseppe Prezzolini lettera del 31 gennaio del 1913 in Clemente Rebora, *Lettere. I (1893-1930)*, cit., p. 147.

prevenire eventuali critiche. Che si tratti di un proforma e non di un reale deprezzamento della raccolta, lo testimonia la scelta di una continua revisione di cui il poeta parla in diverse lettere risalenti ai mesi precedenti l'edizione. Scrive infatti il Rebora il 3 marzo 1913 a Giuseppe Monteverdi:

Grazie per i frammenti; li sto ricopiando e riordinando, e in parte - maledetta incontentabilità - limando, qua e là. Sono contento e scontento di essi; ma capisco che sarà bene ch'io mi precluda questa pericolosa tentazione di perfezionamento⁸

Pochi giorni dopo, il 7 marzo, scrive invece a Giuseppe Prezzolini: «A tua richiesta ti rispedirò i Frammenti, ricorretti e aumentati d'altre due poesie»; in una nuova lettera a Monteverdi risalente al 25 marzo:

Per vendetta, ti porterò i Frammenti - ancora una volta riveduti e corretti! Comincio appena ora a intendere cosa sia il delizioso spasimo dell'artista: rinnovi una cosa, e allora tutto il resto stona maledettamente.⁹

Infine il 7 aprile 1913 ad Antonio Banfi:

Ho instancabilmente riveduto i miei *Frammenti*, dei quali sento più e più l'imperfezione che potrebbero non avere: li tormento e mi tormento, spesso deliziosamente per me, raramente con frutto. Ne ho elaborati due o tre di nuovi (l'ultimo, con istantaneità, quasi riproducessi cosa risaputa); ed ora basta, sul serio. Sento desiderio di altro.¹⁰

Tali brevi dichiarazioni sono una facile spia del lavoro sotterraneo dell'autore, sempre volto a rivedere e aumentare l'opera, che si presenta dunque quale una raccolta in continuo divenire, un po' come accadrà per *Pianissimo* di Sbarbaro. Si noti infatti l'instancabile e incontentabile lena, che lo porta a produrre sempre nuove liriche in un processo di scrittura e limatura tutt'altro che superficiale. I *Frammenti lirici* vengono dunque ad essere il frutto di una lunga ed elaborata esperienza che termina con la pubblicazione sulla Libreria di «La Voce» nel 1913. Non si può parlare dunque di una raccolta scritta d'impeto, ma di un libro che cresce con il crescere dell'autore, sebbene

⁸ Ivi, p. 161.

⁹ Ivi, p. 164.

¹⁰ Ivi, pp. 169-170.

la revisione dei versi conferisca loro una veste databile al primo decennio del Novecento.

Per quanto riguarda la fase di pubblicazione, si può dire che in un primo momento Rebora incontrò non poche difficoltà nell'edizione dell'opera; Giuseppe Prezzolini, cui aveva inviato la raccolta, si dimostrò abbastanza ostile offrendogli soltanto un aiuto per la pubblicazione presso un altro editore. Scrive infatti Rebora a Banfi il primo marzo 1913:

Prezzolini cercherà di aiutarmi per i miei *Frammenti* presso un editore di più onesta accontentatura; gli sono piaciute alcune cose mie; e accanto, nausea per alcune altre (le ha chiamate chitarrate, no: organettate, vocabolo che dà un ceffone più stagno e forte); e in parte ha ragione.¹¹

In un primo momento i *Frammenti* non vengono dunque apprezzati, la collaborazione con Prezzolini e «La Voce» gli vale soltanto un aiuto esterno, ma sembra quasi che l'opera sia destinata a rimanere nel buio. Tuttavia, Prezzolini si ricrederà decidendo di consentire all'edizione dei *Frammenti*, forse in virtù della considerazione nutrita nei confronti di Rebora, del quale aveva letto e pubblicato una serie di articoli che gli erano particolarmente piaciuti. Scrive infatti Rebora a quest'ultimo il primo luglio 1913, nei giorni successivi all'edizione:

Ho ricevuto le copie dei *Frammenti*; e son lieto della lor veste tipografica, linda senza smancerie: non posso tacere tuttavia quanto mi dolga l'imperfezione della loro onorabilità; era forse necessaria ancor una prova di stampa. [...] Attendo il conto esatto e compiuto riguardante l'ammontare della spesa; e salderò subito.¹²

Nel giugno 1913 i *Frammenti* passano dunque ad edizione, con la soddisfazione del loro autore che finalmente è riuscito nel proprio intento.

Si noti che i *Frammenti*, assieme al *Porto sepolto* di Ungaretti, ai *Canti orfici a Pianissimo* di Sbarbaro, costituiscono una raccolta poetica tra le fondanti del primo Novecento italiano, fonte di ispirazione sia formale che tematica per la tradizione successiva. Il loro status di componimenti tra il prosastico e il poetico, in

¹¹ Ivi, p. 161.

¹² Ivi, p. 185.

controtendenza con gli schemi metrici e rimici utilizzati dalla tradizione, li rende parte di una tendenza culturale propria del periodo considerato, che sviluppa nuove forme letterarie a partire dall'esperienza sovversiva delle avanguardie storiche. Rebora dunque, così come Sbarbaro e Campana, propone un modo di poetare dalle caratteristiche nuove; sviluppa una poesia a frammenti, come viene sottolineato dal titolo, dove ogni componimento si presenta legato agli altri dando vita ad una sorta di "poema," come è stato definito dalla critica.¹³ Più volte, infatti, si è parlato di disegno poematico per quanto concerne la struttura della raccolta, notando l'apparente contraddizione tra titolo frammentario e l'intrinseca costruzione, quasi l'autore avesse progettato di creare una serie di rimandi tra i diversi componimenti, espliciti in connessioni linguistiche e tematiche. La scelta di comporre una raccolta fatta di poesie che siano concepite come parti di un tutto può essere spiegata pensando i singoli componimenti come sezioni del flusso dell'interiorità di un personaggio, le quali sezionate, vengono espresse attraverso dei versi. Rebora realizza infatti dei frammenti fortemente soggettivi, quasi monologhi dell'anima, le cui caratteristiche risentono lontanamente della percezione romantica della poesia, talvolta realizzata attraverso un monologo dagli accenti profondamente intimi. Sebbene la matrice dei *Frammenti* sia infatti di natura prosastica, ben diversa dunque dall'impostazione lirica romantica, nella scelta dell'espressione profonda, nell'attenzione posta all'io e alle sensazioni che esso percepisce, i *Frammenti lirici* di Rebora, così come i *Canti Orfici* di Campana o *Pianissimo* di Sbarbaro, dimostrano di essere lo sviluppo temporale di una tradizione che nasce dal Romanticismo e si perpetua nel corso del Novecento. Da questo punto di vista alcuni tra i poeti vociani realizzano una sorta di ritorno ad un tipo di poesia del "forte sentire", dopo l'esperienza sovversiva e atipica delle avanguardie storiche. Si può dire tuttavia che quest'ultime abbiano influito non poco sul modo di percepire reboriano, soprattutto per quanto concerne le scelte linguistiche e formali dei versi dell'opera. Questi, infatti, abbandonano il musicale e armonico canto dalla piana andatura per dar vita ad una lingua colorita e caldamente espressiva, dai forti accenti ritmici. Interessante come tale linguaggio venga nei *Frammenti* ad essere concorde con

¹³ Cfr. il saggio di Matteo Giancotti sull'impianto poematico dei *Frammenti lirici* in Matteo Giancotti, *A margine dei Frammenti lirici*, cit., p. 63.

scelte tematiche quali la città nel Novecento, il paesaggio urbano, l'analisi ontologica, riuscendo a raggiungere profondi livelli di riflessione lirica. Lo sperimentalismo dei *Frammenti lirici* non diventa dunque qualcosa che ostacola la musicalità dell'opera, ma anzi permette di rendere i temi attraverso mille sfaccettature colorite ed espressive. Ciò non toglie che la raccolta, nella dizione del dettato, nell'accostamento spesso ardito di idee, non sempre di facile comprensione, talvolta appare ben lontana dalla poesia tradizionale, quasi più simile ad una prosa ritmica. Nel caso dei *Frammenti* sussistono infatti componimenti che ospitano paesaggi vaghi ed indefiniti, ma l'aspetto lirico si sposa spesso con una lingua tipicamente novecentesca. Rebora, così come accade in molta letteratura vociana, costruisce una poesia della crisi, denuncia una perdita di certezze che conduce ad una vera e propria inquietudine interiore. Più volte l'io poetico reboriano appare alla ricerca di risposte confortanti, spesso si presenta diviso tra l'ansia di sicurezze e l'incertezza di un senso del mondo che permetta di giustificare le sofferenze e le difficoltà della vita, come accade ad esempio in *O carro vuoto sul binario morto*. Molto spesso tale possibilità si mostra lontana, indistinta, quasi l'io fosse in attesa di una rivelazione che prima o poi giungerà permettendogli di comprendere appieno il suo esistere. La poesia dei *Frammenti* è dunque tra le altre cose una poesia "metafisica", come è stata definita da Silvio Ramat¹⁴; una poesia della ricerca esistenziale, che in parte rispecchia la reale analisi interiore di Clemente Rebora, i dubbi religiosi che sfoceranno nel forte credo, raggiunto non senza difficili interrogazioni. Ritorna dunque anche nel caso dei *Frammenti* reboriani l'aspetto autobiografico quale fonte di spunto per i componimenti, elemento di non poca importanza nella poesia vociana, che spesso convoglia influenze di vario tipo, in primis riferibili alla vita personale. Così come accadrà in *Pianissimo* di Sbarbaro, anche nel caso di Rebora il protagonista è un io lirico, quando la poesia non assume la forma di una descrizione paesaggistica non riferibile ad un soggetto. Si tratta in ogni caso di una poesia che non presenta più soggetti contemporaneamente ma è incentrata su un unico protagonista che riflette sul mondo. Si potrebbe dunque parlare non di una poesia polifonica ma di una monocorde, intesa come l'espressione di un unico canto,

¹⁴ Cfr. il saggio di Silvio Ramat, *Frammenti lirici di Clemente Rebora*, in Id., *La poesia Italiana 1903-1943. Quarantuno titoli esemplari*, Marsilio, Venezia, 1997, pp. 90-100.

quello dell'anima del personaggio. Si noti come le scelte figurative presentino inoltre, con una certa frequenza, una sorta di comunione con il soggetto; egli si trova spesso ad apprezzare gli elementi della natura nelle loro fattezze e nei suoni armonici che producono, tanto che nel caso dei *Frammenti lirici* non si può parlare sempre di una estraneità nei confronti del mondo, come accade invece nella poesia di Sbarbaro. L'uomo di Reborà è un uomo vivo, di un'umanità spiccata che sente le proprie contraddizioni interiori e in tal modo si rapporta con il prossimo e l'intero creato. Si può notare infatti che, a differenza dell'opera sbarbariana, i *Frammenti* reboriani non presentano un io che vaga senza un senso in un paesaggio desolato, talvolta apatico nei sentimenti, ma piuttosto un personaggio dai dissidi interiori, un'anima dalle scelte dibattute e spesso irrisolte. Da questo punto di vista sembra quasi che i *Frammenti lirici* riprendano la tradizione romantica dell'uomo inquieto, dimentico del razionalismo settecentesco, delle certezze illuministiche, ora più attento ai sentimenti e all'interiorità, avendo perso le sicurezze scientifiche. Il periodo di pubblicazione dell'opera reboriana, infatti, attraversa un'analoga fase di crisi, dove il dibattito tra scienza e natura si fa molto vivo e quest'ultima viene sperimentata nelle sue sfaccettate declinazioni, non sempre dai risvolti positivi. Una poesia dalle urgenti domande è dunque quella reboriana, cui si cerca di far fronte attraverso il verso moralizzatore, che indaghi le conseguenze dei cambiamenti del mondo, denunciandone gli eccessi. Non si può infatti escludere, per quanto riguarda la poesia di Reborà, la volontà di incidere in qualche modo sulla realtà attraverso l'opera, aspetto riscontrabile ad esempio anche nella letteratura di Jahier, forse meno evidente nell'opera di Sbarbaro. In quest'ultimo caso, infatti, la visione esistenziale non lascia molte speranze di cambiamenti effettivi, riducendo dunque l'analisi ad una constatazione disincantata che non arriva ad incidere il reale. Reborà, invece, forse spinto dal proprio lavoro e dalla fede, fu un uomo particolarmente attivo dal punto di vista intellettuale, scrisse diversi articoli che lo mostravano interessato ad una concreta azione di moralizzazione o discussione dei problemi della quotidianità. Si consideri ad esempio questo passo dell'articolo comparso l'otto maggio 1913 su «La Voce» intitolato *Bontà, Ragazzi e «Voce»*:

Oh fra tanti uomini che concludono, che fan presto, che non s'inteneriscono uccidendo formiche (e anche animali più notevoli) sul loro passaggio; non meditativi perché devono agire, senza scrupoli perché forti; fra tanti borsaioli della coltura e della politica, che hanno il monopolio del dover essere moderno, che han segnato [...] i limiti esatti dell'imbecillità e del genio, del bene e del male; fra tanti cronometristi del movimento sociale; fra tanti spadaccini che appuntano e incrociano tutti i verbi dinamici del vocabolario in uno sguaiato urto fesso di latta: oh quasi gioiosa sanità raccolta, oh sentirsi buoni ragazzi, modesti, rispettosi, inconcludenti, senza speranza d'assoluzione né dagli uomini né dall'universo che tiene i registri [...] Esser persone a modino [...] Esser Adami che non trovarono o toccarono la loro Eva.¹⁵

Qui Rebora si dimostra particolarmente polemico verso le tendenze della società contemporanea, chiaro è il suo intento di proporre un modello morale, di un essere umano che non si adatti alle scelte di un contesto deviato ma persegua i valori che gli sono propri. Si tratta di una spia dell'interesse che Rebora nutre per l'impegno sociale, anche attraverso la collaborazione giornalistica, non soltanto con le scelte tematiche delle singole liriche. D'altra parte tale interesse è ben visibile anche negli articoli incentrati sulla situazione scolastica di cui Rebora denuncia sia i programmi troppo poco tecnici e concreti sia il disinteresse di molti studenti che frequentano le scuole.¹⁶ Si può dire dunque che l'autore dei *Frammenti lirici* partecipi in maniera viva ai dibattiti contemporanei, senza rimanere a margine della vita sociale ma coniugando il proprio lavoro di scrittore con quello di opinionista.

Tornando più propriamente alla poetica dei *Frammenti* si noti come tra le tematiche predilette da Rebora, che la critica stessa contribuì ad evidenziare nell'opera¹⁷, vi fu l'analisi del legame tra città e campagna, i significati che l'industrializzazione comportava, la crescita cittadina percepita come un processo di modernizzazione che talvolta sottopone gli uomini ad un'eccessiva frenesia. All'interno dei *Frammenti* si possono più volte notare figurazioni di una città che soffoca la natura, come accade ad esempio nel frammento XXI dove il poeta parlando della primavera afferma: «Forse altrove sei bella, o primavera/: non qui, dove uno sdraia/ passi d'argilla e per le reni

¹⁵ Clemente Rebora, *Bontà. Ragazzi e Voce*, in «La Voce» articolo dell'8 maggio 1913, p. 1073.

¹⁶ Cfr. Clemente Rebora, *La Rettorica di un umorista*, in «La Voce» 8 Febbraio 1913, p. 1025 e Clemente Rebora, *La vita che va a scuola e viceversa*, in «La Voce» 31 luglio 1913, p. 1127.

¹⁷ Cfr. con l'articolo di Angelo Monteverdi, *Clemente Rebora. Frammenti lirici. Pubbl. Dalla Libreria di «La Voce».* Firenze. 1913, in «La Voce», 13 aprile 1914, pp. 42-51.

vuoto/ scivola il senso e gonfia la ventraia»¹⁸; altre volte le espressioni colorite arrivano a descrivere un contesto urbano fortemente arido e invivibile come nel frammento XXXVI: «Nell'avvampato sfasciume,/ tra polvere e pèste, al meriggio/ la fusa scintilla/ d'un dèmone bigio/ atterga affronta assilla/ l'ignava sloia dei rari passanti»¹⁹; si tratta dunque di quadri figurativi che presentano un paesaggio urbano dalle caratteristiche avverse, eccessivamente ricco di rottami e polvere, quasi l'aria fosse divenuta irrespirabile. A questo tema si intreccia quello strettamente connesso del rapporto scienza-natura esplicito nei due frammenti gemelli²⁰ XXXIV e XXXV dove l'autore analizza le conseguenze sonore e visive del predominio scientifico sul paesaggio. Qui Rebora descrive una città i cui rumori sovrastano il canto soave degli uccellini, il suono delle officine prevale su quello del contesto naturale e gli abitanti sono ridotti a dei carri da traino, in una metafora che ritornerà anche nella poesia di Sbarbaro. La modernità ha vinto l'ambiente, sottraendogli alcune sue millenarie caratteristiche sembra voler dire Rebora, ecco dunque la necessità di riflettere e apprezzare ciò che di esso è rimasto, in una sorta di immersione panica negli elementi del creato. Come ha osservato la critica, accanto ad un senso di comunione con l'essere cosmico sussistono infatti nei *Frammenti* «il tedio, la nausea, lo smarrimento, l'angoscia del vivere quotidiano, del vivere civile, di quel ch'essi chiedono e sacrificano, nel contrasto con l'innocente vita della natura». ²¹ La città spesso diviene la responsabile della profanazione del paesaggio, della consunzione umana e dell'irrigidirsi dell'anima, che spesso perde il contatto con le cose, come accade nel frammento LI. I *Frammenti* si sviluppano dunque in un paesaggio fortemente movimentato, ricco di contraddizioni e di innovazioni che Rebora sembra voler porre nella propria opera. Si noti come il vivere in una grande città quale Milano, centro industriale in continua crescita, deve aver particolarmente influenzato la scelta e l'analisi di determinati temi, lo stesso Rebora aveva affermato in un articolo,

¹⁸ Clemente Rebora, *Poesie. Prose. Traduzioni*, a cura di Adele Dei, cit., p. 46.

¹⁹ Ivi, p. 67.

²⁰ Cfr. commento critico di Matteo Giancotti in Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, Novara, Interlinea, 2008. Giancotti parla di un «dittico inseparabile» a proposito dei due frammenti.

²¹ Artal Mazzotti, *Clemente Rebora*, in Aa.Vv., *Letteratura Italiana. I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1963, p. 599.

pubblicato su «La Voce» il 31 luglio 1913, che a Milano «il rimescolio e il rinnovamento dell'industria concorrente accelera o isola o sgretola, l'espressione di ogni attività»,²² proponendo l'immagine di un fulcro industriale dalla consistente crescita economica. Si pensi che l'interesse di Rebora per tali tematiche era emerso anche in un testo pubblicato su «La Voce» il 6 novembre 1913 intitolato *Il ritmo della campagna in città*, dove l'autore presentava in chiave polemica il processo di vendita della frutta campagnola, smerciata tra la puzza degli asfalti e il caldo torrido estivo. Al gusto profumato delle pere si mescolava qui, nelle brevi descrizioni, il fumo delle pipe dei compratori intenti ad estrarre denaro, in un quadro cittadino di ambigua commercializzazione. In questo testo Rebora parla infatti di «scaltri riquadri» appesi nei cavalletti dei fruttivendoli dove vengono appositamente esposti prezzi poco chiari, quasi l'intento fosse quello di derubare il cliente. Anche in questo caso il contesto urbano sembra dunque vincere e piegare la natura secondo le proprie leggi e ciò provoca questa sorta di sotterranea critica che l'autore muove ai processi che in esso si sviluppano, non senza uno sguardo pungente ed ironico. Nella poesia di Rebora la città, come afferma Bàrberi Squarotti, diventa dunque «il polo negativo, quello che, è più remoto dall'idea»²³ e allontana l'uomo dal vivere morale. Ecco che, affinché l'anima possa realizzare la sua ascesi, afferma l'autore, è necessario che compia un itinerario in salita, dal contesto cittadino verso le colline, in una sorta di elevazione dalle menzogne e i traffici urbani. Si può dire dunque che la poetica dei *Frammenti* si sviluppi seguendo diverse linee tematiche, strettamente legate ad un periodo primo novecentesco; a queste si aggiungono scelte contestuali di carattere esistenzialista, che propongono un'analisi sulla moralità del mondo e dei suoi sviluppi, dai forti accenti religiosi. È stato più volte osservato dalla critica che nella dialettica città/campagna, paesaggio urbano/naturale i *Frammenti* presentino echi leopardiani²⁴, dato che talvolta le ambientazioni producono sensazioni vaghe e raffinate sebbene esplicitate in un diverso contesto sociale. Si può dire che sempre a Leopardi siano riconducibili

²² Clemente Rebora, *La vita che va a scuola e viceversa*, cit., p. 1127.

²³ Giorgio Bàrberi Squarotti, *La città di Rebora*, Atti del Cenacolo «Clemente Rebora», su Clemente Rebora. Cesare Pavese. Edoardo Calandra. Giacomo Leopardi, a cura di Mariarosa Masoero, Savigliano, Associazione Culturale Savigliano, 2007, p. 42.

²⁴ Ivi, p. 35.

alcuni temi quali il trascorrere del tempo, la contrapposizione tra giovinezza e vecchiaia, che talvolta vengono rievocati nei versi. Tuttavia, come afferma Bàrberi Squarotti, Rebora si allontana da quest'ultimo per «un che di corposo» che talvolta compare negli endecasillabi; una maggiore concretezza carnale mai presente nella poesia di Leopardi e forse più simile a quella carducciana.

Si consideri ora la scelta del titolo *Frammenti lirici* notando che Rebora opti per un nome che esprima la semplice caratteristica formale dei componimenti, quasi volesse ridurre la poesia alla sua matrice, affermando la natura intrinseca dell'opera. Ciò che lega tra loro le diverse poesie non è dunque un tema prediletto dall'autore, ma il fatto di essere appunto dei pezzi lirici dell'interiorità, che nel suo continuo flusso e movimento di pensieri è stata quasi sezionata, dando vita al componimento poetico. Sembra che Rebora, attraverso il titolo, miri a ridurre la poesia alla scabra essenzialità, al nudo fluire di idee, affinché l'attenzione sia spostata sul contenuto. Analogamente la scelta di numerare i *Frammenti* e non di contraddistinguerli in altro modo si sposa forse con la volontà di indurre il lettore a concentrarsi su quanto detto, oltre che ad una struttura più coesiva dell'insieme. La poesia non deve essere ricordata in quanto poesia, essa serve per dichiarare qualcosa e quindi può assumere una forma libera che non necessariamente si presta a dei canoni rigidi di una particolare categoria letteraria. Libertà della forma e poetica del frammento sono dunque i due elementi che si fondono nel titolo, che nella sua semplicità sembra non aver la pretesa di essere un titolo ad impatto, ma si riduce ad una denominazione tra le più essenziali possibili. Sembra quasi che il termine *Frammenti lirici* ricalchi quelle diciture romantiche, quali i *Canti* leopardiani o le *Lyrical Ballads* di Wordsworth, dove i nomi assumono un carattere universale che denomina solo il genere di riferimento. Più in generale si può dire che la raccolta venga a costituire davvero un unicum, dato che a differenza dei componimenti di *Pianissimo* di Sbarbaro, suddivisi tramite una data in due sezioni, i settantadue frammenti di Rebora non vengono inframezzati in alcun modo, ma si presentano nella loro continua successione dall'incipit alla chiusura.

Se si considerano ora i commenti critici al momento dell'editio princeps si può

notare come i *Frammenti lirici*, analogamente a quanto accadrà a *Pianissimo* di Sbarbaro, ricavarono le più contraddittorie recensioni, talune positive quali quella di Giovanni Boine nella «Riviera Ligure» o quella di Angelo Monteverdi su «La Voce», altre meno entusiaste come si dimostrarono quelle di Renato Serra o Emilio Cecchi. Si noti infatti che i *Frammenti*, proprio a causa della loro carica innovativa, non potevano essere facilmente apprezzati, vista anche la difficoltà di una comprensione immediata, tanto che Prezzolini, come già detto, fu in un primo momento molto indeciso se promuoverne la pubblicazione. Si tratta dunque di una di quelle opere il cui successo crebbe nel tempo e non venne misurato subito al momento dell'uscita. Si consideri in primo luogo la recensione boiniana; l'autore nota fin da subito l'abilità del poeta, osservando a proposito del frammento terzo *Dall'Intensa Nuvolaglia*:

Ora ecco qui: s'io stessi al mio intimo gusto, reputerei, con questo solo esordio, chiuso e compiuto il mio umano dovere che è di stringer la mano ai galantuomini che incontro, che è di tali proclamarli quando per avventura bisogni. Ciascuno ora operi e conversi con essi come gli dà, ne tragica diletto e tormento ne sprema pensiero e succo di vita le ho detto: -qui ei è una fonte viva; qui c'è un'anima e un uomo.²⁵

Un elogio dispiegato dunque il commento di Giovanni Boine, tanto che egli critica profondamente la stroncatura di alcuni autori, tra cui il Desanctis, affermando che costoro hanno visto «il buio» nell'opera in quanto tali frammenti «sono apparsi come una fortezza di difficile breccia e scalata»²⁶. Da parte sua Boine riesce invece ad individuare il profondo dissidio che li anima, «il vivo nodo della sua più fonda umanità»²⁷ che Rebora riesce a porre in questi versi, tanto da considerarli un'espressione alta della lirica italiana:

Nel piglio maravigliosamente robusto della frase, nell'interiore leoninità della mossa [...] dirò eh io vi respiro qualcosa di nostro, di tradizionalmente, di complessamente e virilmente italiano, com'è italiana la lirica di Dante di Michelangelo, di Campanella e di Bruno²⁸

²⁵ Giovanni Boine, *Frantumi.Plausi e Botte*, Firenze, Libreria della Voce, 1918, p. 112.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ivi, p. 115.

²⁸ Ivi, p. 116.

Conclude allora l'autore che l'unica parola che veramente si addice alla raccolta è quella di «grande», data la profondità e la riflessività dei versi. Rebora si dimostrerà entusiasta del commento, ringraziando Boine per l'interessamento verso i *Frammenti*, in una lettera del 6 giugno 1914.²⁹ Analogamente anche Angelo Monteverdi propone su «La Voce» una recensione dei *Frammenti lirici* che lascia trasparire un'accoglienza non indifferente, affermando che Clemente Rebora riesce ad esprimere nella sua opera «i palpiti, le ansie, le tristezze, le speranze»³⁰ di chi visse il primo decennio del Novecento, nel quale viva era la ricerca di una fede, di una maggiore umanità che legasse gli uomini e compensasse la violenza, la frode e le brutture del secolo. Secondo Monteverdi l'autore riesce a cogliere dunque gli aspetti propri di un periodo, percependo i profondi mutamenti che lo caratterizzarono, sentimenti forse non recepiti da altri suoi contemporanei. Egli è in grado inoltre di «riversare tutta la sua passione profonda»³¹ qualora il poeta confessi la propria vicenda personale dando vita ad una diretta effusione nel verso di se stesso. Interessante come il critico evidenzi inoltre nei *Frammenti lirici* il tema centrale della città, definita come «un personaggio capitale del libro»³², sviscerandone gli aspetti e ponendola in contrapposizione con la campagna e la natura. Essa, afferma Monteverdi, viene percepita nelle sue sfaccettature, spesso diventa sinonimo di modernità e talvolta assume dei tratti umani quasi fosse una creatura vivente. Osserva infine Monteverdi che ci troviamo di fronte ad una raccolta in cui le scelte metriche non sono trascurabili, tanto da notare nell'analisi di uno dei *Frammenti* che:

I particolari metrici [...] non sono qui strumenti estrinseci d'un giuoco vano, ma mezzi necessari e connaturati all'espressione d'un intimo moto poetico.³³

Altre volte a proposito dell'endecasillabo:

²⁹ Clemente Rebora a Giovanni Boine lettera del 6 giugno 1914 in Clemente Rebora, *Lettere. I (1893-1930)*, cit., p. 217.

³⁰ Angelo Monteverdi, *Clemente Rebora. Frammenti lirici. Pubbl. Dalla Libreria di «La Voce». Firenze. 1913*, in «La Voce», 13 aprile 1914, p. 42.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ivi*, p. 44.

³³ *Ivi*, p. 47.

E quest'endecasillabo aspro, irto d'accenti, rotto dalla violenza dell'iato, quest'endecasillabo stupendo per la rara forza espressiva bene s'imprime, annunziatore, nel cominciamento stesso del libro.³⁴

Anche dal punto di vista formale, afferma dunque Monteverdi, l'autore coglie nel segno riuscendo a dare all'opera una forma adatta e invidiabile. Conclude dunque il critico che nella figura di Clemente Rebora «salutiamo oggi un vero e proprio poeta»,³⁵ pensando così alla raccolta in modo del tutto positivo.

Di più modesta approvazione appare il breve commento di Renato Serra inserito in una più ampia analisi delle tendenze letterarie contemporanee, risalente al 1914. Osserva Serra che la nuova stagione letteraria che si sta sviluppando nel primo Novecento propone un nuovo lirismo dai tratti fortemente innovativi, in cui prosa e versi perdono ogni distinzione. Sostiene infatti il critico che:

La morte è passata nel campo della nostra letteratura e ha abbattuto un dopo l'altro i più grandi, e via via tutti quasi i superstiti e i testimoni del passato, ha lasciato il terreno nudo e sgombro per i nuovi. [...] Un fastidio leggero erra con un sorriso di superiorità sulle labbra di una generazione che ha composto pietosamente nel sepolcro i suoi padri, che onora i suoi maestri, ma che si sente oramai libera e tanto lontana da ogni loro influenza!³⁶

Anche Rebora si inserisce dunque in questo contesto stagliandosi come un poeta nuovo dal forte sperimentalismo linguistico. I *Frammenti* nascono in un contesto letterario che ha abbandonato il modo di fare poesia ottocentesco, abbattendone i canoni e promuovendo una trasformazione letteraria. Afferma dunque Serra che: «un respiro ritmico intenso e veramente notevole hanno alcune cose di Rebora, come una martellatura potente sopra una materia pigra».³⁷ Di lui l'autore apprezza dunque la sonorità dei versi, la musicalità dell'endecasillabo che produce dei suoni scanditi. Prosegue tuttavia sostenendo che: «tutto il resto, lingua immagini sensi, ricade nella

³⁴ Ivi, p. 43.

³⁵ Ivi, p. 51.

³⁶ Renato Serra, *Le lettere*, Roma, C.A. Bontempelli, 1914, pp. 25-26.

³⁷ Ivi, p. 94.

solita banalità lambiccata e infame dell'uso»³⁸, stroncando così, il parziale elogio che sembrava aver avanzato nelle prime righe.

Infine apertamente polemico risulta il commento di Emilio Cecchi in «La Tribuna», risalente sempre alla data di pubblicazione dell'opera. Cecchi parla di un piglio dilettantesco in riferimento all'opera di Rebora, originato da questo suo voler basarsi su principi sicuri, stabili, quando invece un poeta dovrebbe avere il coraggio di mettere in dubbio i credo e le sicurezze convenzionali. Osserva infatti Emilio Cecchi:

Ora questa è condizione antitetica a quella del poeta vero. Il poeta non può appigionarsi a nessuna fede canonica, e non può astringersi a non vedere nella realtà che le conferme di una soluzione supposta. Per un poeta, cioè per un uom potenziato, tutto è in giuoco, in rischio, in pericolo sempre; dalla sua poesia dipende se tutto si salverà o no, se il miracolo della vita si rinnoverà. E il Rebora è debolmente un poeta idealista, in quanto meccanicamente sicuro del funzionamento della «Idea».³⁹

Cecchi afferma dunque che la poesia di Rebora non mette mai davvero in discussione la realtà e i suoi valori, i quali risultano sempre protetti da una sorta di «muraglia cinese» dell'ottimismo che pone il poeta al sicuro da ogni crisi esistenziale. Ecco dunque che lo sgomento, la paura che talvolta pervadono i componimenti non sono sentimenti davvero drammatici in quanto il poeta si trova in realtà «in una botte di ferro»⁴⁰ che lo protegge. Le afflizioni, le rivolte dei sensi inoltre non sono vissute fino in fondo e non arrivano a turbarlo davvero perché egli non sarà mai seriamente abbandonato dall'Idea. Conclude infine Cecchi che:

Con tutto il suo voler creare la realtà nei significati ultimi, il Rèbora non può scegliere che fra lasciarsi tirar su dal pallone aerostatico dell'idealismo a schemi, a pigliar della vita pallide vedute a volo d'uccello; e abdicare nell'impressionismo egoistico e meschino. I quadretti di Idillio di contro alle teologie. Ma per pitturarli il Rèbora è munito di verbali risorse coloristiche che ci meravigliano appena meno, per il fatto che ne abbiamo già trovate simili, in parecchi giovani scrittori nostrani.⁴¹

³⁸ Ibidem.

³⁹ Emilio Cecchi, articolo di «La Tribuna» del 13 Novembre 1913, poi confluito in Emilio Cecchi, *Letteratura Italiana del Novecento*, Milano, Mondadori, 1972, p. 734 con il titolo *Esercizi ed aspirazioni: Rebora e Mulas*.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Ivi, p. 735.

Anche nelle ambientazioni Rebora si dimostra dunque ripetitivo, manca di una vera originalità che contraddistingua la sua poesia da quella precedente, ripetendo gli stilemi coloristici della tradizione e proponendo paesaggi che ricadono nel già visto. Il critico arriva dunque a svalutare sotto molti aspetti i *Frammenti* dell'autore, proponendo un quadro d'insieme fortemente critico.

In conclusione si può notare che, come accadrà per l'opera di Sbarbaro, anche i *Frammenti lirici* al momento dell'uscita non ottennero un totale consenso, subendo le recensioni più disparate, da quelle che apprezzarono la loro carica innovativa ad altre che misero in discussione la loro originalità. L'espressione linguistica reboriana unita ad uno stile talvolta di difficile comprensione impedì l'accettazione immediata dell'opera, lasciando alcuni critici fortemente perplessi. Soltanto con il tempo la raccolta dell'autore fu apprezzata e divenne una pietra miliare della nostra letteratura, oggi di indiscutibile valore letterario.

1.2. Tra natura e urbanità: l'essenza dei *Frammenti lirici*

1.2.1. Verso il divino, verso l'eterno: l'immagine del paesaggio montano

Se la città costituisce per Rebora il «polo negativo»⁴² come è stata definita da Bárberi Squarotti, la montagna, con le sue caratteristiche amene, con le cime elevate lontane dalle bassezze della pianura, rappresenta invece un luogo incontaminato, un'isola felice in cui l'io può vivere dei momenti di ristoro a stretto contatto con la natura. Osserva infatti Bárberi Squarotti che nell'itinerario che conduce l'uomo dalla pianura all'altezza delle vette, l'io si libera delle devianze della realtà cittadina per raggiungere il luogo più vicino a Dio⁴³. Si tratta dunque di un itinerario in ascesa⁴⁴, una sorta di pellegrinaggio morale oltre che fisico, che permette di alleggerire la propria anima in vista di un contatto più stretto con il mondo. La montagna, nella distanza che la separa dalla città, diventa dunque ambiente di ristoro, in contrapposizione al bassopiano quasi l'altezza potesse preservarla dai problemi, in un'immagine piuttosto frequente nella storia letteraria dove alla distanza viene abbinata l'imperturbabilità, la non partecipazione alle faccende del mondo⁴⁵. Ciò si può notare nel Frammento LXX; qui il poeta realizza una descrizione paesaggistica volta a mostrare una sorta di tensione del creato verso l'altitudine dei rilievi. Si considerino i seguenti versi:

Dal grosso e scaltro rinunciar superbo
delle schiave pianure,
ch'a suon di nerbo la vietata altezza
sfogan nel moto isterico carponi
tra ruote polvere melma carboni,
per grumi di zolle e colture
e clamorosi grovigli di folle [...]
dal pigro disnodar con sforzi grulli

⁴² Clemente Rebora, *Poesie. Prose. Traduzioni*, a cura di Adele Dei, cit., p. 42.

⁴³ Ivi, p. 33.

⁴⁴ Sull'itinerario di ascesa verso la montagna Cfr. commento di Matteo Giancotti in Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., pp. 773-774.

⁴⁵ Cfr. con l'osso montaliano *Spesso il male di vivere ho incontrato* dove le due immagini dell'aquila e della nuvola, entrambe distanti dalla terra, diventano emblemi di ciò che è distante e quindi non perturbabile dalle faccende terrene.

delle ignare colline,
ch'a suon di frulli la fiutata altezza
tentan su dal letargo come serpi [...]
dal soprassalto d'aquile e farfalle
dell'ave di giogaie
ch'a suon di stalle la sperata altezza
invocan [...]
dall'assalto impennato in tormento
delle tragiche catene
ch'a bufere di vento
a gurgiti immani di vitreo silenzio [...]
serran l'altezza veduta⁴⁶

Si noti come nell'incipit del componimento il poeta voglia evidenziare una sorta di moto ascensionale verso le vette della montagna, che diventa sempre più concreto con il procedere dei versi, quasi gli elementi naturali cercassero una sorta di contatto con il cielo, spingendosi in un movimento ascendente verso l'alto⁴⁷. Se alle «schiave pianure» viene infatti negata la possibilità di raggiungere la sperata altezza, a loro «vietata», già le colline, grazie alla tipica conformazione rotondeggiante, «fiutano» la possibilità di elevarsi dalla “piattezza” della pianura, quasi stessero svegliandosi dopo un lungo letargo. Il paesaggio, nelle sue caratteristiche fisiche, viene dunque interpretato come se la propria conformazione fosse il risultato di un procedere verso l'alto sempre più riuscito che mira a raggiungere la meta, rappresentata dall'altezza della montagna. Ecco dunque che, con il procedere del componimento, anche la scelta degli elementi ambientali sembra farsi più vicina alla cima: ai versi 17-20 Rebora cita aquile e farfalle le quali, grazie alla loro capacità di librarsi nell'aria, procedono più facilmente per laghi e boschi, avvicinandosi ai monti. Soltanto le bufere, tuttavia, qui personificate, riescono davvero a toccare la vetta, esse «guatano addentano» le sommità dei rilievi “mordendo” la dura pietra e raschiando la neve che si è depositata. Quest'ultime, infatti, vengono descritte nella loro azione distruttiva, addirittura responsabili di far fuggire le creature che vivono nelle alture montane, radendone al suolo gli elementi vitali. Rebora arriva dunque a descrivere un paesaggio lontano dal contesto cittadino, un ambiente che, dimentico della meccanizzazione della città, viene vissuto nei suoni e

⁴⁶ Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., pp. 778-779.

⁴⁷ Cfr. Ivi, p. 773.

nelle figurazioni naturali. Si noti come la descrizione assuma dei tratti fortemente espressivi arrivando a presentare una natura per certi versi totalizzante, che avvolge il paesaggio e predomina incontrastata sullo spazio circostante. Qui l'uomo non trova un terreno fertile per il proprio insediamento e forse, proprio per questo motivo, la montagna appare incontaminata e nella sua indomabile natura più vicina a Dio. Conclude infatti il poeta affermando:

ogni cosa intendendo oltre aspetta
in fede enorme la vetta:
dal piede inestricabil di catene,
unica al cielo misura la forza;
con l'anima ardente in gelida scorza,
da sola respira il tremendo suo bene.⁴⁸

Soltanto le vette sono in grado dunque di respirare l'alito divino; nella loro elevatezza sembrano poter accedere ad una dimensione ultraterrena, aspetto negato alla pianura, calpestata dalla folla e dalle ruote dei carri. Osserva infatti Bàrberi Squarotti che:

l'allegoria dell'ascesa alla vetta indica esemplarmente il procedimento reboriano di sollecitazione delle cose in funzione della rivelazione della loro moralità interna, in quanto simboli della condizione morale dell'uomo che le sceglie per viverci in mezzo e per usarle.⁴⁹

Gli elementi del creato possiedono dunque una loro intrinseca armonia, armonia che diventa più evidente con il salire gli erti pendii, in un processo che conduce dagli elementi più bassi a quelli più vicini alla divinità. Ecco dunque che il cammino verso la cima dei monti diventa una sorta di pellegrinaggio interiore che l'io realizza liberandosi degli oggetti che caratterizzano la vita effimera per raggiungere quelli più elevati. Come osserva Bàrberi Squarotti l'acquisire la dimensione del vertice porta tuttavia a misurarsi con una sorta di voragine d'ombra e di fuoco; quindi si tratta di un'esperienza per certi versi di terrore che introduce l'uomo al senso profondo delle

⁴⁸ Ivi, p. 780.

⁴⁹ Giorgio Bàrberi Squarotti, *La città di Reborà*, cit., pp. 34-35.

cose⁵⁰. Nell'immagine di un'anima ardente e gelida allo stesso tempo Rebora sembra quasi voler rappresentare quel cosmico fondersi della materia in un unicum indistinto come può accadere soltanto all'origine del tempo e dello spazio, in una sorta di mescolanza divina. Si noti inoltre come l'autore assuma in questo componimento il punto di vista del paesaggio, quasi la natura venisse ad essere la vera protagonista del frammento. La cima della montagna, ad esempio, viene descritta come se fosse una sorta di gigante ieratico che dall'alto controlla il mondo sottostante:

Da piani colline giogaie catene
si lamina enorme la vetta
su vertebre e stinchi a vedetta
con l'anima ardente nei geli costretta.⁵¹

Nei versi che precedono, essa assume tratti umani, quasi possedesse una propria anima interna, raffreddata dalla neve che qui gela. Da notare come l'espressionismo stilistico conferisca al paesaggio una connotazione soggettiva, come se esso fosse composto da ossa come stinchi e vertebre. Nella montagna il poeta sembra dunque riscoprire la natura in tutte le sue sfaccettature, privata di ogni irrigidimento umano e lasciata vivere nei suoi aspetti più profondi. Si tratta tuttavia di una natura non sempre feconda ma talvolta avente una potenza e capacità devastatrice⁵², quasi a voler mostrare il suo predominio sul creato. Sembra quasi che Rebora voglia qui presentare un luogo in cui l'uomo, nonostante la sua capacità di trasformare il mondo, sia rimasto escluso; una zona che ancora vede la natura selvaggia avere la meglio su animali ed esseri di ogni tipo; un vero e proprio «polo opposto» alla riduzione che l'umanità ha realizzato nella pianura. Si noti come questa immagine di una natura incontaminata ritorni molto spesso anche nell'opera di Leopardi, nella figurazione di luoghi in cui l'uomo è sottomesso alla superiorità degli elementi naturali. Nell'opera di Rebora, tuttavia, la natura non viene forse descritta come matrigna, gli spazi in cui essa

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., p. 779.

⁵² Cfr. commento critico di Matteo Giancotti, in Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., p. 788. Qui la capacità devastatrice della montagna viene connessa all'impossibilità di attingere una condizione di gioia e trionfo, concordemente all'interpretazione di Bàrberi Squarotti.

spadroneggia sono preferiti a quelli calpestati dall'uomo, in un'accezione dunque positiva della vita di montagna a quella cittadina. Sebbene l'autore ripercorra dunque delle rappresentazioni che rimandano alla tradizione letteraria, diverso è forse il contesto in cui esse trovano luogo, in una sorta di contrapposizione tra naturale e artificiale che si ritrova in molti suoi componimenti.

Si consideri ora il frammento IX, anch'esso legato alla figurazione del paesaggio montano:

Tutta è mia casa la montagna, e sponda
al desiderio il cielo azzurro porge;
ineffabile pàlpita gioconda
l'estasi delle cose, e in me si accorge⁵³

Anche qui l'ambiente delle vette viene presentato nella sua estrema vicinanza al cielo quasi la casa di montagna del protagonista fosse più prossimo ad un luogo armonico in cui la realtà vive in una sorta di pace. Il colore azzurro che dipinge la volta celeste rimanda ad un paesaggio sereno, privo di elementi perturbativi, in parte dunque diverso da quello presentato nel frammento LXX. In tale contesto l'io afferma di riuscire a percepire «l'estasi delle cose», quasi esse lasciassero trasparire una intrinseca gioia. Sembra che il poeta abbia voluto dunque descrivere un luogo paradisiaco, una sorta di Empireo dantesco in cui le anime vivono tra una musicale armonia da cui traspare la vicinanza alla divinità. Si considerino ad esempio i seguenti versi:

Quassù quassù, fra il suonar dei campani
e il canto lungo di un prono bifolco,
l'uman destino vincola le mani
con lacci che non han peso né solco
quanto misero mal vita perdoni,
quanta bontà ci volle a crear noi,
quassù quassù non è chi non l'intoni
mentre vorrebbe far puri i dì suoi⁵⁴.

⁵³ Ivi, p. 162.

⁵⁴ Ibidem.

Si noti come la montagna veicoli un'idea di libertà dato che il poeta parla di lacci che non hanno peso, dunque che non legano veramente ma consentono a chi li porta di mantenere uno status di armonia e di pace interiore, non sentendosi soggiogato in alcun modo. Si tratta dunque di una descrizione paesaggistica per molti versi idillica, in cui prevalgono sensazioni gradevoli, suoni deliziosi e una vegetazione rigogliosa. Ancora una volta i monti divengono dunque il «polo opposto» alla città, un luogo di pace e ristoro, agli antipodi della frenesia della pianura. Si può aggiungere inoltre che la conformazione sopraelevata meglio veicoli l'immagine di uno spazio vicino al divino, quasi l'altezza potesse idealmente alludere alla possibilità di toccare il cielo⁵⁵, in una sorta di contatto con l'eterno. Ecco dunque che si possono meglio comprendere le allusioni alla luce, forse simbolo della luce divina o della beatitudine raggiunta, come compare nel frammento XIII. Qui si parla infatti di una «lucente verità»⁵⁶ «sciolta alla montagna» quasi tale luogo fosse intriso di una propria aura incantevole che lascia trasparire lo spirito eterno. Si noti come in questo caso, la scelta del verbo sciogliere rende qui l'immagine della rivelazione, quasi l'altezza dei monti potesse permettere il procedere della conoscenza eterna. Si può dire dunque che Rebora rappresenti in una parte dei frammenti un paesaggio dall'immensa vastità, forse debitore di una tradizione romantica che predilige il vago al concreto, l'esteso al definito, lasciando una sorta di indeterminatezza allo spazio e alle figurazioni. Si consideri a questo proposito il breve componimento LIII:

In un cofano azzurro
traluce la gemma dei monti
con iridi di valli
e baleni di prati:
avesse la terra una mano
da inanellare e far mia!⁵⁷

⁵⁵ Si pensi che fin dall'antichità i luoghi di culto venivano costruiti nelle zone sopraelevate, da un lato perchè considerate protette da eventuali incursioni, dall'altro perchè più vicine al cielo e quindi al divino.

⁵⁶ Clemente Rebora, *Poesie. Prose. Traduzioni*, a cura di Adele Dei, cit., p. 35.

⁵⁷ Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., p. 622.

Anche qui l'immagine delle montagne, gemme dispiegate in un cielo limpido, sembra veicolare la sensazione di pace e armonia accentuata dall'utilizzo di termini come «iridi» e «baleni» che ripercorrono la lucentezza del luogo, trasfigurandolo in una sorta di paesaggio mitico, edenico. Sembra dunque che l'autore voglia rappresentare un ambiente dalla forte emotività, quasi dovesse far trasparire dai versi delle immagini pittoriche, dipingendo idealmente i colori sulla carta. Si tratta di un paesaggio distante dunque da quello cittadino, apparentemente simile più a certe figurazioni petrarchesche e stilnoviste che a tanta letteratura primo-novecentesca. Si noti come in questo frammento il protagonista alluda ad un profondo affetto nei confronti della propria terra, terra che afferma di voler idealmente sposare, così da stabilire un inseparabile contatto con questa. Il luogo rappresentato in questo componimento non è dunque ambiente spersonalizzante e ostile, come poteva accadere ad esempio in *O carro vuoto sul binario morto*, dove le fatiche della vita venivano compensate dalla speranza di un'esistenza più autentica. Esso sembra acquisire quella dimensione altra necessaria per vivere in comunione e tale dimensione viene ancora una volta raggiunta attraverso le valli e i prati della montagna.

Si consideri ora il componimento XXXVII dove il poeta descrive il percorso di un vecchio uomo lungo il sentiero che conduce ai piedi di un monte:

Il vedovo, rizzando il torso nero,
l'ultimo fascio strinse nelle spanne;
toccò nel vespro di raso il sentiero
verso un bozzolo azzurro di capanne,
e lusingando alla malcerta traccia
del bimbo, come fior nello sterpeto
lo colse lieve [...]
ritta la gerla fragrante di fieno,
roseo e biondo lo calò baciando,
e per il monte, di contro al sereno,
sotto il buon peso si mosse oscillando.⁵⁸

Si noti come la scelta paesaggistica proponga un ambiente dalle forti reminiscenze romantiche: il sentiero al tramontare del sole viene descritto come un percorso di

⁵⁸ Ivi, p. 441..

raso, alla sommità del quale si distinguono in lontananza dei piccoli villaggi di abitazioni, un piccolo «bozzolo» afferma il poeta. Le descrizioni spaziali e l'aggettivazione utilizzata fanno pensare ad un panorama concorde, in cui trovano posto gesti sinceri, come quello che spinge il vedovo ad abbracciare il bimbo e avvicinarlo al proprio petto. Ancora una volta l'ambiente legato alla montagna sembra preferibile a quello di pianura, non a caso l'io poetico conclude dicendo: «sotto il gravar morto dello strazio a valle caddi in fuga dietro l'ombra»⁵⁹, indicando così un percorso opposto a quello del vecchio che lo riporta tra le fatiche della vita cittadina, tra le bassezze della realtà si potrebbe dire. Reborra arriva dunque a rappresentare qui due differenti movimenti, l'uno rivolto verso le alture della vetta, l'altro rappresentato da una retrocessione verso valle, quasi il peso ideale sopportato lo spingesse verso la pianura. Si può dunque notare che, ancora una volta, i due movimenti hanno un significato più profondo: essi presentano l'opposizione, già notata al frammento LXX, tra un paesaggio più vicino al divino e uno ridotto ai suoi termini più bassi. Tale idea sembra confermata dall'immagine del raggruppamento di capanne al quarto verso, che nel loro colore azzurro quasi sembrano ricoperte da un'aura superiore, pronta ad attendere il personaggio in cammino. A ciò si può aggiungere la scelta di un cielo sereno davanti al quale si staglia il paesaggio montuoso in contrapposizione con la valle ombrosa dell'ultimo verso, entro cui viene inghiottito il protagonista della vicenda. Ecco dunque che mentre il vecchio, nel suo camminare verso la montagna, sembra avviarsi forse ad una dimensione vicina al paradisiaco, il personaggio principale della vicenda viene inghiottito dalla voragine della valle, tanto da esserne quasi risucchiato in una sorta di abbassamento alla vita infernale. Si noti a questo proposito la differente aggettivazione che caratterizza il peso del vedovo e quello dell'io poetico: nel primo caso si parla di «buon peso», quasi la gerla piena di fieno non gravasse davvero sulle spalle del protagonista; nell'altro caso esso sostiene che l'io è schiacciato dal «gravar morto dello strazio» che idealmente lo fa ruzzolare a valle. Ancora una volta, dunque, la pianura viene associata ad una sorta di miseria terrena; la montagna, invece, al luogo verso cui l'uomo tende, in cui è possibile elevarsi dai pesi della vita.

⁵⁹ Ibidem.

Tale aspetto ritorna anche nelle poche righe dedicate al paesaggio montano che caratterizzano il frammento XXXIII dove il poeta associa i monti al luogo del ristoro. Si considerino i seguenti versi:

Con piè di nubi poggia il cielo in vetta
ai monti forti in un riposo lene,
e van per l'aria imagini di bene
con riso di speranza⁶⁰

Anche qui i monti divengono un paesaggio ameno, l'aria è carica di riso e speranza, il cielo, in metafora, si appoggia lieve sulla cima della montagna senza gravare su questa. Si tratta dunque nuovamente di un ambiente che sembra essere toccato dalla mano del creatore, quasi quest'ultimo fosse presente nella natura manifestandosi attraverso i suoi elementi. Si noti inoltre come i monti vengano collegati ad immagini di speranza, forse intesa come speranza di una maggiore comprensione del mondo che il paesaggio montano sembra ispirare particolarmente. Se si considerano al contrario le immagini della pianura come compaiono ad esempio nel frammento XI *O carro vuoto sul binario morto* si può osservare che, in questo caso, il poeta rimanda la comprensione del mondo ad un luogo altro che si trova ai poli opposti della pianura. Il contatto con le cose diventa dunque una condizione più affine al primo ambiente rispetto al secondo.

La montagna dunque, nelle descrizioni estrapolate dal paesaggio dei *Frammenti* viene ad assumere quelle caratteristiche negate alla città, in virtù di una maggiore autenticità e armonia delle cose che traspare dal paesaggio stesso. Si tratta di valori che anche altri poeti vociani⁶¹ attribuiscono al contesto montano; si pensi soltanto alla funzione che viene data da Jahier in *Con me e con gli Alpini* dove i monti incarnano i significati di forza, salute e memoria in contrapposizione alle alienazioni cittadine.⁶²

Afferma infatti la critica a proposito del ruolo dei monti in Jahier:

La montagna si fa mito, religione. Si fa assoluto che ti chiama ad una scarnificante purificazione. [...] La montagna e la sua gente sono il ruolo della naturalità: del vivere

⁶⁰ Ivi, p. 395.

⁶¹ Sulla dialettica città-natura presente nei vociani Cfr. ivi, p. 158.

⁶² Cfr. introduzione di Ermanno Paccagnini in Piero Jahier, *Con me e con gli alpini*, Milano, Mursia, 2005, pp. 10-11.

con pienezza il rapporto con la terra e le tradizioni. Il montanaro diviene l'emblema dell'uomo vero: di chi suda e fatica la propria vita conquistandosela quotidianamente, e che vive in simbiosi con la comunità e i suoi valori⁶³

Nel capitolo *Etica del montaro* del romanzo di Jahier, ad esempio, l'autore dichiara che in montagna è necessario fabbricarsi ciò di cui si ha bisogno, mentre in città gli abitanti appaiono smarriti se sono privi dei propri arnesi.⁶⁴ Ecco dunque che «il montanaro che deve creare ogni cosa, ha rispetto alla cosa creata; sa che è fatica creare [...] il cittadino, invece, gli dà una falsa impressione di facilità e inesauribilità l'industria manifatturiera».⁶⁵ In *Con me e con gli alpini* ritorna dunque la contrapposizione tra città e natura e quest'ultima è vissuta nella sua totalità soltanto nelle zone montuose, dove l'uomo vive a stretto contatto con essa cercando di rispettarla nei suoi elementi. Si noti inoltre come Jahier proponga due diversi modi di vivere per gli uomini cittadini e quelli che definisce "montanari", in quanto quest'ultimi meglio possiedono sentimenti di fratellanza, disciplina e aiuto reciproco. Si considerino le seguenti parole:

Perché sono tanto disciplinati: perché loro padrone è la montagna che è autorità assoluta. Dall'alto viene - indiscutibile - il tuo bene e il tuo male. Nella città tu fai sciopero per migliorare. Ma la montagna è lei che ti migliora, se vuole. Vengono da un orario che va da quando ci si vede e quando non ci si vede. Perché combattono così bene: perché crede alla forza il montanaro. Il suo lavoro è combattimento colla natura. Il cittadino crede alla politica invece.⁶⁶

Dunque l'etica di chi vive nelle zone montuose è quella di rispettare e talvolta sottostare ai dettami della natura, cercando di organizzare la propria esistenza seguendo i cicli che questa impone, in una sorta di amore per il creato. Si tratta di elementi che in parte si possono intuire anche nei *Frammenti* di Rebora considerati, sebbene l'uomo rispetto al paesaggio sia molto meno presente nell'opera. Anche in Rebora tuttavia compare questa immagine di una montagna che si staglia nel cielo, in una sorta di religiosa visione, di un luogo in cui si vive con pienezza il rapporto con la

⁶³ Ivi, p. 11.

⁶⁴ Ivi, pp. 98-99.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Ivi, p. 100.

natura e la terra. Si pensi anche soltanto alla figurazione del vecchio del *Frammento* XXXVII già citato; egli trasporta sulle spalle la gerla di fieno e questa diventa l'emblema della fatica e del duro lavoro, un lavoro guadagnato con la forza delle proprie braccia e del proprio sudore. Si può dire dunque che anche nei *Frammenti* reboriani compaia, sebbene in misura minore, il tema del paesaggio montano vissuto nella sua intima essenza e contrapposto all'industrializzazione e meccanizzazione cittadina. In Reborà essa rimane una sorta di ambiente autentico, più vicino al divino, all'eterno.

1.2.2. Tra «fonti aperte» qualche goccia di malinconia

Dopo questa prima lettura dei frammenti in cui è stata analizzata la descrizione del paesaggio montano, si considerino quelli in cui viene presentato l'ambiente diurno, notando che possono essere suddivisi in due tipologie distinte: l'una volta a raffigurare la spossatezza del calore estivo, l'aridità di un ambiente poco confortante, in un'accezione che ritornerà anche in *Pianissimo* di Sbarbaro, l'altra a presentare l'amenità di un paesaggio primaverile, spesso espressione di un'interiorità pacificata, che talvolta lascia trasparire la sua natura divina. Si consideri in questo paragrafo la seconda tipologia di *Frammenti*, analizzando in primo luogo il quarto di essi in cui il poeta raffigura il fenomeno dell'alba percepita nelle sue accezioni di rinascita e rinnovamento dopo il buio notturno. Si considerino i seguenti versi:

Glauca s'impiuma la terra al mattino
che respirando discioglie un beato
vortice fresco di gemme, e rosato
sembra il ciel una guancia di bambino.
Mirabilmente incedo negli arpeggi
d'amor che mi seconda il passo lento [...]
con un facile oblio oltre sospingo
la vita imaginando, e luce e suono
di vaghissime forme in abbandono
per l'iridata brezza ridipingo⁶⁷

Nei versi l'atmosfera mattutina crea un gioco cromatico raffinato, in cui prevalgono le immagini idilliache che sembrano dipingere un ambiente fresco, affettato, per certi versi quasi surreale⁶⁸. Contribuisce a questa sensazione la metafora del cielo roseo paragonato alla guancia di un bambino, nonché il gioco di luci e suoni che prelude all'apparizione della donna amata. Come ha notato la critica⁶⁹ il componimento, nella descrizione spaziale, sembra rifarsi alle atmosfere dantesche; più in generale la trasfigurazione del sentimento dell'amore e l'ambiente che qui viene presentato ricorda molto le poesie stilnovistiche alle quali si potrebbe facilmente riferire il

⁶⁷ Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini. Matteo Giancotti, cit., p. 106.

⁶⁸ Si noti che Matteo Giancotti parla della vittoria del sogno, dell'evasione, del metafisico. Cfr. Ivi, p. 103.

⁶⁹ Cfr. Ivi, p. 108.

«Mirabilmente» del quarto verso, forse una vaga reminiscenza del *Meravigliosamente* di Jacopo da Lentini. L'intero componimento sembra l'immagine di un paesaggio interiore, onirico, al quale riconduce il procedere lento del protagonista, quasi si trattasse di un avanzare fittizio più che di un vero camminare. Si noti come la realtà intera venga letta e osservata nelle sue caratteristiche da un soggetto innamorato e in quanto tale si presenta elegante, amena, manchevole di quella negatività che caratterizza il paesaggio cittadino. Il sentimento amoroso, sembra dire il poeta, trasforma il mondo rendendolo un luogo confortevole in cui il soggetto ha il privilegio di vivere. Facilmente confondibile con un quadro immaginario, la descrizione paesaggistica ripropone dunque una realtà concorde, leggera, dipinta di un fascino tenero e di una brezza ristoratrice, in cui le sensazioni prodotte sono armoniche quasi il personaggio stesse letteralmente sognando il proprio incontro con la donna amata. Ecco dunque che la luce mattutina che sorge è una luce rischiaratrice, simbolo della luce profonda dell'io poetico, il quale dichiara esplicitamente di vivere una rinascita interiore:

Sin che s'effonde magico riposo
dove son primavera i pensieri miei
in un'assorta luce⁷⁰

Nei versi sovrastanti, di chiusura al componimento, evidente appare la metafora di una primavera interiore che rimanda al sorgere dell'aurora dei primi versi, quasi l'evento ambientale fosse in stretta connessione con quello umano. Viene dunque a stabilirsi una sorta di parallelismo tra le scelte spaziali e le sensazioni del soggetto, tanto da creare una fitta rete di rimandi tra il paesaggio e l'io. Il tutto permette di collocare il canto poetico in un contesto ameno, quasi paradisiaco, unico luogo in cui può avvenire l'incontro con la propria amata. Il paesaggio si carica dunque di immagini armoniche e terra, luce e aria sembrano fondersi creando un unico concorde organismo vivente. Si noti in particolare come il poeta utilizzi l'immagine della terra come un luogo fecondo, materno, lontano dalla corruzione di alcuni ambienti cittadini, presentandola come un

⁷⁰ Ivi, p. 106.

elemento di pacificazione, comunione tra gli oggetti del creato. Questa esala «un vortice fresco di gemme» dando vita ad un gioco di profumi e colori quasi metafisico.

Un'analoga figurazione paesaggistica è visibile considerando il componimento VII, in cui la realtà descritta sembra presentarsi sotto una luce tiepida che avvolge le cose. Si considerino i seguenti versi:

Da fonti aperte nasce il sentimento
che d'ogni cosa fa ruscello, e intorno
d'amorosa bontà freme anche il lento
fastidio ch'erra nell'usato giorno.
Onde sconfinava l'attimo irraggiato
nel vasto palpitar che lo feconda
e scopre il senso intenso in ciascun lato
dell'universo una vita profonda.⁷¹

Qui l'io poetico paragona i sentimenti interiori all'immagine naturalistica, quasi le sensazioni provate gli permettessero di leggere la realtà nel suo profondo palpitar e nella sua amena tranquillità. Si noti come in tale descrizione, il tempo sembra sospeso, passato e presente si fondono in un unico eterno attimo, come se l'universo si fosse fermato improvvisamente e in tale condizione rivelasse il suo profondo essere. Ciò permette di presentare il mondo nella sua intima essenza come se si trattasse di un continuo flusso che viene improvvisamente fermato per cogliere gli aspetti divini. Non a caso, nel primo verso, il poeta affermava: «Divina l'ora quando per le membra lene va il sangue»⁷², dove l'ora divina, ha notato Matteo Giancotti, indica il momento di coincidenza dell'eterno con il fuggevole giorno⁷³. Ancora una volta, dunque, lo spazio e il tempo sembrano sospesi, ed è proprio in questa sospensione che vengono espresse la tranquillità e l'amenità del luogo. Si può dire dunque che in entrambi i componimenti ritorni la scelta di un paesaggio in cui la città sembra una realtà distante, lontana, dato che l'aspetto naturale dell'ambiente prevale nettamente sugli altri. Da ciò si può forse comprendere perché tali raffigurazioni presentino un gusto singolare, dagli accenti un po' surreali, in parte vicini al sogno o all'immaginazione;

⁷¹ Ivi, p. 142.

⁷² Ibidem.

⁷³ Cfr. Ivi, p. 139.

questo, perché la realtà primo-novecentesca sembra non offrire più al soggetto un paesaggio vivibile e la natura, nella concreta esperienza quotidiana, è ridotta ai suoi minimi termini. Ecco dunque che un quadro edenico come quello descritto è vagheggiato ma forse mai veramente raggiunto, è possibile ma mai fino in fondo reale e soltanto in pochi momenti può raggiungere e coinvolgere fino in fondo l'io poetico.

A questo gruppo di componimenti, volti a raffigurare una realtà diurna quasi imperturbabile, è possibile aggiungere il frammento XXV, dove la raffigurazione di un luogo soleggiato è questa volta esplicitamente collocata in una dimensione altra, dato che appare un ricordo fissato nella memoria. Si considerino i seguenti versi:

Non così promettesti fanciullezza!
quand'ero appena scalpito o riposo
nel vento del mio prato;
quando sorbivo il vivere gustoso
inconscio e ghiotto come il mio palato [...]
dall'accesa corolla dei sensi
al presagio lucente dell'ebbrezza
oh! adesione di gioia
oh! creazione di un mondo
ch'ora inseguo vanamente e sfuggo⁷⁴

Sebbene il riferimento paesaggistico sia breve, facilmente si nota come l'immagine della brezza che percorre il prato sia un evento rievocato dalla mente, non concepibile in un quadro concreto e tangibile. La figurazione spaziale si intreccia infatti con speranze tradite, visioni amene venute meno in età matura, mondi che sono risultati semplici costruzioni dell'anima e non sono davvero realizzabili nel presente. Essi sono apparsi semplicemente, come osserva il poeta nelle due esclamazioni, dei desideri di gioia rinnegati, delle aspettative inconcludenti che il soggetto ha inseguito vanamente. Ne deriva che, qui in particolar modo, le scelte di un ambiente dai tratti soleggiati vogliono legarsi ad un evento immaginario creato dalla mente dell'io poetico, cui si contrappone la vita presente diversa nelle sue caratteristiche dalla figurazione della memoria. Ecco dunque che il paesaggio descritto risulta qualcosa di concupito ma mai raggiunto, una proiezione interiore, un «presagio lucente» per utilizzare le parole del

⁷⁴ Ivi, p. 314.

poeta, verso il quale l'io proietta i propri sogni di gioia e pienezza dimentico delle cose e delle fatiche della realtà. A ciò allude forse il «vivere gustoso» del verso undicesimo, il quale allude al desiderio di assaporare appieno l'esistenza, di gustarla così come è possibile gustare l'ambientazione immaginata, quasi lo spazio influisse in profondità sull'anima del soggetto. Si noti inoltre la scelta di un prato verde come emblema di tale visione immaginaria, quasi la figurazione dell'erba potesse dare maggiormente il senso di un ambiente rigoglioso, prospero, pacificato nelle sue caratteristiche. Si tratta di una rappresentazione che ritornerà anche nei versi campaniani e sbarbariani a definire una realtà d'evasione, in contrasto con il presente.

Si consideri ora il frammento IX, differente dai precedenti per la scelta di un paesaggio soleggiato al quale si unisce l'ambientazione montana del componimento, che crea un quadro in cui uomo e natura vivono in un'armonica compenetrazione⁷⁵, come denota la prima quartina. Si analizzino i seguenti versi:

Dentro il meriggio stanno alberi e scogli
vividi al sol che infiamma la sua ora
sopra le vette: e tu, aria, ne accogli
limpidamente la forma sonora⁷⁶

Nei versi sovrastanti l'ambientazione pomeridiana, lungi dal trasmettere un senso di aridità, propone un quadro che facilmente realizza l'insieme tra natura e creato, in una sorta di legame profondo tra la luminosità del sole e le bellezze della montagna che qui trovano posto. Si noti come la luce e il calore generato dai raggi appaiano un elemento ristoratore che illumina di un'aura mistica il mondo e accoglie nel proprio abbraccio gli alberi e le vette montane. La figurazione è completata dall'immagine dell'aria che, come ha osservato Matteo Giancotti, «sommueve la realtà rappresentata» ed «è attiva all'interno di un paesaggio in cui ogni cosa è vivente»⁷⁷. Si può notare dunque come la vista e l'udito definiscano qui un insieme piuttosto coeso di sensazioni, un ambiente determinato dalla piacevole tranquillità pomeridiana che riscalda l'uomo e gli permette di vivere la sua esistenza più profonda. Si tratta di un vero e proprio idillio,

⁷⁵ Cfr. Ivi, p. 163.

⁷⁶ Ivi, p. 162.

⁷⁷ Cfr. Ivi, p. 163.

come ha osservato Matteo Giancotti⁷⁸, che porta il soggetto ad «assorbire l'energia liberata dallo spettacolo naturale» facendogli sperimentare situazioni estatiche che soltanto allo sfolgorio del sole e in un ambiente distante dalla pianura sono effettivamente possibili e realizzabili. Ecco dunque che le scelte cromatiche realizzate dall'autore facilmente creano un'armonia generale e questa è condivisa dall'animo del soggetto, il quale riflette in una sorta di status contemplativo sulla realtà delle cose, lasciandosi trasportare dal chiarore della luce. Ancora una volta, dunque, interiorità ed esteriorità, anima del soggetto e paesaggio rappresentato vengono a costituire un unicum inscindibile, dove l'uno si versa nell'altro in una sorta di fusione tra soggetto e natura. Tale processo risulta dunque ricorrente in questa prima sezione di frammenti considerati, nei quali la figurazione di alberi e zone prative si sposa con sensazioni di limpida concordia. Si noti tuttavia come, rispetto al IV, VII, IX, il frammento XXV rappresenti un paesaggio dichiaratamente onirico, in quanto collocato nella memoria del protagonista e non in un ambiente reale. In un certo senso viene dunque a stabilirsi una sorta di progressione tra questi quattro frammenti, che porta da figurazioni probabilmente immaginarie ad una sicuramente onirica.

Si consideri ora il frammento XLI in cui l'io sembra realizzare una vera e propria eclissi negli elementi naturali che lo riducono ad identificarsi con essi. Si analizzino i seguenti versi:

Quando il cielo sbiancò il mattino
dentro un nulla illeggiadrito
che nel cuore
mio fu sole
ero il trillo d'una fonte
che nel verde delle sponde
è felice
di fluire
ero il soffio d'una valle
che nell'erba fa ghirlande
e richiama
voci in aria
ero il volo d'una nube
con le chiome ampie di luce [...]

⁷⁸ Ibidem.

quando il ciel folgorò il giorno
sopra l'estasi del mondo
nel mio cuore
spense il sole.⁷⁹

Si noti come nei versi l'io poetico passa ad assimilare se stesso dapprima ad una fonte, poi ad una valle e infine ad una nube, quasi lui stesso avesse assunto delle caratteristiche fitomorfe che gli permettono di sperimentare una identificazione con gli elementi dello spazio circostante. Ancora una volta il tutto è reso possibile da un'alba soleggiata che introduce il componimento e rende il luogo nel suo biancore divino e nella rinascita che caratterizza l'inizio del giorno. La sensazione generale che viene trasmessa dal paesaggio è dunque quella di un ambiente idillico in cui il soggetto vive ancora una volta un momento d'estasi, al di là del tempo e dello spazio, in un sospeso ed armonico quadro naturale. Si può aggiungere inoltre che l'ambiente presentato possiede delle caratteristiche che lo rendono un luogo rigoglioso, leggiadro, florido, cui rimandano le verdi pendici e le valli soleggiate, nonché l'acqua che scroscia presso la fonte, forse simbolo di purezza e rinascita. Nel XLI componimento la descrizione della realtà si carica allora di significati sacrali, cui potrebbero riferirsi sia la fonte che stilla acqua, immagine forse evangelica, sia la presenza di una luce quasi divina che prevale sul mondo e sulle cose. Ecco dunque che in tale frammento il poeta arriva a descrivere il momento culminante dell'esperienza individuale: il fondersi totale dell'uomo nella natura come se non esistesse più una separazione tra le due cose, una differenziazione tra soggetto pensante e luogo pensato; ma l'uno si confondesse indistinguibilmente nell'altro. Si noti, tuttavia, come ha osservato Matteo Giancotti⁸⁰, che tale profonda identificazione viene in parte messa in discussione nella parte finale del componimento, nel quale la manifestazione della luce folgorante porta allo spegnersi della luce interiore del soggetto. Sembra dunque, in definitiva, che la totale pura assimilazione con il paesaggio idillico non sia possibile e una nota di rammarico e disillusione venga inserita in chiusura. Considerando l'impostazione sintattica del componimento, interessante risulta notare come la scelta di Rebora sia analoga ad una

⁷⁹ Ivi, pp. 473-474.

⁸⁰ Cfr. Ivi, p. 468.

famosa costruzione montaliana, che circa un decennio dopo caratterizzerà il componimento *Spesso il male di vivere*, anch'esso ambientato in una dimensione diurna dall'accesa luminosità, sebbene in opposizione per i significati che il poeta attribuisce a quel paesaggio. Si considerino i seguenti versi:

Spesso il male di vivere ho incontrato
era il rivo strozzato che gorgoglia
era l'incartocciarsi della foglia
riarsa, era il cavallo stramazato
bene non seppi, fuori del prodigio
che schiude la divina indifferenza
era la statua nella sonnolenza
del meriggio, la nuvola, il falco alto levato.⁸¹

Si può facilmente osservare che, come accade nel frammento di Rebora, le diverse figurazioni presentate dal poeta vengono introdotte dall'anafora del verbo essere sebbene queste descrivano un paesaggio che prosciuga, inaridisce e priva la realtà del suo vigore. A questa figurazione si riferiscono le note immagini del ruscello strozzato, della foglia o della nuvola, per citarne alcune, che in parte sono presenti anche nei frammenti reboriani ma con tutt'altro significato vitale. Nel frammento di Rebora, infatti, la nube viene presentata in tutta la sua luminosità e lucentezza, contrariamente alla sensazione di lontananza e inconsistenza che viene attribuita a questa da Montale, il cui scopo, come è noto, è quello di creare l'immagine di qualcosa di lontano, non coinvolto nei dolori e nelle faccende umane. Analogamente se da un lato viene raffigurato il rigoglioso verde boschivo, l'erba feconda delle valli, dall'altro il poeta mostra una vegetazione moribonda, emblematicamente rappresentata dalla foglia accartocciata dal calore pomeridiano. Infine mentre il componimento di Rebora raffigura una fonte che produce suoni ameni, il ruscello descritto da Montale è «strozzato» e le sue acque non sono libere di scorrere. Ecco dunque che, pur riprendendo gli stessi elementi, i due autori arrivano ad evidenziare due descrizioni d'ambiente molto diverse che trasmettono al lettore due opposte sensazioni: l'una di

⁸¹ Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 2013, p. 35.

un paesaggio armonico, l'altra di una natura agonizzante, prosciugata dal calore dei raggi solari.

Si consideri ora il frammento LV ancora una volta improntato sul tema della rinascita primaverile dopo la stagione invernale, sebbene in tal caso il soggetto non sia partecipe dell'evento ma, chiuso nelle proprie stanze, percepisce l'estraneità al contesto paesaggistico, impossibilitato davvero a prendervi parte. Si analizzino i seguenti versi:

Marzo lucendo nell'aria
con vena sottile rinnova
l'esangue terra invernale
e come occhio di bimbo
tutto s'apre a guardare,
e dà i riccioli al vento⁸²

L'incipit del componimento colloca subito lo spazio in un'aura di rinnovo prospettata dal mese di marzo, annunciatore del risveglio della natura ed elemento che spinge ad assaporare la fragranza primaverile e il venticello leggero che soffia sulla vegetazione. Esso viene personificato da Rebora nell'immagine di un tenero fanciullo⁸³, intento a scoprire con occhi stupiti le novità del mondo, alle quali cerca di contribuire con la propria ingenuità e con il proprio sguardo curioso e ammiccante. Si noti che, come dirà il protagonista pochi versi dopo, la primavera sembra invitare tutto il creato a partecipare al risveglio del mondo, ma egli non può accoglierla, confinato all'interno di quattro mura tra le quali è intento a svolgere il proprio lavoro. Affermerà infatti nel seguito del componimento:

Che val, primavera, con avida
gioia invitare il mio senso
all'ebbrezza del sole e del vento?
dall'incessante via
una canzone appassionata esulta,
e un rider sento d'uomini e di donne [...]
dalle pagine ingombre, ottenebrato

⁸² Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini. Matteo Giancotti, cit., p. 637.

⁸³ Cfr. Ivi, p. 634.

il mio volto s'alza a chiedere
la verità della vita⁸⁴

Nei precedenti versi si nota facilmente l'opposizione tra lo spazio esterno e l'ambientazione interna, il primo segnato dalla gioia esultante degli uomini del borgo, il secondo caratterizzato da «quattro mura di libri e d'ombre»⁸⁵, che prosciugano l'anima del soggetto rendendola affaticata, stanca, spremuta. Ne deriva una generale bipartizione dell'ambiente del componimento: da un lato un luogo ameno, dalle caratteristiche idilliache, dall'altro un interno buio, arido, che chiude il protagonista e lo separa dalla realtà esultante. Si noti infatti come la descrizione dell'esterno mostri una folla gioiosa, pronta a condividere la rinascita della primavera, sebbene impegnata nel duro lavoro quotidiano. Le vie, come gli uomini, appaiono pervase da un allegro ritmo interno, quasi stessero festeggiando il sopraggiungere della nuova stagione che rende finalmente vivi i campi e li sottrae all'inverno infecondo. A questa generale armonia si aggiunge infine l'immagine di un luogo soleggiato che invita il protagonista ad entusiasarsi della realtà seguendo il canto che pervade le vie. Ma, contrariamente a quanto capitava nel frammento XLI e come verrà rappresentato nel LX, l'io questa volta non è in comunione con la natura e il divario con questa ben si esprime nell'immagine dei muri che separano il protagonista dal mondo circostante. Non c'è quella profonda identificazione tra soggetto e paesaggio, tra anima e luogo, che poteva apparire in una parte dei frammenti con figurazioni diurne, ma evidente appare il distacco tra i due ambienti raffigurati. Si osservi che una simile bipartizione era stata rappresentata quasi un secolo prima nel canto leopardiano *A Silvia*, noto per la differenziazione tra l'interno dell'abitazione del soggetto e l'esterno del borgo. A questo Reborra sembra riferirsi nella scelta di riprendere la duplicità tra le bellezze del villaggio⁸⁶ e l'immagine dell'uomo intento a consumarsi sulle celeberrime «sudate carte», senza poter partecipare alla festa e alla gioia diffusa nelle vie, da cui rimane inevitabilmente escluso. Ritorna dunque in questo componimento della poesia reboriana un riferimento ad una ambientazione di gusto ottocentesco, sebbene

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Cfr. Ivi, p. 635.

Rebora aggiunga con grande efficacia l'idea del conflitto che caratterizza l'uomo del Novecento; conflitto che lo separa dalla realtà e lo costringe a vivere in un proprio ambiente circoscritto, da cui in un certo senso egli non può in nessun modo uscire. Si noti inoltre come spesso nei frammenti lirici compaiano figurazioni d'ambiente di gusto leopardiano, autore che la critica⁸⁷ ha già individuato avere una non trascurabile influenza sulla formazione di Rebora, nonché sulla sua poesia. Ciò è osservabile non soltanto nell'immagine precedentemente citata, ma anche considerando, a scopo esemplificativo, il frammento LVII, dove un musicale madrigale rappresenta la figura di un uccellino intento a svolazzare da solo nelle zone boschive. Si considerino i seguenti versi:

Stan nel folto gli stami
l'uccelletto ai richiami
svola e discende con vispezza e amore;
pàlpita nelle accorte
mani un poco, e la morte
dal becco gli esce in ultimo trillo.
Cader così vorrei dietro il mio cuore;
così finir, con generoso squillo⁸⁸

Nel componimento citato lo spazio si esprime attraverso un'ambientazione silvestre dalle forti tinte naturalistiche, come denota l'intreccio folto della foresta rappresentato dai primi versi. In questo luogo rigoglioso ed ameno trova espressione il volo dell'uccellino, che a sua volta conferisce al quadro una sensazione di tranquillità e pace generale, quasi il lettore si trovasse immerso nelle profondità della natura. Evidente appare il riferimento ai versi leopardiani del *Passero solitario* in cui compare un'analogia immagine d'ambiente. Si analizzino i seguenti versi:

D'in sulla vetta della torre antica
passero solitario alla campagna
cantando vai finchè non more il giorno
ed erra l'armonia per questa valle.
Primavera d'intorno, brilla nell'aria e per li campi esulta. [...]

⁸⁷ Cfr. Ivi, p. 634.

⁸⁸ Ivi, p. 652.

Odi greggi belar, muggire armenti;
gli altri augelli contenti, a gara insieme
per lo libero ciel fan mille giri,
pur festeggiando il lor tempo migliore:
tu pensoso in disparte il tutto miri⁸⁹

Anche qui, come in molti frammenti di Rebora, la scelta ricade su un paesaggio soleggiato, luogo della rinascita e della tranquillità, come si nota a partire dalla breve descrizione sopra presentata. Evidente il diverso significato che viene attribuito al *Passero*, il primo in sintonia con lo spazio circostante, il secondo, come è noto, in contrapposizione all'allegria e alla rinascita della natura. Analoga tuttavia sembra l'identificazione che sussiste in entrambi i componimenti tra l'io poetico e l'uccellino, nonché la vena malinconica che in parte caratterizza anche gli ultimi versi dell'ambientazione reboriana. Evidente come le scelte d'ambiente realizzate da Rebora ripercorrano dunque i luoghi idilliaci della tradizione italiana di cui il poeta acquisisce alcuni elementi significativi riproponendoli nelle proprie raffigurazioni paesaggistiche, che egli utilizza, poi, caricandole di nuovi significati.

Si consideri infine il frammento LX dove la figurazione dell'alba sul lago, come ha osservato Matteo Giancotti, produce «un contesto armonico in cui l'anima si specchia e purifica»⁹⁰. Qui il paesaggio nei suoni e nei colori permette all'io poetico di immergersi in una natura dalle fragranze rigeneranti, che avvolge i sensi del protagonista facendogli percepire l'amenità del luogo. Si analizzino i seguenti versi:

Per l'aria sorgiva dell'alba
che valli e tràmiti asperge
e sulle cime ferve,
dai pascoli al lago che guarda
distesamente le rive,
nei vasti contorni volteggia
librata la nitida reggia.
Tutto par d'usignolo,
tutto sa di fragranza
il placido risveglio⁹¹

⁸⁹ Giacomo Leopardi, *Canti*, a cura di Lorenzo Tinti, Barbera, Siena, 2007, pp. 126-127.

⁹⁰ Cfr. Matteo Giancotti in Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., p. 665.

⁹¹ Ivi, p. 668.

a descrizione sopra presentata si esprime nella scelta di un contesto armonico, di un luogo in cui tutto sembra vivere seguendo un ritmo melodioso che coinvolge la totalità dei sensi. Contribuisce a questa sensazione l'ottica di un paesaggio vasto, dove lo sguardo facilmente si perde, senza essere ostacolato da angoli bui o da interni soffocanti. La visione di distese prative e di zone in cui poter pascolare il proprio bestiame conferisce al componimento quelle caratteristiche da locus amoenus che i luoghi angusti della città non sono in grado di creare, viste le ristrettezze all'interno delle quali il protagonista si trova a muoversi. In tale contesto il mondo circostante appare equilibrato, nessuna nota che stona, nessun movimento brusco che possa rompere la quiete che è venuta a crearsi, ma un procedere sinuoso sia degli oggetti che della realtà. Si considerino i seguenti versi:

Ai polmoni il respiro
un balsamo sembra,
e con giro piumato si muovon le membra
[...] con pace
accogliere ignorando
la misteriosa armonia
mentre in un fluido eguale
spazia ineffabile il tempo⁹²

Qui evidente appare la scelta di un tempo concepito nel suo eterno flusso, quasi anch'esso avesse acquisito il movimento fluido e sinuoso delle membra del soggetto, in una sorta di ordinato muoversi delle cose. Il tutto permette all'io protagonista di sentirsi parte in profondità dell'essenza del mondo e percepire in sé stesso il suo vivere intimo. Si noti come, nelle descrizioni qui analizzate, il corpo del soggetto sembra abbandonare ogni desiderio, ogni passione o brama che possa scuoterlo nel profondo fino a fondersi e a pacificarsi con la propria interiorità. Si tratta tuttavia di una dimensione temporanea, i versi 22- 27 fanno ben comprendere che la pienezza vitale prospettata non è permanente, ma soltanto un momento di ristoro meritato e assaporato dalle fatiche dell'esistenza:

⁹² Ibidem.

Viva tutto il sofferto
se n'è dato esser tale:
s'esser tale potessi
quando l'ora è nemica
quando vivere è fatica
e la gente si smarrisce!⁹³

Evidente come l'io comprende che l'essere parte del contesto naturale è possibile soltanto in pochi momenti di vera comunione, non nella quotidianità dell'esistenza, dato che nella vita di tutti i giorni spesso «l'ora è nemica» e gli uomini percepiscono la contrapposizione irreparabile tra l'io e il mondo. Soltanto in poche limitate situazioni, o nell'idea reboriana, nella vita eterna, è possibile dunque acquisire la dimensione prospettata nei primi versi e nei versi finali. Tale situazione, nella luminosità e luce in cui viene descritta, sembra ricordare un luogo paradisiaco:

Per un volger saliente lungo d'onda
l'irraggiare del sol nascosto ancora
straripa alto, e si tramanda
sopra l'aperta visione:
nel succhio emanata ogni forma si sporge
In rilievo e colore⁹⁴

Si noti la scelta, spesso frequentata da Rebor, di una realtà pervasa dalla luce diurna che permette di evidenziare i colori e le forme del mondo dipingendo ideali ghirlande e ghirigori colorati che mettono in rilievo la bellezza della natura. Ecco dunque che, anche il frammento LX, come il XXV, risulta uno dei componimenti reboriani volti a mostrare un paesaggio tra il reale e l'ideale, in cui è ancora possibile vivere lontani dall'incomunicabilità e dalla frenesia della modernità, sebbene buona parte del sentimento di autenticità sia transitorio e forse veramente raggiungibile soltanto nella vita eterna.

Per concludere si può allora osservare che, mentre i componimenti diurni IV, VII, IX, sono ispirati ad una visione paesaggistica amena, imperturbabile, con elementi che si presentano in comunione l'uno con l'altro, altri presentano un paesaggio in cui tale

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ Ivi, p. 669.

visione è in parte messa in discussione. Tale caratteristica risulta forse evidente nei componimenti XXV, LV, LVII, LX, dove alla figurazione concorde subentra un elemento che la rende meno reale: nel frammento XXV la sua collocazione in un ricordo lontano, inserito dunque in un paesaggio onirico, nel LV la separazione netta tra soggetto e realtà amena, aiutata dall'immagine del vetro della finestra da cui probabilmente l'io sta osservando la realtà, nel LVII forse la morte dell'uccellino che in parte rovina il quadro idillico probabilmente anche per l'accostamento che si tende a fare con l'opera di Leopardi. Si può dire dunque che all'interno di un filone diurno che presenta immagini di paesaggio prevalentemente armoniche, talvolta subentrano elementi che rendono tali immagini meno vere, lontane dal soggetto o frutto dei suoi sogni di pienezza. Sebbene in tali descrizioni il paesaggio rimane talora invariato nelle sue caratteristiche, il processo di allontanamento lo rende meno reale, più simile ad un dipinto che ad una realtà concreta. Sembra dunque che il poeta abbia voluto dare talvolta a tali raffigurazioni la sensazione di realtà distanti, forse difficilmente realizzabili nel presente, in un'epoca di contraddizioni e di conflitti.

1.2.3. Immagini e figurazioni dell'aridità diurna: dentro «l'arsura del cammino bianco»

Si considerino ora i *Frammenti* in cui la descrizione paesaggistica propone la figurazione di uno spazio arido, secco, accaldato, emblema di un'aridità morale che paralizza l'uomo e ne stordisce i sensi, affaticandone l'esistenza. Si tratta di sentimenti che si potevano riscontrare nelle ambientazioni dei *Frammenti* in cui il poeta analizzava elementi del vivere cittadino e che in questo caso si presentano attraverso immagini paesaggistiche ricorrenti anche in Campana e Sbarbaro. In tale gruppo di componimenti la scelta di un luogo descritto nelle sue caratteristiche ambientali diviene il focus su cui si concentra il soggetto, il quale solo in un secondo momento introduce la riflessione morale che si prepara a discutere, dando vita a più ampie disquisizioni sulla vita e sul mondo. Da ciò consegue una indiscussa centralità del paesaggio che, attraverso le sue figure, riesce a trasmettere un certo tipo di percezione della realtà, evidenziando sensazioni e sentimenti peculiari di un contesto sociale e culturale quale appare quello vissuto da Rebora e dai suoi contemporanei. Tali componimenti propongono infatti con una frequenza non trascurabile la percezione di un mondo monotono in cui l'uomo vive in uno stato di perenne torpore e procede per inerzia nel cammino dell'esistenza. Ecco dunque che la scelta di un'ambientazione diurna in cui il sole sfolgora e colpisce la realtà con i suoi raggi produce con grande efficacia l'idea di un luogo soffocante, privo di una vegetazione e un'acqua ristoratrice, molto simile a quello che verrà rappresentato in *Pianissimo*. Si consideri a questo proposito il frammento VI, dove la descrizione spaziale crea l'idea di una realtà chiusa in se stessa, di un tempo stagnante e di un contesto soffocante; si analizzino i seguenti versi:

Sciorinati giorni dispersi,
cenci all'aria insaziabile
prementi ore senza uscita,
fanghiglia d'acqua sorgiva [...]
inseguita locusta tra sterpi
e superbo disprezzo
e fatica e rimorso e vano intendere

e rigirio sul luogo come cane [...]
e ritorno uguale ritorno dell'indifferente vita⁹⁵

Si noti come le scelte realizzate da Rebora in questo componimento propongono un ambiente che trasmette l'idea di uno strascinarsi difficoltoso, di un tempo senza uscita cui contribuisce l'enumerazione delle azioni ripetute in sequenza. Anche gli esseri viventi che popolano lo spazio compiono movimenti ripetitivi e sembrano trovarsi in un luogo poco favorevole come denota la locusta che si muove tra gli arbusti spinosi o il cane che gira continuamente su se stesso. Questi due, in particolare, trasmettono la sensazione di una natura inospitale in cui gli animali sono impossibilitati a vivere, dato l'habitat sfavorevole. L'insieme veicola l'idea di un'atmosfera soffocante che non permette al soggetto di respirare ma lo fa sentire oppresso nelle membra e nell'animo. Sebbene in questo caso non compaia l'immagine di un paesaggio colpito dal sole, che inaridisce con i propri raggi il terreno, comunque la figurazione presentata da Rebora propone un modello d'ambiente che non illumina l'uomo, non lo rende partecipe della realtà, ma lo spinge a rinviare la verità e la comprensione altrove, inaridendolo interiormente. All'immagine di una natura stagna, non rigenerante, contribuisce anche la «fanghiglia d'acqua sorgiva» che, a differenza di un'acqua di sorgente sempre nuova e fresca, emblema della purificazione morale, veicola l'idea di un contesto stagnante che non si rigenera ma rimane a marcire sul posto. Ecco dunque che il poeta arriva a realizzare un parallelismo tra l'acqua stantia e la figurazione di un tempo immobile; in altri termini tra paesaggio e vissuto del soggetto. Diversa risulta invece la figurazione delle vie del borgo che ospitano di consueto i loro quotidiani rumori:

Mentr'eccheggia la via
consueti fragori e nelle corti
s'amplian faccende in conosciute voci,
e bello intorno il mondo⁹⁶

La rappresentazione del contesto del villaggio sembra contrastare con l'immagine proposta dal poeta nei primi versi, dato che il panorama figurato riconduce ad un

⁹⁵ Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., p. 131.

⁹⁶ *Ibidem*.

pullulare di voci e rumori che rendono il mondo nella sua tranquillità e nel quieto vivere. Ancora una volta compare dunque il contrasto tra soggetto e spazio, tra l'io e l'esterno cittadino, tra sentimenti individuali e quelli della corralità del borgo. Ne consegue una generale armonia, che il soggetto sembra non condividere con il resto degli uomini. L'aridità nasce in questo caso anche dalla contrapposizione tra un ambiente vicino al soggetto e uno autentico, allontanato nello spazio, percepito come distante dal protagonista. Tale espediente viene forse meno nel frammento XVII, nel quale l'aridità sembra coinvolgere la totalità degli elementi dello spazio, comprendendo anche la figurazione del cielo, solitamente utilizzata come immagine di concordia e di pacificazione. Si analizzino i seguenti versi:

Da tutto l'orizzonte
il ciel fuso balenava
con slanci arcuati di luce
verso l'alta vertigine azzurra [...]
giacevan sui confini
grembi di nuvole bianche
ma il sol maschio sfuriava
sulla terra supina
nel grande amplesso caldo⁹⁷

Qui l'immagine dell'ambiente dipinto da Rebora veicola l'idea di un caldo che sfianca, "prostra" l'ambiente, come si può comprendere dalla descrizione del sol maschio che infuria con ardore sulla terra e che inaridisce il terreno sottostante. All'idea di un calore che scioglie rimanda anche la figurazione del cielo, dato che viene evidenziato dall'aggettivo «fuso» quasi i raggi lo avessero ridotto allo stato liquido. In tale contesto sembra quasi che il sole tenda un profondo abbraccio alla terra⁹⁸, avvolgendola e illuminandola con il suo amplesso lucente e ardente. Si noti che nella figurazione data in questi versi il poeta sembra quasi rifarsi alle antiche leggende e rituali cosmogonici di creazione dell'universo quasi il quadro proposto volesse veicolare l'idea di un mondo primordiale dove terra e sole sono gli elementi centrali della realtà e assumono un ruolo emblematico. Nelle antiche civiltà cerealicole frequente è infatti il tema della

⁹⁷ Ivi, p. 247.

⁹⁸ Cfr. Ivi, p. 243.

ierogamia tra cielo e terra, mito che poi ha avuto vasta frequentazione culturale e la cui influenza ritroviamo anche nei testi apocrifi cristiani⁹⁹. In tali opere viene espressa la leggenda di un sole e una terra personificati dove il primo deve realizzare una serie di prove di valore per conquistare la seconda. Ne deriva dunque una lettura in chiave amorosa della leggenda che da un certo punto di vista viene prospettata anche da Rebora. Si noti infatti come l'ardere del sole nei confronti della terra rimanda ai versi successivi in cui il poeta presenta un vero quadro d'amore. Come ha osservato infatti Matteo Giancotti, nel componimento accade «come se nella cornice naturale si trasferisse per reazione rabbiosa l'amore non comunicato dalla coppia di giovani».¹⁰⁰ Ecco dunque che la figurazione paesaggistica diviene l'elemento cardine attorno al quale l'autore si propone di costruire il significato del frammento, parlando in primis del paesaggio e soltanto dopo delle due figure umane. Queste appaiono dunque decentrate rispetto al primo, poste in posizione secondaria si potrebbe dire. Si noti inoltre che, come la figurazione presentata è volta a creare la sensazione di uno stordimento e smarrimento dei sensi, al quale l'eccessivo calore contribuisce, così il neonato sentimento vuole emergere e pervade i due innamorati pur lasciandoli nella conclusione separati. Si considerino i seguenti versi:

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;
ebbra l'ora si smarriva
nel senso delle voci
di giovani a diporto

⁹⁹ A.A. V.V. *Le nozze del sole. Canti Vecchi e colinde romene*, a cura di Dan Octavian Cepraga, Lorenzo Renzi, Renata Sperandio, Carocci, Roma, 2004, p. 55.

¹⁰⁰ Matteo Giancotti in Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., p. 243.

di giovani cercanti¹⁰¹

Qui si può facilmente notare come la violenza e l'energia del sole, che incendia del suo calore la realtà procedendo per l'intero spazio, inglobando piani, borghi e strade, viene proposta poi nell'immagine dei giovani ebbri del proprio amore, come se il loro sentimento fosse espressione stessa della luce del paesaggio. Come si può dedurre dalla descrizione proposta da Rebora, la luce e i raggi solari arrivano a bruciare la terra senza renderla davvero feconda, così come i due giovani bruciano d'amore ma senza entrare davvero in contatto tra di loro. Nei versi finali del frammento, infatti, i due protagonisti si lasceranno, facendo scivolare nel cuore delle tenebre il neonato amore così come il giorno luminoso scivolerà nel buio della sera. Ecco dunque che ad una luminosità naturale corrisponde un fuoco interiore, quasi lo spazio fosse l'espressione dell'ardere degli uomini. Con il procedere dei versi, dunque, continua il binomio paesaggio personaggi e il paesaggio arriva a rispecchiare in profondità le azioni di quest'ultimi che si sviluppano nel corso del frammento. Si noti come nei versi considerati si parli di guizzi e clangori e sonori tonfi in riferimento all'azione illuminante del sole quasi il poeta volesse sottolineare l'immagine dell'incombere del calore sul paesaggio e l'azione prosciugante di questo sulla realtà. L'intero quadro presentato arriva dunque ad ottenebrare i sensi, a sfiancare le anime, come accade forse in un contesto estivo. Si noti allora che l'aridità che il poeta arriva a creare è sia un'aridità fisica che morale, un'aridità esistenziale si potrebbe dunque concludere. Tale sensazione viene veicolata in particolar modo dalla scelta di un paesaggio dai «colori secchi», dall'immagine di monti e pianure "incendiate" dal sole torrido, quasi il lettore si trovasse in un ambiente asfittico, chiuso, soffocante, che non lascia uscire nemmeno i rumori, come dimostrano i «sonori tonfi» del verso tredicesimo, che ben rendono l'idea di suoni soffocati. Analogamente anche il frammento XXI è volto a creare il medesimo sentimento di un caldo torrido che incombe sulla realtà risucchiando i suoni dei passanti, soffocando gli animali che vi abitano, rendendo gli uomini in uno stato di torpore. Si considerino i seguenti versi:

¹⁰¹ Ivi, p. 247.

È primavera, questo accasciamento
nell'ebete riflesso
d'un caldo umido vento
che monotono incrina
la crosta cittadina
e suono fesso rende?
forse altrove sei bella, o primavera:
non qui, dove uno sdraia
passi d'argilla e per le reni vuoto
scivola il senso e gonfia la ventraia,
mentre l'anima giace pietra al fondo
d'una gora¹⁰²

Qui le scelte del poeta spingono a costruire un ambiente che avvolge il soggetto, dando vita ad una realtà che incombe con le sue caratteristiche sul mondo mostrando l'immagine di un caldo umido che asfissia l'io, contrariamente a quanto dovrebbe trasmettere l'idea della primavera. Si noti infatti come la figurazione presentata contribuisce a creare la sensazione di un affaticamento fisico e morale, emblematicamente espresso dall'uomo che trascina i propri piedi compiendo «passi d'argilla». Questa denominazione, per altro, rende egregiamente l'idea di una instabilità, quasi il soggetto, nel procedere, sprofondasse sul terreno senza avere un appoggio ben costruito. Ecco dunque che, ancora una volta, l'io si dimostra essere una figura fortemente instabile che procede sfiancata per le vie, seguendo un percorso accidentato che lo porta ad avanzare a rilento. Si noti a questo proposito la figurazione dello «sdraiare passi d'argilla» dove l'idea di questo “sdraiare” ben rende la sensazione dell'appesantimento, dell'appiattimento dell'io al fondo. Sembra quasi che l'io poetico si trovi di fronte ad un grande deserto, costretto a muoversi tra la sabbia, instabile nel suo percorso, un deserto simile a quello di *Taci anima stanca di godere e di soffrire* di Sbarbaro. La primavera nell'immagine proposta diventa dunque ciò che priva il soggetto delle forze, piuttosto che un elemento che ne reintegra il valore e contribuisce in qualche modo a portarlo a rinascita. Si considerino i seguenti versi:

Oh, se fuggendo trovassi regioni
dov'occhio non mi veda né conosca

¹⁰² Ivi, p. 272.

e lieto fosse il destin nuovo al sole!
ma primavera, tu strozzi e spunti
ruggiti e artigli con mediocre inerzia
e gl'impeti e le luci
accasci e in ebete riflesso smungi;
ben tu al fiuto del senso conduci
nel caldo umidore del vento¹⁰³

Qui facilmente si può intuire l'immagine di una natura che strozza e sfianca, spremendo l'uomo e facendolo vivere nel caldo e umido mondo estivo, esaurendo le forze e racchiudendolo in uno stretto spazio. Si noti infatti che l'idea generata nel componimento è quella di un contesto stagnante che racchiude la realtà in una bolla di afa e calore. Da qui la necessità di evadere verso altre regioni dove nessuno <mi veda né conosca>, dove poter assaporare il sole benefico e vivere forse un'esistenza autentica. Ritorna allora, come accadeva nel frammento VI, la contrapposizione tra una realtà vicina e una lontana, il divario tra vita vissuta e immaginata. Tale divario talvolta viene colmato dall'immaginazione del soggetto, altre volte nemmeno i tradizionali elementi di ristoro permettono di fronteggiare e sfuggire alla calura; si noti a questo proposito l'immagine presentata nel frammento XXII:

Non è più su di un palmo
oggi il ciel dalla terra:
tumido, opaco, calmo,
l'anima in ombra di poca aria serra.¹⁰⁴

Qui il poeta sembra aver ridotto il cielo a luogo "terreno" non più avente quei significati di eternità o divino come poteva accadere in altri frammenti, ma figurante gli aspetti che caratterizzano l'ambiente della realtà paesaggistica. Si aggiunga inoltre che l'immagine presentata da Rebora propone una volta celeste che sovrasta il mondo e lo racchiude entro uno spazio ristretto. Come afferma infatti l'autore, il cielo «serra l'anima» privandola dell'aria, dove il termine «serra» ha forse il duplice significato di racchiudere e di conferire l'immagine di un luogo oppressivo, accaldato. In tale descrizione il poeta non sembra più identificare il cielo come la «via d'uscita», ma

¹⁰³ Ivi, p. 273.

¹⁰⁴ Ivi, p. 289.

come un ambiente a sua volta opaco e oppressivo. Si può dire dunque che una parte dei componimenti in cui Rebora si trova a descrivere elementi paesaggistici arrivano a mostrare una realtà riarso, appesantita, espressione forse di un'anima affaticata. Le scelte ricadono in particolar modo su figurazioni quali il terreno brullo, lo spazio asfittico, l'assenza di suono, che ben rendono la sensazione di un'aridità esistenziale, di un paesaggio non confortevole. In tale contesto trova posto ancora una volta la figurazione del carro quale compariva nel frammento XI e ora inserita all'interno di un paesaggio riarso, giallo nelle sue tinte cromatiche, nel quale il soggetto si trova a vivere un «sonno di polvere e sete», come viene definito nel frammento XXXV. Qui infatti, in pochi versi, l'autore dipinge l'immagine di un carro immerso nell'arida luminosità diurna, costretto a proseguire dentro il lucente biancore quotidiano. Si analizzi a questo proposito il seguente passo:

E nell'urto civil, per la vicenda
d'ogni dì, scopro il fremito d'un Dio.
Ma breve la gioia mi libra:
vil ricadendo nella mia fatica,
l'ottusa usanza zotica si sfibra;
e talor sembro un carrettier che al sole
per l'urto rotto del cavallo stanco
dentro l'arsura del cammino bianco
un sonno covi di polvere e sete¹⁰⁵

Si noti come la figurazione del carrettiere spinto attraverso il percorso soleggiato è volta a creare la sensazione dell'arsura, contrariamente a quanto potrebbe essere veicolato dall'immagine di un carro che procede nel cuore del giorno. Qui infatti l'attenzione viene posta sulla stanchezza del cavallo così come sulla necessità d'acqua che questo sembra sognare ma che non può in alcun modo acquisire. Ne consegue una generale sensazione di abbattimento e affaticamento che ben rende l'idea di una «scienza che vince natura», come affermava il poeta al primo verso, o più propriamente di una natura soggiogata come il cavallo legato al cocchio del carrettiere. Interessante come l'intera immagine sia a ben vedere il frutto di una fantasia dell'io poetico, il quale afferma «talor sembro un carrettier» quasi il poeta volesse

¹⁰⁵ Ivi, p. 413.

sottolineare la condizione di chi è sottoposto ad un cammino rettilineo cui deve attendere l'uomo contemporaneo. Ne deriva che la momentanea gioia vissuta nella quotidianità si trasforma in un mondo di polvere e di sete che il protagonista è costretto suo malgrado a vivere.

Si consideri ora il frammento XXXI dove l'immagine dell'aridità viene espressa attraverso una figurazione opposta rispetto ai componimenti precedenti, dato che in questo caso il clima autunnale è volto a presentare la freddezza di un paesaggio, privato della sua luminosità sfolgorante. Contrariamente a quanto accadeva nel frammento XXVII, lo spazio presentato da Rebora, afferma Matteo Giancotti, vuole ricordare la malinconia¹⁰⁶ di un amore non vissuto appieno espressa attraverso la concorde figurazione di un sole debole, che non riesce a riscaldare il cuore del personaggio. Si considerino i seguenti versi:

Lungo di donna un canto si trasfonde
come azzurro vapore
dai clivi lambiti dal sole d'autunno
che stanco dirada l'ardor delle fronde
e nuvole scioglie cercanti sopore. [...]
E le bellezze ripenso che sole
vaniscon senza amore:
baleno d'oro non giunto al guizzo
pianta nel succhio divelta, tizzo
scordato sotto la cappa
a sognare la fiamma
alito non respirato
baci non schiusi
forte corpo senza amplesso¹⁰⁷

Si noti come le tre immagini naturali che il poeta costruisce in chiusura siano volte a creare la rappresentazione di un amore affaticato, privato della sua ardente fiamma e quasi spento. Ecco dunque che i tre elementi del paesaggio citati: il baleno d'oro, la pianta e il tizzo sono figurati nel loro avvicinarsi alla massima luminosità, sebbene spenti poco prima del momento culminante di questa, così come l'amore per la donna non trova espressione completa nell'animo del poeta. Si può dire dunque che Rebora

¹⁰⁶ Matteo Giancotti in op. cit., p. 372.

¹⁰⁷ Ivi, p. 374.

istituisca un profondo paragone tra la stanchezza di un sole che digrada lungo i colli e l'affaticamento interiore del personaggio dimentico della forza e luminosità dell'amore. In tale contesto, le fronde degli alberi sono diminuite della loro lucentezza, così come le nuvole lievemente trapassate dal sole calante. Ne deriva una generale freddezza del calore del paesaggio, che trasmette all'anima l'idea di un mondo triste. Si noti come, nella figurazione presentata, tra gli altri elementi naturali ritorni l'immagine della pianta, tendenzialmente utilizzata come simbolo di vita, ma ora figurata come secca, infeconda. Si tratta di un'immagine paesaggistica interessante in quanto ben rende la sensazione di un contesto privato della sua vitalità, arido in quanto freddo, gelido, quasi pronto a morire. Questa non viene infatti descritta nella ricchezza e fecondità delle foglie, bensì nella mancanza di ardore, nella stanchezza prospettata dal tempo autunnale anticipatore dell'inverno. Analogamente anche il frammento LXIV è caratterizzato dalla figurazione di un'aridità invernale che, afferma il poeta, può attribuirsi sia alla natura che al soggetto stesso, i quali soltanto in primavera saranno pervasi dalla linfa rischiaratrice. Si considerino i seguenti versi:

Nell'invernal brughiera
linfa segreta nei profondi pori
l'albero asciutto come spina, irrori:
ti svelerà nel fior la primavera
e l'estate nel frutto,
esausta allor la radice.
Io t'assomiglio: in aridezza triste,
meno ti canto, amor, e più sei tutto;
e spàmpano felice
quando tu vai distrutto¹⁰⁸

Qui la figurazione dell'albero inaridito, che soltanto d'estate vede scorrere la linfa rigenerante, si trasfigura facilmente nell'immagine del poeta che, arido, prevede anche lui di subire una rinascita con il sopraggiungere della primavera. Ecco dunque che anche in questo caso la scelta paesaggistica è volta a creare l'immagine di un presente arido evidenziato dalla figura di un albero scavato, asciutto, svuotato all'interno della corteccia, simile ad un ammasso di spine. Soltanto nel futuro, sembra dire il poeta,

¹⁰⁸ Ivi, p. 718.

sussiste la possibilità di riacquisire o riscoprire la linfa latente contenuta, quasi l'uomo stesso potesse con la primavera riscoprirsi in una sorta di rigenerazione stagionale. Si noti allora che il paesaggio e le stagioni stesse sembrano scandire il ritmo dell'esistenza dell'io, in un certo senso a sua volta linea guida della vita dell'uomo. Interessante risulta forse notare come nella tradizione poetica spesso le descrizioni paesaggistiche sono volte ad introdurre per prime i temi proposti dal poeta attraverso le sensazioni create dalla natura nel diverso periodo stagionale, così come accade nel frammento di Rebora considerato. Si tratta di una tecnica che analoga può essere osservata nel componimento pascoliano *Novembre*, esemplare di un gusto per i componimenti d'ambiente di cui Pascoli risulta un antecedente cronologico e forse un maestro nella letteratura italiana.¹⁰⁹ Si considerino i seguenti versi:

Gemmea l'aria, il sole così chiaro
che tu ricerchi gli albicocchi in fiore,
e dal prunalbo l'odorino amaro
senti nel cuore.
Ma secco è il pruno, e le stecchite piante
di nere trame segnano il sereno,
e vuoto il cielo, e cavo al piè sonante
sembra il terreno.
Silenzio, intorno: solo, alle ventate,
odi lontano, da giardini ed orti,
di foglie un cader fragile. È l'estate
fredda, dei morti.¹¹⁰

Si noti come il componimento pascoliano dimostri, come accadrà poi per quello di Rebora, la contrapposizione tra un presente arido dove la natura lascia trasparire il suo degrado e le speranze del tempo primaverile, che tuttavia costituiscono una mera fantasia per l'io poetico. Sia il frammento LXIV di Rebora che quello pascoliano denotano infatti una realtà quieta, silenziosa, dalle caratteristiche invernali, priva di attrazione per il lettore. Anche nell'opera di Pascoli, inoltre, ritornava l'immagine di un albero stecchito, asciutto, privato della sua linfa e delle sue foglie quasi la realtà

¹⁰⁹ Cfr. con i numerosi riferimenti all'opera pascoliana presentati dalla critica in svariati componimenti reboriani, ex. p. 755, o p. 800 dove l'immagine paesaggistica realizzata da Rebora viene associata per alcune descrizioni all'espressione o a i temi affrontati in *Myrica*.

¹¹⁰ Giovanni Pascoli, *Poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, 2002, p. 771.

mancasse della sua lucentezza e del suo ardore essendo sottratta degli elementi vitali. A ciò si può aggiungere l'idea di una natura esausta, che Pascoli rende attraverso l'immagine della vuotezza del cielo e la cavità del terreno e che Rebora realizza piuttosto seguendo la figurazione della stanchezza del tempo invernale, sebbene consapevole che si tratta di un momento transitorio e che, con la primavera, essa lascerà il posto ad una rinascita. Interessante risulta inoltre notare come nel componimento pascoliano ritorni la contrapposizione ossimorica tra estate ed inverno, espressa forse emblematicamente dalla definizione in chiusura «è l'estate fredda, dei morti». Qui infatti il poeta sembra voler sottolineare come la descrizione che apre il componimento si riduca ad essere una pura illusione, dato che la realtà del paesaggio autunnale non lascia veramente spazio alla vita feconda ma denuncia invece il culmine dello spogliarsi della natura, il momento più adatto a veicolare le sensazioni di morte, privazione, desolazione. Allo stesso modo si può notare come il frammento reboriano presenti il contrasto tra la vuota realtà invernale e la linfa latente che scorre nelle profondità, negli anditi più reconditi della realtà stessa, con la differenza che il rapporto tra le due cose risulta in questo caso rovesciato, dato che l'apparente aridità nasconde un più profondo esistere. Entrambi tuttavia giocano in un certo senso sul duplice rapporto di una primavera "invernale" o viceversa di un inverno "primaverile" se si considerano allo stesso tempo i frammenti precedentemente citati di Rebora¹¹¹. Ecco dunque che il paesaggio diviene comunque in entrambi i componimenti l'elemento centrale ed emblematico volto a trasmettere i temi che i poeti vogliono discutere attraverso il componimento. Si noti infine, che contrariamente a quanto accadeva nei frammenti VI o XXI, qui Rebora presenta la possibilità di far fronte all'aridità, di superarla in un futuro non troppo lontano, di fronteggiare il paesaggio arido pensando che questo verrà meno. Si può dire dunque che nelle descrizioni d'ambiente finora presentate Rebora mostri una figurazione paesaggistica che alterna immagini di un'aridità totalizzante, dalla quale non è possibile emergere, molto simili a quelle espresse in *Pianissimo*, ad immagini di un paesaggio che nel tempo trasformerà

¹¹¹ Si consideri ad esempio il frammento XXI in cui si parla del legame tra primavera e il caldo torrido che la caratterizza e ne mostra gli elementi della realtà.

le proprie caratteristiche, proponendo una possibilità di uscita da tali figurazioni. Tale alternanza si presenta forse invariata nella seconda metà della raccolta.

Si consideri a tal proposito il frammento LXVII nel quale il poeta, pur riprendendo l'immagine di una realtà forse primaverile, non più dunque spenta come quella del componimento LXIV, rappresenta comunque la figurazione di uno spazio accasciato, sfiancato, o, come lo ha definito la critica, «inerte e informe, privo di spirito, quasi corpo pesante di carne morta»¹¹². Si analizzino i seguenti versi:

Tutto in grave volume è corpulenza:
la carne floscia sul cuore lordato,
lo spazio cionno nel sole velato;
e sonno terribile abbioscia.
Se tra le nubi del giorno
quando il virar d'una rondine
il sol non mantenga il suo lampo
se nel varco del tempo,
quando un chinare di palpebre
il cuore non tenga su in alto [...] o
pura baldanza eretta con forza,
tu sgretoli giù morta:
e fu l'olocausto invano.
Ma serba, selvaggio castigo, l'ambascia
a chi viver non può senza raggio
e in lor quiete soddisfatta lascia
l'inconscia folla angusta,
la vegetante natura¹¹³

Si noti che la figurazione paesaggistica presentata dal poeta ricorda una natura riversa, inebetita, come denuncia lo spazio cascante e la sensazione di sonnolenza che pervade la «folla angusta». Questa viene descritta dal poeta nel suo vivere inconsapevole, come spesso accade nell'opera, quasi essa stessa potesse essere paragonata ad un vegetale a cui il protagonista stesso fa riferimento negli ultimi versi. In effetti l'immagine generale che l'ambiente veicola è quella di una realtà apatica, di un mondo privato di una luce rischiaratrice se non per brevi e fulminei attimi. Viene riproposta,

¹¹² Cfr. commento critico di Matteo Giancotti, in Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., p. 734.

¹¹³ Ivi, p. 738.

ancora una volta, la figurazione di una natura ammassata su se stessa, come accadeva ad esempio nel frammento XXI, quasi gli elementi del mondo fossero ammuccinati l'uno sopra l'altro, in un indistinto conglomerato di cose ed esseri. A ciò si riferiscono le immagini dei corpi riversi l'uno sull'altro, e il suono indistinto del respiro della folla, non nitido e facilmente confondibile. Si noti come, più in generale, Rebora miri a creare un ambiente in cui prevale la sensazione di vecchiaia e marciume, come denuncia l'affermazione «dovunque è specchio senza imagine, fondiglio non deposto»¹¹⁴ inserita non molti versi dopo. Nel complesso il paesaggio genera la sensazione di un contesto infecondo, di un vivere senza davvero apprezzare la realtà che, come ha affermato la critica¹¹⁵, sarebbe sfociato nel disinteresse per la vita e nell'annientamento della Grande Guerra. Si tratta forse di un concetto che trova espressione anche in altre figurazioni paesaggistiche, come si può notare considerando il frammento LXVIII. Si analizzino i seguenti versi:

Fuggono i piani e s'impombano
ma l'ombra serpeggia e s'incava
con rabbia di fischi e di bava
per golfi abissi sterpeti;
ai seminati impazienti
escon le aperte borgate,
ma l'inedia rimane
a boccheggiare nell'umide tane¹¹⁶

Qui la descrizione si sviluppa proponendo l'immagine di un'ombra che serpeggia e ingloba la realtà, quasi espressione di un'ombra morale destinata a racchiudere e deviare gli uomini dato che essa viene paragonata ad una vera e propria serpe.¹¹⁷ Si tratta forse del male morale che caratterizza l'inizio del secolo, del buio che è prevalso nelle anime degli uomini e che, nell'ottica di Rebora, porterà all'abisso della ragione e ad una via senza ritorno. Tale sensazione viene forse ben espressa dai «golfi abissi sterpeti» citati dal poeta, che potrebbero stare per i luoghi più reconditi della coscienza, nonché per il danno spirituale che caratterizza il secolo. A questa

¹¹⁴ Ivi, p. 738.

¹¹⁵ Ivi, p. 734.

¹¹⁶ Ivi, p. 750.

¹¹⁷ Cfr. Ivi, p. 755.

figurazione contribuiscono anche i piani che s'impombano, immagine di un terreno che ripiega su se stesso, forse emblema della pesantezza dell'esistere cui rimanda il piombo stesso. Analogamente l'idea di un paesaggio terreno in cui l'immagine spaziale diviene espressione del guasto morale è ben resa nei seguenti versi:

Vergine il sole, assorto
per gl'ineffabili fulgori
della sua traccia preferita, va.
Al saettar del suo rapito sguardo,
il nostro pianeta, riverso
fra piaghe e gonfiori
nei viperini orizzonti¹¹⁸

Qui la figurazione della terra vista dallo sguardo elevato del sole appare nella sua geografica irregolarità affetta da piaghe e rigonfiamenti, data la sua conformazione non perfettamente piana. Le zone cave e quelle in rilievo vengono infatti a costituire un paesaggio accidentato, così come lo può scrutare chi osserva la sua natura da un punto di vista lontano. Tale rappresentazione paesaggistica non è tuttavia fine a se stessa, ma viene utilizzata dal poeta per individuare ancora una volta il marcio spirituale che identifica un'epoca. Questo arriva infatti a stabilire un indiretto paragone tra lo stato del terreno e quello dello spirito, dando un duplice significato alle lesioni e gonfiori che vengono osservate e che possono essere facilmente attribuite sia all'ambiente che all'anima dell'individuo. Ecco dunque che Rebora arriva in questo componimento a stabilire un profondo parallelismo tra ambiente e animo, tra natura e umanità, tra mondo fisico e periodo storico.

Si consideri infine il frammento XLVII dove l'immagine di apertura è quella di un'alba soleggiata sebbene il paesaggio descritto risulti essere inerme, apatico nelle sue caratteristiche fisiche. Si analizzino i seguenti versi:

Fra il caldo velo del sonno
qualcosa si tramuta, e già molesto
nel pensier io mi desto
all'umido sguardo

¹¹⁸ Ivi, p. 750.

del semiaperto mattino.
Dentro le case sul materno grido
La voce dei bimbi si lagna [...]
s'apre il tempo futuro alla mente
che dove manca vorrebbe colmarsi
improvvisa; ma il giorno attanaglia¹¹⁹

Si noti come la scelta della figurazione dell'alba procede in questo caso secondo l'immagine di un lento risveglio dal torpore del sonno che non viene davvero abbandonato del tutto ma in un certo senso permane nell'animo dell'io poetico. Con il procedere del giorno, infatti, l'anima non sembra rischiararsi nei pensieri o aprirsi a nuova vita come forse la figurazione dell'alba dovrebbe prospettare, ma il presente soffoca l'io, lo «attanaglia» ovvero lo stringe tra delle tenaglie sembra voler dire il poeta. Manca dunque l'ardore e la pienezza che dovrebbe caratterizzare una giornata soleggiata e prevalgono i sentimenti di stanchezza, apatia e inerzia, aridità si potrebbe definire. Si analizzino i seguenti versi:

Fermo il cappuccio sul sole,
ai dossi ravvolto è un mantello
che striscia un lembo vicino
al biancor spento del lago;
la nebbia or scola e inquina,
le cose băttono i denti
sotto un'inerzia reclina:
eco torva di genti
risponde; e lo spazio rovina¹²⁰

Evidente appare la figurazione del sole espresso tramite l'immagine del mantello che avvolge la realtà, della nebbia che copre la volta celeste, ma forse sinonimo della nebbia interiore che per certi versi rende inerte e arido l'animo degli uomini, per altro figure che compaiono in chiusura. Si può dire dunque che lo spazio convoglia l'immagine di un luogo apatico, di un lago spento, reso attraverso la figurazione di un biancore pallido. Si noti inoltre come, differentemente da quanto dovrebbe essere veicolato da un'immagine diurna, le cose di fronte al lago sembrano esprimere la

¹¹⁹ Ivi, p. 541.

¹²⁰ Ivi, p. 543.

sensazione di un paesaggio gelido come denota il battere dei denti, che viene attribuito agli elementi della realtà stessa ma che in generale convoglia l'idea di un mondo freddo, inattivo, arido, come poteva essere quello presentato al frammento LXIV. Ecco dunque che il cappuccio che chiude il sole, il mantello nero che copre le cose diventa l'emblema di un mondo che è nascosto, di un cielo che non lascia uscire la sua luce divina. Così, l'immagine della barca che non conduce ad una meta precisa, presentata al verso ventitreesimo, contribuisce a creare l'idea di un'apatia vitale, con una figurazione che ritornerà anche nell'opera campaniana e sbarbariana. Si noti infine che a queste immagini si contrappongono quelle più amene del borgo definito <vivo> al verso diciannovesimo e l'immagine dell'alba in apertura, che forse smorzano la complessiva sensazione di aridità. Si può affermare dunque che le scelte realizzate dal poeta in questa parte di frammenti "diurni" sono conseguite ancora una volta con l'intento di creare una realtà arida, fredda, che ha perso la sua linfa vitale e la sua luminosità. A queste talvolta si contrappongono figurazioni maggiormente concordi pur inserite all'interno di un paesaggio tendenzialmente arido. Ne deriva che anche le scelte veicolate da Rebora in parte risentono del clima pre-bellico, sebbene il poeta non rinunci mai del tutto a difendere quella sfera di valori che permane, anche se latente, nella realtà; egli non si dà per vinto e riesce spesso a ritrovare la via, a superare l'immagine del paesaggio arido con qualche elemento che riscopre il suo carattere divino. Da questo punto di vista si può notare la distanza dalla descrizione sbarbariana dove, come si vedrà, la realtà sarà espressione di un mondo arido, dove risulta quasi impossibile ritrovare degli elementi di natura viventi.

1.2.4. Tra il sogno e l'incubo: il paesaggio al tramonto

Una parte dei *Frammenti* reboriani presenta un paesaggio vissuto nei toni e nelle sfumature del crepuscolo quando il sole, tramontando sul paesaggio, porta ad oscurità la pianura, lasciando intravedere le prime stelle. Spesso le descrizioni si soffermano sugli elementi del creato, che il poeta dipinge nella loro naturale armonia utilizzando un linguaggio elegante, dalla forte selezione lessicale. Questo espediente permette di creare un quadro concorde, una cornice pittorica dalle tinte multicolori, che talvolta sembra nascere dall'interiorità del poeta. Tali componimenti si ispirano inoltre ad un gusto per le sensazioni ricercate e i sentimenti tenui che ritroviamo nella coeva poesia di Campana e che in parte richiama un filone che dal Decadentismo giunge fino ai crepuscolari. Si tratta di scelte che ben rappresentano le immagini di una natura misteriosa, per certi versi oscura, dove il confine tra ciò che è conoscibile e ciò che non lo è, tra concreto e immaginario, risulta indefinito. Spesso non è facile determinare se si tratti di una realtà oggettiva o di un sogno realizzato dal protagonista, tanto il paesaggio ispira impressioni leggiadre e aggraziate che potrebbe essere interamente oggetto di invenzione della mente. Ciò permette di introdurre più facilmente riflessioni e disquisizioni metafisiche, che spesso muovono a partire da descrizioni paesaggistiche volte a suscitare emozioni squisite, come accade nel *Frammento II*. Si considerino i seguenti versi:

Nella seral turchina oscurità,
pace su neve vaporando il piano
sconfina melodioso;
ruscello è il tempo eguale.¹²¹

Qui la descrizione spaziale, corredata di un'aggettivazione raffinata, crea un paesaggio fortemente interiore, volto a trasmettere l'armonia degli elementi naturali che nella quiete della sera sembrano convivere in una melodia eterna, dando vita ad un'immagine senza tempo. Ciò viene dichiarato esplicitamente al quarto verso, dove l'io poetico afferma che il tempo sembra quasi un ruscello dalle acque tranquille, colto

¹²¹ Clemente Rebori, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., p. 79.

nella calma del momento. Il tutto dà origine ad una sensazione di pace accentuata dalla neve che ricopre il terreno con il suo candido manto, permettendo di attutire i suoni d'ambiente più stridenti e determinando così una sorta di melodia interna. Si noti come la scelta di un paesaggio al crepuscolo permetta più facilmente di creare dei giochi di luce ed ombra che si sposano con il senso di mistero metafisico che pervade l'intero frammento. La scelta di uno spazio quieto come quello che traspare dall'incipit del secondo componimento sembra infatti preparare il lettore alla successiva rivelazione¹²²:

E l'universo ingenuo si rivela
come alla mamma, quando è sola, il bimbo.
D'ogni creata cosa io son la vita,
e nelle mani tremano carezze
e fiorisce negli occhi uno sguardo che invita¹²³

Ecco dunque che l'immagine della sera, dalle atmosfere indefinite, favorisce la comprensione del rapporto tra uomo e realtà e chiarisce la comunione degli elementi del creato. Come afferma Gianni Mussini: «Nella piena armonia delle cose è possibile assecondare il ritmo segreto della natura, il cui mistero dapprima indistinto e non conoscibile si fa passione»¹²⁴, ovvero permette di comprendere la verità del mondo lasciandone trasparire la spiritualità. Il crepuscolo diventa dunque attimo di raccoglimento, periodo della giornata che favorisce il fluire dei pensieri, come accadeva già nella poesia romantica, si pensi soltanto ad *Alla Sera* di Foscolo. Si noti inoltre come lo «slancio di creazione» di cui l'io poetico parla al verso trentacinquesimo sia visibile soprattutto in un ambiente in cui predomina l'elemento naturale, mentre il significato delle cose rimane inespresso e inconoscibile nel contesto urbano. Afferma infatti l'autore:

Slancio di creazione,
perché si duro t'incrosti
negli urbani viluppi,

¹²² Cfr. Ivi, p. 73.

¹²³ Ivi, p. 73.

¹²⁴ Ibidem.

o men chiaro traluci
o doloroso affondi? ¹²⁵

L'ambiente cittadino non lascia dunque trasparire l'essenza della realtà; qui la natura e il suo essere in comunione con il creato risultano bloccati dalla vita urbana, quasi l'opaco grigiore cittadino non permettesse alla luce, metafora della verità, di illuminare con il suo raggio pregno di speranza le cose del mondo, relegandola ai margini del contesto urbano. Da notare come il poeta parli di «viluppi» riferendosi alla città, con un'immagine che richiama non qualcosa di piano, chiaro, lineare e quindi autentico ma un percorso attorcigliato, quasi fosse una matassa da sbrogliare. Viluppo letteralmente indica infatti un «ammasso intricato», un «groviglio confuso di cose», quasi la città, nei suoi vicoli o nelle sue costruzioni fosse una sorta di ingarbugliato agglomerato di edifici. Al contrario l'ambiente naturale permette di instaurare quel rapporto di armonia con la creazione che svela la concordia del mondo. Ciò viene dichiarato ai versi 47-50:

Mamma, zolla aria luce,
papà tronco puro severo,
fratelli miei rami e mio nido,
sorelle, mie foglie e mie gemme¹²⁶

Qui si può facilmente notare come le parti componenti l'albero vengano additate quali membri della propria famiglia, in un rapporto di stretta fratellanza tra l'io e il mondo che lascia trasparire la divina mano del creatore. Nel considerare gli elementi del mondo come propri fratelli l'io poetico denota infatti l'influenza dei vangeli e delle sacre scritture nell'opera, dato che qui il mondo risulta un unicum concorde in quanto creato da Dio. Si noti come il legame tra le cose, sebbene percepito dall'io poetante, non è comprensibile nella sua totalità, tanto che questi dichiarerà poco dopo «non vi conosco, non vi inghirlando nell'ora che giunge e dilegua»¹²⁷. Ancora una volta il paesaggio al crepuscolo impedisce appieno la vista, in un duplice significato, fisico e metaforico, dato che l'impossibilità di vedere può essere intesa anche come difficoltà

¹²⁵ Ivi, p. 80.

¹²⁶ Ibidem.

¹²⁷ Ibidem.

di comprendere il senso della realtà. Affermerà infatti l'autore: «simile a chi luce non vede»¹²⁸, considerando l'assenza di luce come assenza di comprensione. Ecco dunque che il tramonto e l'imbrunire del giorno si caricano di profondi significati tanto che, come afferma Mussini: «l'apertura paesaggistica non è fine a se stessa; innesca invece, come normale nel nostro poeta, un ragionamento sulla vita».¹²⁹ Si aggiunga inoltre che la scelta del manto bianco per conferire un'immagine di pace e tranquillità ritorna di frequente non soltanto nella poesia di Rebora, ma anche in quella di autori di poco successivi come Diego Valeri. Ciò accade ad esempio in *Dicembre* dove il paesaggio appare ricoperto da una cortina di neve che attutisce i rumori del paesaggio, immergendolo in un'atmosfera quasi fiabesca. Si considerino i seguenti versi:

Ora mi sporgo all'attonita pace
della grigia mattina: tutto tace.
Teso il cielo di pallide bende. [...]
Non c'è voce umana,
grido d'uccello, rumore di vita,
nell'aria vasta e vana.
C'è solo una colomba,
tutta nitida e bionda,
che sale a passi piccoli la china
d'un tetto, su tappeti
fulvi di lana vellutata¹³⁰

Si noti come in questo caso Valeri rappresenti un ambiente privo di rumori, il cui terreno sembra ricoperto da un soffice strato di lana, quasi la neve avesse creato sul tetto un morbido manto. Anche per quanto riguarda *Dicembre*, come accadeva nella poesia di Rebora, si può osservare come tutto sia immerso in una sorta di ovatta bianca, in cui non prevalgono rumori ma la realtà è pervasa da una pacata tranquillità. Il senso di pace è poi accentuato dalla figura della colomba che a passi piccoli sale i tetti bianchi delle case e che, con la sua presenza, conferisce allo spazio un'immagine di quiete e respiro. Questa, nel suo manto bianco, sembra concordare con il colore prevalente del paesaggio, conferendo all'immagine un'aura quasi fiabesca. Ecco

¹²⁸ Ivi, p. 81.

¹²⁹ Ivi, p. 73.

¹³⁰ Diego Valeri, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1967, p. 158.

dunque che anche nella raffigurazione d'ambiente di Valeri è possibile riscontrare quel gusto per la rappresentazione concorde che prevale anche in molti componimenti di Rebora.

Si consideri ora l'ambientazione del frammento XV, anch'esso collocato nel momento della giornata in cui il sole sta tramontando:

Lontanissimo arpeggia il tramontare
al tocco delle nubi
e il nevicato pian con tenerezza
par che non visto gli rubi
in luminosa pace ogni dolcezza.¹³¹

Anche in questo componimento, come accadeva nel secondo, al tramonto si aggiunge un paesaggio tinto di bianco che conferisce all'ambiente la sensazione di pace ed armonia. La scelta dunque di un piano cosparso di neve, che attribuisce al paesaggio concordia e pace, sembra riproporsi più volte nei frammenti "crepuscolari" reboriani, quasi fosse un leit motiv in questo genere di poesie. Si noti tuttavia come nel frammento XV l'immagine del tramonto diventa anche sinonimo della fine di qualcosa, quasi il declinare del giorno alludesse al termine dell'esistenza. Afferma infatti l'io poetico in chiusura: «Le mete non raggiunte della vita tocche saranno dell'arcana morte»¹³², quasi questa si presentasse davanti al cammino del personaggio in una sorta di relazione tra l'avvento dell'oscurità e le tenebre che cancellano l'esistenza. Interessante come qui Rebora scelga la figurazione, che si presenterà molto frequentata nella raccolta sbarbariana, di un io che cammina, sottolineando il suo procedere a passi schietti sul terreno in una descrizione di un paesaggio vissuto e percorso al ritmo del progredire del personaggio. Si noti inoltre come alla pacata immagine veicolata dall'ambientazione che sembra creare un'armonia generale, si contrapponga infatti la dinamicità del protagonista descritto nel suo ideale combattere contro la sorte. Si può dire che nel frammento XV la natura non sia dunque proiezione dell'animo dell'io, come accade in una parte dei componimenti, ma anzi a questi si

¹³¹ Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., p. 232.

¹³² Ibidem.

contrappone creando una sorta di opposizione sensitiva. L'io è descritto nella sua interiore battaglia, non in uno stato di quiete e pace, in contrasto dunque con le sensazioni di tenerezza e raffinatezza veicolate dal tramonto in apertura. Queste erano infatti accentuate dalle scelte figurative, si noti ad esempio la descrizione del «vel d'argento serico» che arriva ad avvolgere il petto del protagonista; esso crea un'immagine di estremo preziosismo e luminosità che conferisce sottili sensazioni pregne di armonia. Infine, come ha notato Matteo Giancotti¹³³, Rebora in questo componimento sceglie di conferire alle nubi delle caratteristiche umane, con un espediente che ritorna anche in molti altri frammenti della raccolta e che permette di dare al paesaggio una centralità indiscutibile. Come accade infatti in molte poesie ambientate in montagna, anche qui la natura assume dei tratti antropomorfici, dato che il poeta parla di «tocco delle nubi» come se esse possedessero delle lunghe mani con le quali vanno a sfiorare il tramonto del cielo. Ecco dunque che essa diviene nei frammenti reboriani una sorta di organismo vivente parificabile ad un vero e proprio personaggio dato che si trova ad essere personificata. Si noti come simili sensazioni paesaggistiche vengano evocate dalla coeva poesia cardarelliana che spesso raffigura immagini d'ambiente dal forte preziosismo. Si consideri a questo proposito *Settembre a Venezia*, in cui compare un paesaggio al tramonto molto simile a quelli considerati in Rebora:

Già di settembre imbrunano
a Venezia i crepuscoli precoci
e di gramaglie vestono le pietre
Dardeggia il sole l'ultimo suo raggio
sugli ori dei mosaici ed accende
fuochi di paglia, effimera bellezza. [...]
Luci festive ed argentate ridono,
van scorrendo trepide e lontane
nell'aria fredda e buona.¹³⁴

Si noti come, analogamente a quanto compare nel frammento reboriano, anche qui l'autore mira a collocare l'insieme in un paesaggio affettato, fiabesco, dalle intense

¹³³ Matteo Giancotti in op. cit., p. 233.

¹³⁴ Vincenzo Cardarelli, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1942, pp. 88-89.

sensazioni cui riconducono le «luci festive ed argentate», gli «ori dei mosaici», dove la scelta dei due metalli crea un ambiente profondo ed elegante, più interiore che esteriore. Anche in questo caso inoltre, il paesaggio sembra dipingersi di una luminosità accesa, cui riconducono le luci tenui del creato in un generale senso di armonia. «Dardeggia il sole» «più vive lor luci» dichiara infatti il poeta al verso quarto e al verso sedici, nei quali l'accento viene appunto posto sulla lucentezza e le sfumature di colori che il paesaggio al tramonto arriva a creare. Si può dire dunque che lo spazio di Cardarelli si collochi facilmente in una dimensione di sogno, l'io poetico stesso dichiara che l'immagine di queste sere sono il frutto di un ricordo, che ora appare distante dalla propria persona. L'immagine del ricordo e della memoria a ben vedere ritornava anche nel frammento XV di Rebora dove l'autore affermava «il ricordo è come gorgo» alludendo dunque ad un riferimento temporale del componimento. Ecco dunque che, in entrambi i componimenti, la scelta di termini e immagini che sembrano alludere al lontano riconducono non all' hic et nunc ma ad una realtà distante, fittizia che l'io momentaneamente rievoca. Da questo punto di vista si potrebbe pensare che in entrambi i casi gli autori vogliano mostrare che soltanto nel passato è possibile la concordia tra gli elementi; il presente non lascia spiragli di speranza, di qui la necessità di evadere in qualche modo verso altre dimensioni. Si noti infatti come, sia nel testo di Rebora che in quello di Cardarelli, ad un'iniziale descrizione segue una riflessione più profonda legata alla condizione del presente. Essa si presenta come un momento di nostalgia, quasi l'io fosse consapevole dell'impossibilità di riprodurre la perfetta armonia nel mondo a lui contemporaneo. Ecco dunque che le difficoltà della realtà contemporanea impediscono un paesaggio come quello presentato in alcuni componimenti, paesaggio in cui il creato vive in una sorta di concordia ma che ormai sta letteralmente tramontando.

Si consideri ora il frammento XXIV; qui la scelta del tramonto si carica di una forte sensualità quasi le ombre della sera accentuassero le immagini sinuose dando a queste un respiro voluttuoso. L'ambientazione diventa dunque il contesto in cui i personaggi instaurano una relazione amorosa:

Sui fianchi ondano avvinti
gli amatori in bisbiglio
nel languor sciolto dell'estiva sera; [...]
ma donne a veder sole più mi accora
chè nulla ad esse tranne amor par vita;
nel frantumo del giorno,
nel vuoto della sera
giuocan l'attesa a rimando ¹³⁵

Qui il paesaggio al tramonto diviene dunque luogo di incontro tra amanti, voluttuoso momento di scambio di effusioni, che tuttavia presenta qualcosa di costruito e poco autentico. Ecco dunque che la scelta di un cielo al crepuscolo, di un sole che sta morendo lasciando il posto al «vuoto della sera», come afferma il poeta al verso nono, diventa l'immagine di un amore che decade della sua luminosità; che si frantuma a pezzi come la luce del giorno si sta scomponendo nelle diverse sfumature lasciando spazio ad immagini d'ombra. La scelta dunque di un ambiente al vespero crea una sensazione di decadenza, di fine, cui si aggiunge quella di mistero accentuata dal gioco di ombre sinuose che evidenzia e nasconde le forme della realtà. Da notare come l'ombra alluda forse a qualcosa di oscuro, quasi fosse una voragine sinistra che sovrasta il paesaggio. Ancora una volta ritorna inoltre l'idea di un tempo sospeso sottolineato dal verso «giuocan l'attesa a rimando», quasi l'immagine si fosse fermata al momento del crepuscolo. Tali figurazioni si possono analogamente trovare nella parte finale del frammento XVII. Si considerino i seguenti versi:

S'annidò il cielo corto
e si fece uno spento braciere;
languì alla terra il piacere,
e si fece la spoglia di un morto:
strisciò la notte,
scivolò la partenza,
s'aprì la voragine della città rombante. Si lasciarono
e lasciarono la giovinezza. ¹³⁶

Anche in questo caso l'io poetico parla di una voragine oscura che si manifesta non appena il sole tramonta, quasi fosse un fuoco che si spegne e lascia soltanto la cenere

¹³⁵ Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., p. 303.

¹³⁶ Ivi, pp. 248-249.

nera. Si noti come all'oscurità della notte venga associata l'immagine della «spoglia di un morto» quasi il sole, fonte di vita, avesse cessato di esistere e, con il suo spegnersi, avesse estinto anche il paesaggio. Ecco che, non appena la natura muore, ha il sopravvento la città, qui descritta nei suoi suoni più ostili e artificiosi. Sembra quasi che Rebora voglia rappresentare la nascita del contesto urbano sulla morte della natura, come a dire: estinta ogni immagine di pace e tranquillità sopraggiunge la città nera che della natura si nutre inglobando il creato. Si può aggiungere inoltre che, nei versi sopra citati, ritorna, come accadeva nel frammento XXIV, l'allusione al binomio città - eros, dove quest'ultimo diventa di difficile realizzazione nel contesto cittadino. Ecco dunque che il paesaggio diviene non solo sfondo, ma nucleo essenziale che prelude alle azioni dei personaggi. Come afferma infatti Matteo Giancotti:

l'amore[...] giunge quasi ad essere pronunciato, incoraggiato dal grande antropomorfo abbraccio tra il sole e la terra, e scivola invece sotto il silenzio e la timidezza, mentre la sera obbliga alla separazione i due giovani, ringoiati dalla voragine della città rombante.¹³⁷

La scelta di una figurazione al tramonto anticipa dunque l'incontro tra le due figure quasi il sole e la terra rappresentassero il maschile e il femminile che si fondono nel momento in cui si arriva alla fine della giornata. Con l'avvento della notte invece, il rapporto tra i due si raffredda, spegnendo quelle prime luci di sentimento appena nato. L'ambiente dunque risulta il vero centro della vicenda, esso, con il suo alternarsi dei momenti della giornata, scandisce il componimento, costruito sull'avvicinarsi dei tempi determinati da questo.

Si consideri ora il frammento XXVI, descrizione di un tramonto tra le vette della montagna dove l'autore arriva a costruire una rappresentazione elegante dalle raffinate immagini, costruite su giochi d'ombra. Si tratta di una figurazione che vuole accentuare l'armonia della natura dato che i suoni e i colori producono contrasti di luce tenui. Si analizzino i seguenti versi:

Giù, nella conca del lago, si fonde

¹³⁷ Cfr. Ivi, p. 243.

l'ambrata sera che intorno le vette
ancora non raggiunse, sitibonde
dell'ultimo balen che il sol perdette¹³⁸

Qui il poeta descrive una sorta di scambio tra la luce che il sole perde e quella che le vette acquisiscono, quasi i due elementi naturali personificati si stessero passando qualcosa dall'uno all'altro. Al contrario la sera, ultima a partecipare a questa sorta di convivio naturale, non è ancora riuscita a raggiungerli, ma arriva in ritardo sulle cime dei monti. Si noti il gioco di colori che Rebora riesce a costruire attorno a queste poche immagini, in una descrizione davvero preziosa del momento del tramonto che occupa quasi l'intero componimento. Prosegue infatti l'autore:

E qui le vigne foggiano ricami
sul vago ordir delle pendici perse,
e i silenzi sonori come sciami
ronzano eguali con virtù diverse.
Ma quasi fiume che rigiri lento,
in una blanda opacità di perla
l'ombra procede con liscio fermento:
e il plenilunio in luce sembra berla.¹³⁹

Qui le pendici ricoperte da vigne sembrano costruire l'ordito di un ricamo fatto d'ombra, tanto il sole che tramonta crea una raggiera di colori e di sfumature sul terreno che rende il paesaggio di una straordinaria bellezza. Ancora una volta inoltre, come era accaduto in molti altri componimenti, compare l'immagine di un tempo immobile, sospeso, vago. Il tutto favorisce l'idea di una realtà più immaginaria che concreta quasi il tempo si fosse improvvisamente fermato per lasciare posto all'immaginazione del protagonista. Si noti tuttavia, come una leggera nota malinconica compaia nell'immagine dell'ombra che procede sinuosa, «con liscio fermento», afferma il poeta, sebbene la luce della luna riesca in qualche modo a risucchiarla e a riportare la figurazione ad un generale senso di pace. Nel complesso il paesaggio appare ambientato in un contesto onirico dati gli elementi sottili e fini che lo caratterizzano. D'altra parte, la conclusione del componimento «e per l'amante cuor

¹³⁸ Ivi, p. 330.

¹³⁹ Ibidem.

nulla è mistero»¹⁴⁰ può forse favorire questa interpretazione: il frutto della fantasia di un cuore innamorato che vede la realtà secondo il proprio punto di vista sognante. Ecco dunque che i «fiammei pollini» del verso diciottesimo divengono non soltanto la conseguenza spaziale del rosso del tramonto, ma anche il colore che predomina negli occhi di un uomo innamorato, che trasfigura le sensazioni del mondo attraverso il proprio soggettivo punto di vista. Si può dire allora che nei componimenti finora considerati una sorta di progressione sembra stabilirsi: dalle immagini tenui dei frammenti II e XV si passa a figurazioni paesaggistiche maggiormente incentrate su un tramonto oscuro nel quale prevale forse l'ambiguità della descrizione, il gioco di luci e ombre che il tramonto riesce a creare conferendo alla realtà la sensazione di mistero, di arcano che avvolge il mondo.

Si consideri ora il frammento XXXVII già analizzato per la scelta dell'ambientazione montana che predomina nell'opera e che ora può essere letto in relazione al periodo della giornata in cui è collocato. Si notino i seguenti versi:

Il vedovo, rizzando il torso nero,
l'ultimo fascio strinse nelle spanne;
toccò nel vespro di raso il sentiero
verso un bozzolo azzurro di capanne [...]
Io sol rimasi nell'avidò spazio,
e vaneggiò la mia pupilla ingombra;
poi, sotto il gravar morto dello strazio
a valle caddi in fuga dietro l'ombra¹⁴¹

Qui, come accadeva nel frammento XXVI, il paesaggio al crepuscolo arriva a creare un gioco di ombre non indifferente, si noti a questo proposito l'affermazione che conclude il componimento, in cui l'autore sostiene che la sua vista non risulta chiara e nitida, forse a causa dell'imbrunire che nasconde le cose. A differenza che nel componimento precedentemente considerato, tuttavia, qui il paesaggio diventa altalenante tra la dimensione del sogno e quella dell'incubo, dato che i versi finali mostrano un io gravato dall'angoscia della solitudine. Si può notare infatti che l'ombra da cui il poeta fugge può essere interpretata in due modi distinti: da un lato essa viene

¹⁴⁰ Ivi, p. 331.

¹⁴¹ Ivi, p. 441.

ad essere l'ombra fisica dei colli all'avvento della sera, dall'altro l'ombra interiore del personaggio, angosciato dal proprio strazio intimo. Si può dire dunque che l'avvento del vespero talvolta crei un ambiente profondamente concorde che ispira sentimenti di pace e armonia, altre volte anticipa il buio notturno, con i vari significati che esso viene ad assumere, spesso espressione dell'ansietà dell'io e delle paure dell'inconscio. Si noti come questo secondo tipo di visione compaia in maniera evidente nel frammento XLIII, che è stato definito da Matteo Giancotti un componimento «interamente introspettivo» che «indugia a lungo su paesaggi interiori indolenti e irrisolti» proiettando «già dall'inizio un'ombra di rovina interiore».¹⁴² Si considerino a questo proposito i seguenti versi:

In un diffuso vespero corrusco
vien dolorando ciò che non s'esprime [...]
par nell'oscuro fetore di un porto,
alla lanterna che snoda riflessi,
il lamentare di un vascello morto
in cadenzati cigoli sommessi.¹⁴³

In primo luogo la scelta di un ambiente al vespero, paesaggio tinto di rosso per il sole che sta tramontando, sembra anticipare il dolore interiore del personaggio nel secondo verso, quasi l'anima del poeta fosse segnata da una piaga rossa sanguinante, come accade nella coeva poesia di Campana. Ecco dunque che lo spazio si accorda perfettamente con l'interiorità del protagonista, anzi ne diventa in un certo senso espressione diretta. All'immagine di un contesto dolente rimanda poi la descrizione portuale dei versi successivi nei quali il poeta presenta la scena di un luogo in rovina, lasciato decadere in tutti i suoi aspetti. Si noti ad esempio la figurazione del «vascello morto» che emette un cigolio sinistro, esso ricorda il rumore prodotto da un relitto cui si riferisce anche il fetore di acqua stagnante del porto stesso. Sembra dunque che Rebora arrivi attraverso il paesaggio a mettere in scena la propria inquietudine interiore, tanto che proseguirà dicendo «è l'ansietà d'una gioia smarrita»¹⁴⁴ a

¹⁴² Cfr. Ivi, p. 490.

¹⁴³ Ivi, p. 493.

¹⁴⁴ Ibidem.

dimostrazione che l'ambiente circostante diventa una sorta di proiezione di sentimenti stantii, smorti. Se si analizza più in dettaglio il componimento, si può notare tuttavia come i versi 5-8 riproducano un gusto per l'orrido e il sinistro che comparirà per certi tratti anche nella poesia sbarbariana. In tale spezzone, infatti, la scelta di alcuni elementi, rimanda ad un luogo agli antipodi rispetto al romantico paesaggio dei frammenti II, XV, quasi il poeta si trovasse nell'Inferno di Dante, nel canto VII, dove le anime sono immerse nelle acque marcescenti dello Stige. Si considerino i seguenti versi:

L'acqua era buia assai più che persa
e noi, in compagnia de l'onde bige
intrammo giù per una via diversa.

in una palude va ch'a nome Stige
questo tristo ruscel, quand'è disceso
al piè de le maligne piagge grige.¹⁴⁵

Si noti come il frammento di Rebora considerato in parte ricordi queste terzine dantesche di cui l'autore riprende l'odore fetido delle acque e l'ambientazione oscura che vuole connotare il ristagno dell'interiorità del protagonista. Ecco dunque che il commento dantesco, «tristo ruscel» nel quale sono immersi spiriti tristi, ovvero dolenti, ben potrebbe essere applicato anche al frammento di Rebora, in cui, si è già notato, compare un io immerso nella marcescenza interiore. A Dante si potrebbe inoltre riferire anche il «lamentare» del settimo verso reboriano, suono che spesso producono le anime dannate mentre lamentano le proprie pene infernali. La condizione proposta da Rebora è dunque quella di un essere travagliato, il cui travaglio potrebbe, sotto certi aspetti, essere paragonato alle pene dell'Inferno. In tale contesto non c'è possibilità di vivere una situazione di pace interiore, affermerà infatti il personaggio pochi versi dopo: «perché sta il giorno in una deserta landa fuggita in un lontan miraggio»¹⁴⁶, identificando la figurazione del giorno e della sua luce come una condizione lontana, non raggiungibile.

¹⁴⁵ Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno*, Canto VII, vv. 103-108.

¹⁴⁶ Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., p. 494.

In conclusione si può dire dunque che la scelta di un paesaggio al tramonto voglia trasmettere da un lato immagini di una profonda concordia, dal sapore abbastanza surreale, dall'altro sfoci spesso in figurazioni oscure, lugubri, forse preludio della notte dell'anima e di una realtà in decadenza. Si potrebbe inoltre osservare che, con le dovute riserve, una sorta di percorso in progressione del paesaggio al tramonto può forse essere istituito. Se infatti i frammenti II, XV con l'immagine del terreno pervaso da neve figurano un tramonto prevalentemente pacifico, fiabesco, quasi si trattasse di un sogno realizzato dal protagonista, già i frammenti XXIV e XXVII presentano una realtà al tramonto in cui cominciano a prevalere immagini di mistero, d'ombra, ancora più evidenti nel frammento XXXVII e nel XLIII. In quest'ultimo, in particolare, subentra l'elemento del vascello morto, figurazione d'ambiente lugubre che, come si è visto, potrebbe facilmente richiamare la dantesca palude Stigia. L'unica parziale eccezione a questo percorso appare forse il componimento XXVI, dato che, come si è osservato, l'immagine della sera montana sembra prevalentemente volta a creare una sensazione di concordia. Tuttavia, anche in questo caso, appaiono accennate immagini d'ombra che, sebbene sedate dalla luna, sono comunque presenti nel paesaggio stesso. In un certo senso, dunque, da figurazioni al tramonto armoniche, forse surreali ma prevalentemente rassicuranti si passa ad immagini meno rasserenanti, per giungere infine a componimenti in cui il tramontare diviene sinonimo di decadenza, morte, estinzione.

1.2.5. Dai «palpiti di ciglia» al «lacrimar dell'ombra»: la figurazione notturna

Molti componimenti della raccolta propongono un paesaggio ambientato nella dimensione notturna, uno spazio dalle forti note sentimentali che ricalca sensazioni pure e sottili. Qui la notte, lontana dall'essere sede dell'incubo, diventa un luogo di pace e tranquillità in cui l'uomo si pone in intimo contatto con il mondo. Strettamente collegati ai *Frammenti* ambientati al tramonto, anche una parte dei componimenti "notturni" presentano dunque aspetti d'armonia e concordia già presenti nei primi, sebbene manchino delle scelte più propriamente legate all'immaginario decadente. Si consideri ad esempio il frammento XVIII:

Respira il lago un palpito sopito
e dan le stelle battiti di ciglia
divini: appare il mito
dei monti limpido, e origlia.
Per ogni seno l'ora intima scende
dalla campana: e silenzio indi vive;
ogni cosa s'intende
tra foci errando e sorgive.¹⁴⁷

Si noti come la scelta di un paesaggio notturno in cui predomina la figurazione di un lago dalle acque tranquille conferisca alla realtà sensazioni di pace e concordia, quasi l'io, trovandosi di fronte alle cose, ne percepisse l'intima vita e queste, a loro volta, fossero descritte come figure umane personificate. Osservando infatti i primi versi si può notare come il lago, a detta di Rebora, sembri respirare e le stelle, nelle loro pulsazioni, producano quasi dei battiti intermittenti come se possedessero delle lunghe ciglia. Un'analoga figurazione verrà presentata nel montaliano *Merigiare pallido e assorto* in cui il poeta parla di un «palpitare lontano di scaglie di mare»¹⁴⁸ dove, ancora una volta, la lucentezza generata dal muoversi flebile delle onde permette alle acque di brillare nel momento in cui sono illuminate dal sole. In queste descrizioni la realtà appare dunque una sorta di grande organismo vivente in grado di

¹⁴⁷ Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., p. 259.

¹⁴⁸ Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, cit., p. 30.

trasmettere armonia e concordia a chi rimane a contemplare la bellezza del paesaggio. Si noti inoltre come Rebora arrivi ad evidenziare nei versi sopra riportati suoni d'ambiente tenui, appena accennati, quasi la debolezza di questi non dovesse rompere il generale equilibrio venuto a crearsi. Ciò è accentuato dalla scelta di vocaboli come «indi» «origlia» «errando», termini che conferiscono il senso di indeterminatezza e la cui poeticità contribuisce a creare un panorama da sogno. Si tratta di scelte riscontrabili di frequente nella poesia romantica, si pensi anche soltanto al *Passero solitario* leopardiano dove il poeta utilizza espressioni come «d'in sulla vetta» «erra l'armonia», dando al canto quella suggestione tipica del Romanticismo che Rebora in un certo senso eredita dalle tendenze di questo periodo. Si potrebbe aggiungere inoltre che una sorta di afflato mistico pervade l'intero frammento, dato che al nono verso il personaggio parla di leggi pure che governano il creato e che sovrastano la vita degli uomini. Ciò arriva a determinare una sorta di atmosfera contemplativa¹⁴⁹, come ha affermato Matteo Giancotti, dove la contemplazione permette in parte di intuire il disegno divino che presiede il mondo. Si noti come in questo componimento il paesaggio assuma il ruolo preponderante, venendo a costituire il vero snodo centrale del frammento. Le figure umane, nominate tra l'altro in maniera generica con il termine "gli uomini", sono introdotte soltanto alla terza quartina, in una posizione dunque decentrata rispetto all'intera poesia, quasi a queste venisse conferito un ruolo secondario. Ecco dunque che i veri protagonisti della vicenda diventano le stelle, il lago, i monti cui Rebora attribuisce il ruolo principale. Si può infine aggiungere che anche in questo componimento, come accadeva nei frammenti più propriamente ambientati in montagna, compare l'immagine del monte come il luogo privilegiato cui l'uomo tende tanto che Rebora parla di «mito dei monti» che sovrasta la realtà. Si tratta di monti che si stagliano nel cielo notturno e che, con la loro imponenza, sembrano in qualche modo raggiungerlo, quasi a stabilire un contatto tra le due dimensioni: quella terrena e quella divina. Analoghe immagini notturne, volte a trasmettere la sensazione di una realtà pacificata, si possono notare considerando il frammento XXIII, dove il poeta dipinge il sopraggiungere della notte tra la semplicità

¹⁴⁹ Matteo Giancotti in Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., p. 258.

delle stalle, evidenziando le pratiche tipiche degli uomini in questo momento della giornata; si notino i seguenti versi:

Col moto equal delle tue genti, o valle,
dal buio rombo profondo
alle pendici in ninnananna sale
il notturno corale,
e fuma d'ombre al nido delle stalle¹⁵⁰

Qui il canto corale notturno anticipa il sopraggiungere della notte, identificata come la fine del lavoro diurno, evidenziando come l'intero creato si stia preparando al riposo del sonno. Si noti come, anche in questo caso, l'immagine della sera e del suo rituale sia unita a suoni ameni come la ninnananna che sale le pendici dei monti; ecco dunque che la musica dolce sembra veicolare un profondo connubio tra gli elementi del creato. Lo spazio appare sospeso in una sorta di aura senza tempo, tanto che il poeta parla di un «moto equal delle genti» che realizzano dunque delle azioni consuete, ripetitive, quasi non ci fosse una progressione temporale. In questo contesto ognuno si prepara al riposo della notte:

Qui, nella tana è curva
fra il variar delle braci
la digiuna forma rozza
del parentado accolto [...]
poi tranquillo ognun posa,
e in guizzo anche il fuoco si spoglia¹⁵¹

La descrizione paesaggistica si unisce qui con una sorta di raccoglimento realizzato dagli uomini di ritorno dalle mansioni lavorative. Rebora arriva a descrivere dunque un momento di profonda e autentica condivisione che caratterizza gli uomini al termine del lavoro quotidiano. La scelta d'ambiente permette in questo caso di creare con più evidenza quella sensazione di legame che sussiste tra le persone¹⁵², legame fatto di semplicità, amore e tenerezza speso tra il buio della notte, illuminato da qualche

¹⁵⁰ Ivi, p. 296.

¹⁵¹ Ibidem.

¹⁵² Cfr. commento critico di Matteo Giancotti in op. cit., p. 293.

guizzo di fuoco. Simili immagini, di una sobria riunione tra gli uomini, erano state rappresentate non molti anni prima in alcuni dipinti di fine Ottocento; si pensi ad esempio ai *Mangiatori di patate* (1885) di Vincent Van Gogh. Qui il pittore raffigura il desinare semplice di poveri contadini nella penombra della sera, mentre sono intenti a consumare un frugale pasto di patate. L'intento è quello di creare, attraverso i colori quasi monocromi dell'interno, la figurazione della povertà e della fatica di chi si deve guadagnare il cibo quotidiano. L'ambientazione è quella di una semplice capanna, luogo povero e modesto, così come appaiono consumati i volti dei personaggi rappresentati. Essi, nel spigoloso sporgere delle guance, ricordano la fatica e la magrezza di chi manca del benessere fisico alla quale si aggiunge la luce tenue della lampada che ne evidenzia i tratti del volto. Nel complesso il pittore mira a realizzare una sorta di denuncia sociale delle condizioni dei miseri alla quale si accosta tuttavia uno scorcio raffigurativo sull'umiltà e la semplicità della povera gente. Si noti come il frammento XXIII di Rebora in parte riproduca una simile scena: un gruppo di persone raccolte attorno ad un fuocherello modesto; l'immagine del fumo che proviene dalle semplici stalle; le figure umane «digiune» forse con il significato di magre e quindi in un certo senso povere e umili. L'ambientazione data da Rebora sembra in parte rispecchiare quella del quadro di Van Gogh, dalle fosche tinte notturne, contrapposto ai componimenti più propriamente "cittadini" volti a mostrare la spersonalizzazione dell'uomo nella contemporaneità. Si consideri infine l'ultima parte del frammento, in cui ritorna quella sorta di sensazione di uno spirito che presiede la vita degli uomini e che spesso è accennato nei frammenti del poeta:

Per l'umido giro dei monti
tendo lo sguardo e l'udito;
e se al mio strano pensier paragono
le immote umili forme
che giaccion dentro, arcano
dalla terra esce un fantasma,
e bacia solo chi dorme.¹⁵³

¹⁵³ Ibidem.

Qui il paesaggio notturno diviene il luogo in cui l'intima essenza della realtà viene percepita dall'uomo, quasi il momento della pace e del riposo permettesse una momentanea rivelazione. È ciò che accade nei versi finali, dove il poeta parla di un fantasma che esce dalla terra e che realizza la funzione di conservare il sonno delle persone. Si noti come l'io si ponga qui nella situazione d'ascolto, affinando sia i sensi della vista che dell'udito, i quali gli permettono di percepire meglio le cose della realtà quasi l'essenza potesse essere rivelata più facilmente quando i rumori del giorno sono venuti meno. Infine la scelta di un'espressione come «imnote umili forme» in riferimento agli elementi della realtà lascia pensare ad una sensazione di abbandono delle cose che giacciono come relitti in un grande calderone, sensazione che è riscontrabile anche in altri componimenti di Rebora e che tendenzialmente appare legata alla condizione cittadina.

Si consideri ora il frammento XXX, in cui alla bellezza e purezza del paesaggio si aggiunge una sorta di tenera immagine celeste, dalle tipiche ascendenze romantiche. Si analizzino i seguenti versi:

Leggiadro vien nell'onda della sera
un solitario palpito di stella:
a poco a poco una nube leggera
le chiude sorridendo la pupilla¹⁵⁴

Qui il cielo notturno compare puntinato di chiare stelle che conferiscono al frammento un contesto fortemente raffinato quasi l'io poetico stesse contemplando la volta celeste alla ricerca di proprie risposte esistenziali. Si tratta della tipica attitudine romantica di chi riflette sull'universo alzando lo sguardo al cielo, simbolo del mondo e del suo esistere per arrivare a percepirne l'essenza intima, così come accadeva ad esempio nel *Canto notturno di un pastore errante* di Leopardi. Si noti come, ancora una volta, Rebora attribuisce a queste immagini una sorta di umanizzazione, dato che parla di una nube leggera nell'atto di chiudere le stelle con i propri veli e con le proprie piume. Qui l'oscurità si fa più intensa, al punto che i luccichii delle stelle iniziano a comparire uno dopo l'altro nel cielo sgombro di nubi quasi dipingessero dei veri e

¹⁵⁴ Ivi, p. 369.

propri ricami sulla volta stessa. Il tutto contribuisce dunque a creare una raffinatezza spiccata, come si può notare anche dai seguenti versi:

E mentre passa con veli e con piume,
nel grande azzurro tremule faville
nascono a sciame, nascono a ghirlande,
son nate in cento, sono nate in mille:
ma più io non ti vedo, stella mia¹⁵⁵

La bellezza del paesaggio si unisce qui con un altro tema che Contini ha definito «il desiderio di dissolvimento di sé, di umile partecipazione corale»¹⁵⁶, prospettato dall'immagine della stella che si confonde tra le altre cento quasi fosse risucchiata dal cielo. Si tratta dunque di un paesaggio notturno carico di significati, in cui le figurazioni presentate vogliono veicolare determinati tipi di immagini e realtà di una certa concordia e armonia esteriore. Forse, anche in questo caso, ritorna la scelta di un paesaggio notturno per esprimere la gioia, la distanza ma in parte anche il dolore del sentimento dell'amore, incarnata dalla stella che più non si vede e che forse viene a rappresentare l'amata lontana. Ecco dunque che la scelta della notte si unisce qui con la raffigurazione di un cielo stellato in un binomio che spesso compare nei frammenti "notturni" del poeta.

Si può dire dunque che in questa prima parte di frammenti la figurazione del paesaggio notturno viene ad assumere molteplici funzioni, complessivamente volte a creare un senso di armonia e quiete, all'interno delle quali è possibile percepire una sorta di comunione tra gli elementi del creato. Cieli stellati si uniscono ad immagini amene, dando vita ad una realtà in cui quasi tutto vive di una profonda pace. Le descrizioni sono volte dunque a creare un panorama pacifico, in una sorta di ariosa armonia naturale. Le poche figure umane che vengono dipinte dal poeta sembrano a loro volta godere di una concordia interna che non le porta ad essere in contrasto l'una con l'altra ma, al contrario, a condividere situazioni, emozioni. Si noti a tal proposito come nel frammento XXIII Reborà parli di un "coro di voci", nel XVIII di un mistero che «accomuna» gli uomini, li rende dunque uniti, non separati o indifferenti l'uno con

¹⁵⁵ Ibidem.

¹⁵⁶ Cfr. Ivi, p. 367.

l'altro. Analogamente, nel frammento XXX, le stelle sembrano concordi nel loro nascere e comparire nel cielo. Non c'è dunque discordanza tra gli oggetti del paesaggio e le figure sullo sfondo, ma nel complesso la realtà vive di un profondo palpito divino. Si noti tuttavia come tali immagini paesaggistiche appartengano ad un ambito prettamente naturale, lontano appare il contesto urbano perturbatore, che non viene per nulla citato. Da ciò consegue che, soltanto laddove il paesaggio notturno appare ancora incontaminato dalle contraddizioni della modernità, questo viene descritto come ameno e libero nelle sue caratteristiche. Si osservi infatti come esso invece si trasformi in un luogo di inquietudine nel momento in cui viene figurato nei componimenti propriamente urbani.

Si consideri a tal proposito il frammento XLV dove la rappresentazione del buio notturno diviene l'espressione di una realtà oscura e cupa, privata della sua luminosità. Si considerino i seguenti versi:

Con me in persi indicibili moti
è la pioggia che fila giù bieca,
mentre senz'eco di colori ignoti
presagi l'aria notturna discende
quasi eterno coperchio sopra un'urna¹⁵⁷

Qui l'ambiente nelle sue tinte grigio-nere conferisce subito al componimento un'aura di monotonia e tristezza che ingloba il mondo; l'aria notturna viene infatti assimilata ad un coperchio che chiude un'urna, quasi si trattasse di una soffocante pellicola che avvolge la realtà. Nulla di confortante traspare dalle immagini descritte: la pioggia con la sua inclinazione accentua il grigiore complessivo mentre l'idea di un tappo eterno, quindi non rimovibile, che in un certo senso soffoca il mondo, pervade il testo. Si noti inoltre che quel senso di chiusura e asfissia viene espresso anche dal moto perso e ripetitivo della pioggia, quasi la ripetitività di questa fosse emblema dell'inautentico e dell'uniforme. Tali versi anticipano infatti il quadro cittadino grigio e frenetico che compare alla fine dell'opera:

¹⁵⁷ Ivi, p. 516.

L'ansiosa città non avverte:
va imperlando di fari i suoi solchi
fra strida schianti boati, e bigia
s'intesse in un vaporare di fiati
alle botteghe lucenti¹⁵⁸

La città diventa, nella descrizione reboriana, una sorta di macchina stridente che produce rumori maligni, come schianti e boati che cozzano con l'armonia che dovrebbe trasmettere il paesaggio. Si tratta forse del suono fornito dalle industrie meccaniche che creano rumori nella realizzazione dei pezzi fabbricati. Si noti come Rebora arrivi a sostenere, attraverso l'immagine delle botteghe lucenti, l'idea di una produttività industriale, fatta di elementi che attraggono il pubblico, lusingandolo con i colori variegati delle vetrine volte alla vendita della merce. Gli uomini infatti appaiono incollati al vetro con un'avidità belluina, dato che quest'ultimi sono addirittura appannati dal calore del fiato. L'insieme è volto dunque a calare il lettore in un movimentato contesto cittadino. Si può aggiungere che la vita della città qui descritta appare in tutta la sua frenesia, tema centrale nei componimenti urbani, non a caso il poeta parla di «un'ansiosa città», ovvero un luogo in cui l'attività e la velocità risultano preponderanti tanto da dimenticare gli avvertimenti che provengono dal cielo. All'immagine di uno spazio sovraffollato in cui prevale il camminare incalzante riconducono anche i seguenti versi:

Urto nei brevi scambi, e per gl'imbocchi
esito trasognando;
alle vetrine chiedo cosa io sia,
fin che di via in via
dove è men luce svoltando
tra nere forme forma nera ho spazio¹⁵⁹

Qui l'ambiente appare nella sua enorme compagine di vie e viottole colme di vetrine, dove l'io poetico si trova a muoversi alla ricerca di se stesso, come denuncia l'interrogativo «chiedo cosa io sia» che egli pone alla vetrata stessa quasi fosse uno specchio in cui osservarsi. Come ha notato Matteo Munaretto egli, non trovando

¹⁵⁸ Ibidem.

¹⁵⁹ Ivi, p. 518.

risposta, preferisce in un certo senso sprofondare nel buio, unico luogo in cui non sentire la propria estraneità al mondo circostante.¹⁶⁰ Ecco dunque che, al riflesso dei luoghi lucenti, si sostituisce l'immagine di vie immerse nell'oscurità notturna in cui il soggetto sembra più facilmente nascondersi, in una sorta di connubio con queste. Le scelte paesaggistiche sono volte inoltre a descrivere la città come un luogo sinistro in cui l'io poetico viene risucchiato dalla massa. A questi rimane soltanto di frequentare quegli scorci dimenticati dato che il caos e la luce delle vie non lo soddisfano a sufficienza. Si noti inoltre come Rebora arrivi a descrivere lo spazio della città come un luogo dalla forma geometrica spigolosa, tanto che parla spesso di «anditi» delle case nonché di «svoltare» nei vari angoli di queste. Si tratta dunque di una figurazione per nulla confortante che favorisce la sensazione di uno spazio ostile ben lontano dai paesaggi ameni che si potevano notare ai frammenti XVIII e XXX. L'attenzione posta su una geometria squadrata, a ben vedere, riporta quindi ad un ambiente sfavorevole, così come accadrà nell'opera di Sbarbaro, in contrapposizione con una forma curvilinea che possa veicolare l'immagine di un mondo chiaro senza zone seminascolte coperte da profondi strati d'ombra. Si noti infine come la monotonia di una città grigia, quale appariva nei primi versi, compaia nelle battute finali del componimento:

Per gli anditi e le case,
e fuori son uno che va
con l'ombrella al passante
col piede ai guazzi attento,
e me l'uso eguale modella:
l'ansietà dentro aggroviglia
ciò che più m'assomiglia.¹⁶¹

Qui il paesaggio descritto con la sua estrema serpentina di vie diventa emblema dell'ansietà dell'io, ansietà dichiarata al verso settanta in cui il soggetto afferma di avere dei grovigli interiori che pervadono il suo animo. Ecco dunque che le vie contorte, come accadrà in molte figurazioni coeve, vengono ad assumere i tratti di un vero e proprio labirinto, espressione forse del labirinto della coscienza del

¹⁶⁰ Ivi, p. 529.

¹⁶¹ Ivi, p. 518.

personaggio. Si noti come il paesaggio piovoso diventi inoltre emblema di una interiorità grigia, di un ripetitivo esistere che viene prospettato dai passi che cercano di evitare le pozze d'acqua sul terreno. In questo ambiente monotono l'io si trova dunque ad essere assimilato ad un qualsiasi passante, da cui non è distinto per nulla dato che il loro volto è nascosto dai numerosi ombrelli che popolano la via cittadina.

Si consideri ora il componimento LIV in cui la rappresentazione della notte diviene l'immagine della tetra oscurità percepibile come un nulla che pervade la realtà e ingloba i passanti. Si notino i seguenti versi:

E tu, notte che dai parvenza al rito
immortale, se graviti sovrana
dove creando nostra sorte emana,
stai con chi ha luce; e il nulla all'abbrunito
passeggier scavi d'intorno.¹⁶²

Qui la descrizione notturna diventa l'emblema di una realtà profonda che avvolge il passante nascondendogli il paesaggio, forse proiezione della propria interiorità travagliata che in un certo senso non riesce a comprendere la luce della verità. Ecco dunque che ciò che circonda l'io è una sorta di voragine nera che da un lato gli impedisce di vedere chiaramente, dall'altro realizza un processo di erosione, come denota l'espressione «scavi d'intorno», quasi le tenebre arrivassero a risucchiare l'ambiente circostante. Tale immagine viene in parte veicolata anche dai versi finali:

Ma tu, notte, ben vivi anche se langue
questo o quello. Con la pupilla prona,
nel camminar io reggo la persona
che, se restasse, giù cadrebbe esangue;
s'imperla ai viali intanto nei riflessi
dell'ombra il vuoto, e striscian flessuosi
gli amanti al piede dei misteriosi
alberi, stretti in brividi sommessi¹⁶³

In questa parte del componimento, Rebora insiste sulla figurazione delle tenebre che incombono sulla realtà cittadina, che in un certo senso conferiscono all'ambiente

¹⁶² Ivi, p. 627.

¹⁶³ Ivi, p. 628.

un'aura di mistero languido e peccaminoso. Qui il poeta descrive infatti dei viali popolati da poche figure indistinguibili, ovvero da amanti assimilabili a delle ombre, tanto il loro corpo appare flessuoso e strisciante. L'autore non realizza dunque una raffigurazione precisa degli uomini che camminano attraverso le vie ma i loro corpi sembrano appena accennati come se fossero stilizzati nelle forme. Anche l'io poetico partecipa a questo moto strisciante tanto che Rebora parla di un camminare trascinato come se trasportasse il corpo come una carcassa. Alla sensazione di una realtà maestosa e per certi versi un po' inquieta contribuisce anche l'immagine degli alberi che abbelliscono il viale, i quali con la loro imponente figura lasciano a loro volta trasparire l'idea del mistero che pervade il mondo. Si noti come l'ambiente notturno si sposa qui con il quadro erotico accennato negli ultimi versi, che il poeta può osservare ma non emulare. Come ha osservato dunque Matteo Giancotti «il paesaggio esprime l'incapacità del poeta di partecipare all'amore, che rimane per lui misterioso e inattuabile»¹⁶⁴. Si può quindi affermare che la scelta notturna si adatta a trasmettere determinati sentimenti amorosi, di un amore sensuale, i quali trovano posto in un paesaggio dalle tinte scure come quello presentato nel frammento LIV.

Si consideri ora il frammento LVIII in cui la descrizione paesaggistica occupa in maniera totale il dispiegarsi dei versi nei quali viene figurata una realtà marina forse sullo sfondo di una città, vissuta ancora una volta, nella sua dimensione notturna. Si analizzi la seguente descrizione:

Fuor delle nubi d'ebano e amianto
guarda il cielo in pertugio lunare:
quasi è di belva alla vista del pasto
la rauca furia del mare;
scintilla il flutto ora là ora qui
per vertebre e fauci, nell'alto e agli scogli¹⁶⁵

In primo luogo si può notare come la scelta del colore delle nubi alluda forse ad una realtà urbana, dato che le tinte che prevalgono potrebbero ricondurre allo smog causato dalle industrie, che copre come una cortina il cielo stellato. Questo breve

¹⁶⁴ Cfr. Ivi, pp. 624-625.

¹⁶⁵ Ivi, p. 656.

riferimento urbano lascia ben presto il posto ad un paesaggio dai flutti che incrudeliscono, il quale sembra ricordare una di quelle raffigurazioni del Romanticismo europeo come appare ad esempio nel celebre dipinto di Friedrich Caspar David *Viandante sul mare di nebbia*. Qui la raffigurazione verte infatti su onde che infuriano contro gli scogli in una sorta di personificazione dell'elemento naturale che si presenta in tutta la sua carica distruttiva. Sia nel dipinto che nel frammento di Rebora il mare viene infatti presentato nella sua potenza e crudeltà, quasi possedesse delle fauci che addentano le rocce. In entrambi i casi la figurazione viene in un certo senso ad essere l'espressione dell'interiorità dell'io poetico, la cui anima si trova probabilmente in una sorta di subbuglio interiore rappresentata dall'incrudelire delle onde. Si tratta del noto tema romantico dell'uomo diviso che prova forti passioni che lo scuotono dall'interno, quasi queste fossero preponderanti e fisicamente presenti nella realtà. Si noti inoltre come nel componimento di Rebora la natura sembra dotata di vita propria, quasi si trattasse di una belva che ingoia le cose e a cui non è possibile far fronte. Ecco dunque che i flutti sembrano possedere vertebre e fauci, in una sorta di antropomorfizzazione degli elementi del reale. Si aggiunga inoltre che il cielo dai colori notturni rende più facilmente l'idea di una realtà sinistra, quasi si trattasse di un paesaggio oscuro dalle caratteristiche poco rasserenanti, al quale ben si sposa l'immagine della belva che divora gli scogli. Forse qui il poeta vuole figurare l'incrudelire della natura che cerca in qualche modo di contrastare il sopraggiungere della città, rappresentata appunto dalle nubi d'ebano e amianto. Da ciò deriva forse che, nel momento in cui compare il paesaggio urbano, la possibilità di un ambiente interamente pacificato viene meno e anche la natura si trasforma in una realtà in parte ostile, quasi fosse costretta a fronteggiare l'urbanità, o a sua volta contagiata da questa. Una simile idea è riscontrabile anche nel frammento LXII, si considerino i seguenti versi:

Lo spazio poroso e assetato
da cieli e da terra ribeve
[...] e dissipa come riceve
la creatura di ventiquattr'ore. [...]
Così dalla riva per l'acque in spiraglio
vibra un barbaglio di luna

al passante che intorno vede ombra.
Stella che in baglior di nebulose avvinta
notte succhiata dal cuor dei tramonti
goccia indistinta nel grido del mare
rupe sommersa nel clivo dei monti
pianta dispersa mentre inseni fonda¹⁶⁶

Qui la descrizione paesaggistica assume i tratti di una realtà indeterminata, in cui ogni elemento del creato, ovvero la rupe, la pianta, la stella, la goccia, risultano parti di un tutto più grande che in un certo senso le ingloba rendendole indistinguibili. All'idea di grandezza spaziale rimanda anche l'incipit del componimento, in cui si parla di uno «spazio poroso ed assetato» che viene osservato dalle figure umane lì presenti. Qui tuttavia compare allo stesso tempo l'idea di una vastità che, come ha osservato Matteo Munaretto, ha «il potere di fagocitare e disperdere l'essere umano»¹⁶⁷, immergendolo nell'entità del cosmo ma allo stesso tempo rendendolo isolato. Si noti a questo proposito l'immagine del passante che intorno vede ombra, quasi il poeta volesse accentuare l'idea di una figura sola, dispersa nelle tenebre della notte. Anche in questo caso, forse, la visione naturale non totalmente amena potrebbe essere stata allora influenzata dal più ampio inserimento in un contesto urbano, quale quello visibile ai vv. 1-6. Qui infatti il poeta parla di una «creatura di ventiquattr'ore», tipica condizione di un uomo inserito in una realtà che lo riduce a fantoccio, quale quella che il soggetto vive nell'ambiente cittadino.

Si consideri infine l'ultima parte del frammento XXIV, in cui compare con maggiore precisione la raffigurazione di uno spazio cittadino in cui predominano gli elementi di una grande città industrializzata come si può notare dai seguenti versi:

Per la notte che stringe le cortine
sul lacrimar dell'ombre
per forme indefinite
al flaccido baglior ch'estenuato
da fanale a fanale sbadiglia
in una pausa senza fine.
O stanchi di sognar oggi dormite:

¹⁶⁶ Ivi, p. 688.

¹⁶⁷ Matteo Munaretto in op. cit., p. 684.

tutto, domani, ricomincerà.¹⁶⁸

Si noti come la città qui raffigurata venga delineata come un luogo frenetico alla cui figurazione contribuiscono le auto in continuo movimento, che sfrecciano per le vie in una «pausa senza fine». Si tratta di una frenesia che consuma, che stanca, come si può osservare dagli ultimi versi, in cui il poeta allude a degli uomini estenuati dalle fatiche quotidiane che necessitano di riposo. Ecco dunque che anche qui, come nel frammento LXII, compare uno dei grandi temi affrontati nell'opera di Rebora, ovvero quello di uno spazio cittadino che riduce la vita umana ad una corsa senza tregua, facendo diventare l'uomo una sorta di fantoccio inautentico. Più in generale si può dire che le scelte ambientali qui realizzate da Rebora arrivino ad esprimere una città dalle tinte oscure in cui prevalgono ombre indefinite che incombono sulle cose. Il poeta parla infatti di un «lacrimar dell'ombra», di «forme indefinite» che si stagliano sul paesaggio notturno quasi la realtà fosse pervasa da un'atmosfera angosciante. Il tutto è volto a creare una sensazione di mistero e paura che predomina la vita degli uomini, a loro volta presenti in una città dalle forme indistinte come quella raffigurata dai versi reboriani. Si può concludere dunque che una parte dei frammenti "notturni" sono incentrati su scelte paesaggistiche concordi, armoniche, che facilmente conducono alla riflessione sul mondo e le cose, lasciando trasparire spesso un'aura divina. Ciò è visibile ad esempio nei frammenti XVIII, XXX, dove l'immagine di un paesaggio stellato si sposa con una realtà complessivamente amena, unanime nei suoi elementi. Tale immagine notturna si nota tuttavia soltanto laddove vengono presentate descrizioni totalmente naturali, di una natura che appare ancora incontaminata dalla città e dalla modernità. Quando i componimenti vivono di un'ambientazione urbana, infatti, tendenzialmente sono volti a creare sentimenti d'angoscia e la notte diviene un momento di profonda inquietudine e divisione, come traspare ad esempio dai frammenti LIV e XLV.

¹⁶⁸ Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., p. 303.

1.2.6. Una frenetica modernità: l'ambiente urbano dei *Frammenti lirici*

Si è già potuto notare come lo spazio cittadino assuma nei *Frammenti lirici* reboriani un ruolo centrale, diventando il polo opposto al paesaggio montano¹⁶⁹, nonché, nella sua dimensione notturna, un luogo sinistro dai rumori assordanti, spesso emblema della mercificazione del vivere. Più in generale, se si considerano i *Frammenti* nella loro totalità, è possibile notare come sussista una interessante corrispondenza tra le descrizioni d'ambiente cittadine e l'idea di moderno che esse mirano a veicolare, in una sorta di legame profondo tra lo spazio fisico e le sensazioni emotive, le contraddizioni, le ansie e i dubbi tipici del mondo contemporaneo. Già si era notato, analizzando il frammento XLV, come l'io che camminava di notte lungo le vie gremite di botteghe lucenti cercasse di definire la propria identità in un difficile processo di incontro con l'alterità cittadina che lo spingeva a preferire le zone oscure in cui tali angoscianti domande erano messe a tacere. Ne derivava una sorta di distanza tra il soggetto e la realtà esterna che rendeva difficile il processo di identificazione con questa, in un conflitto vivo, continuamente mutevole e sottoposto a ridefinizioni. Ecco dunque che, se la città novecentesca diviene il luogo in cui l'io cerca di definirsi e comprendersi, questo risulta una figura sempre in tensione che, come ha osservato la critica, deve in continuazione misurarsi con un mondo variegato e in crescita.¹⁷⁰ La città diviene quindi, in primo luogo, il simbolo della modernità in cui l'uomo non può più seguire il ritmo cadenzato, stagionale, della vita di campagna, ma si trova a confrontarsi con uno spazio sempre più esteso, difficilmente delimitabile e quindi comprensibile. Ecco dunque che:

Le città dei secoli passati, odiate o amate che fossero, erano entità ben definite, situate generalmente in posizioni strategiche sul territorio e rinchiusa all'interno di mura di

¹⁶⁹ Sull'immagine della città come «polo negativo, distante dall'idea» si veda Giorgio Bàrberi Squarotti, *La città di Reborà*, cit., p. 42.

¹⁷⁰ Laura Incalcaterra Mcloughlin, *Spazio e spazialità poetica*, Leicester, Trobadour Publishing, 2005, p. 17.

cinta e fortificazioni. Quando tra l'Otto e il Novecento le città cominciano ad assumere il carattere di metropoli, esse costrinsero l'individuo a confrontarsi con un orizzonte che arretrava in continuazione e con uno spazio sempre più esteso.¹⁷¹

L'uomo nel Novecento perde dunque i punti di riferimento: ciò che prima è circoscritto e definito secondo una struttura conosciuta adesso diviene ambiguo; non sussiste più un confine che possa segnare con esattezza l'ambiente urbano, questo si è espanso oltre le sue barriere, inglobando una parte della campagna. È ciò che accade nel frammento III nel quale il moto del temporale sembra procedere facilmente dalla città alla campagna, in una sorta di legame spaziale tra le due realtà che impedisce di delimitare con facilità il termine di quest'ultima. La sensazione che viene a crearsi è quella di una vasta spazialità sebbene il poeta mantenga ben distinte le due entità: quella cittadina e quella rurale. Si considerino i seguenti versi:

Dall'intensa nuvolaglia [...]
piomba il turbine e scorrazza
sul vento proteso a cavallo
campi e ville, e dà battaglia;
ma quand'urta una città
si scardina in ogni maglia,
s'inombra come un'occhiaia,
e guizzi e suono e vento
tramuta in ansietà
d'affollate faccende in tormento:
e senza combattere ammazza¹⁷²

Qui la contrapposizione tra campagna e città viene evidenziata dall'avversativa, che nota come il temporale personificato sia libero di "scorrazzare" nei vasti prati campagnoli mentre è costretto ad incanalarsi nelle strettoie cittadine, perdendo in un certo senso la libertà che prima possedeva nel movimento tra gli edifici. Sebbene l'immagine della città superi lo spazio limitante delle mura¹⁷³, in un'accezione moderna dello spazio, questa viene percepita come distinta dal mondo di campagna, dove la natura sembra integrarsi più facilmente, esprimendosi con libertà in tutte le sue manifestazioni. Ecco dunque che nella città il turbine si trova a dover sottostare alle

¹⁷¹ Ivi, p. 19

¹⁷² Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., p. 97.

¹⁷³ Cfr. Laura Incalcaterra McLoughlin, *Spazio e Spazialità poetica*, cit., p. 19.

anguste e strette vie degli edifici, a spazi più ristretti e non agevoli, che mal si adattano alla sua presenza. Si noti inoltre come il frammento faccia affiorare un differente ritmo interno per le due tipologie di spazio: nel primo caso il vento viene paragonato ad un cavallo al galoppo e il paesaggio è pervaso dunque da suoni scanditi, ameni nella loro ritmica cadenza; nel secondo caso, invece, i rumori generati dall'incontro con gli edifici portano ad un'incalzante ritmo che aumenta sempre più dando vita a frenetici e sovrapposti rumori. Come è stato infatti osservato dalla critica, nel Novecento:

i ritmi cadenzati della campagna vengono rapidamente sostituiti dai ritmi dissonanti della città, dove il ruolo dell'io è caratterizzato dall'indeterminatezza, contro uno sfondo dinamico e sempre mobile¹⁷⁴

In questa situazione l'io si trova dunque perso nella vertiginosa vita cittadina, di qui forse il tormento e l'ansietà di cui parla il soggetto negli ultimi versi. Da un lato ciò può significare ansia interiore, difficoltà di sostenere dei ritmi serrati; dall'altro si può trattare di un'ansia da mancanza di punti di riferimento, dato che la città sembra una sorta di labirinto variegato di cui è difficile definire capo e coda. Ecco dunque che in questo caso la descrizione spaziale non è fine a se stessa ma è volta a trasmettere l'immagine della realtà moderna e delle sue consuetudini, in primo luogo ciò che possono significare i cambiamenti del nuovo secolo nell'uomo e nella natura. Si noti come, alla visione prettamente naturale del contesto rurale, si sostituisca un evidente accenno all'affollato luogo cittadino che già era comparso nel frammento XLV considerato, in cui l'io poetico urtava i passanti nel tentativo di camminare per le vie. Qui, nel frammento III, il poeta parla di «affollate faccende» con un chiaro riferimento agli uomini che ne sono coinvolti e trasmette dunque l'idea di uno spazio ricco di figure occupate nelle diverse attività quotidiane. Si tratta di attività sfiancanti, come dimostrano le «occhiaie» del decimo verso apparentemente riferite al vento che si insinua negli angoli più occulti della città ma in realtà attribuibili agli esseri umani consunti. Ecco dunque che Rebora, in questo frammento, riesce ad identificare una delle essenze del contesto urbano moderno: il brulicare di persone che si muovono nelle vie sempre affaccendate nei più disparati lavori, intente ad eseguire con ansia le

¹⁷⁴ Ivi, p. 22.

proprie mansioni. Analogamente l'immagine di una città moderna, caotica e allo stesso tempo fortemente massificata, viene presentata anche nel frammento XXXVI in cui l'autore descrive le figure degli studenti intenti a recarsi a scuola come il «gonzo pecorume/dei ragazzi di scuola»¹⁷⁵, i quali possiedono «palloncini sugli spaghi» e «oscilla/ dai corpi smilzi il vuoto delle teste».¹⁷⁶ Al di là del particolare sguardo critico nei confronti dello studente poco diligente, immagine che non è certamente prerogativa del Novecento, si può dire che qui Rebora sottolinei l'idea di una modernità che massifica, figurata nel prototipo del ragazzo che non riflette e si appresta a seguire per consuetudine le tendenze dei compagni. Analogamente anche nel frammento LXVIII l'autore parla di «genti della gran plebaglia»¹⁷⁷ che seguono l'Utile senza porre in primo piano i veri valori, in una concezione fortemente critica della vita massificata dedicata soltanto al guadagno. Ecco dunque che la città, nel caos delle cose, diventa l'ambiente in cui l'io facilmente perde l'identità dato che fisicamente si eclissa nella confusione indistinta di questa. Tale processo può essere spiegato anche come una conseguenza del continuo mutamento del contesto urbano stesso, che spinge il soggetto a doversi adattare a situazioni e spazi nuovi impedendogli di fissarsi in una forma specifica. Già era stato notato, infatti, come i ritmi cittadini, dalla sostenuta velocità, riducessero l'uomo ad un individuo costretto a sottostare ad un ritmo incalzante, delirante, spesso ciclico ed uguale a se stesso. Ciò è visibile con maggiore precisione nel frammento LI, dove l'immagine della velocità è associata ad uno degli elementi-simbolo della società contemporanea: il treno e il suo movimento. Si considerino i seguenti versi:

Sibila scivola livido il treno
in una gora di fumo e aria
che si riversa convulsa. [...]
Erra dai vetri lo sguardo
e s'amplia nel ritmo un gran senso
oh il variar delle cose ch'io guardo
e le vorrei!

¹⁷⁵ Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., p. 428.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 751.

quel che da lungi m'invita
va sempre più in là:
e nulla è mio al passaggio¹⁷⁸

Qui il treno e il suo percorrere ampie tratte diviene il simbolo del variare delle cose, che non permette al passeggero di farle sue, dato che il paesaggio che sta osservando risulta in continuo mutamento. Chi guarda, infatti, non è in grado di distinguere con precisione la forma della realtà e non appena qualcosa colpisce maggiormente l'occhio dell'io poetante questa è già passata, «va sempre più in là», afferma l'autore. Ecco dunque che uno degli elementi maggiormente pregnanti dello spazio cittadino primonovecentesco viene utilizzato da Rebora per trasmettere il sentimento della mutevolezza delle cose, del loro eterno passaggio, del loro essere effimero che non permette all'uomo di fissarle e di conseguenza di stabilire un rapporto con esse. Si noti la differenza con l'immagine della locomotiva che era stata data mezzo secolo prima da Giosuè Carducci¹⁷⁹ nell' *Inno a Satana*; qui il treno, emblema del progresso scientifico e tecnico, appariva come ciò che permetteva di vincere le grandi distanze, simbolo del potere dell'uomo sullo spazio e delle possibilità di questo di appropriarsene. Si considerino i seguenti versi:

Un bello e orribile
mostro si sferra,
corre gli oceani,
corre la terra:
Corusco e fumido
come i vulcani,
i monti supera,
divora i piani;
sorvola i baratri;
poi si nasconde
per antri incogniti,
per vie profonde;
ed esce; e indomito
di lido in lido
come di turbine
manda il suo grido¹⁸⁰

¹⁷⁸ Ivi, p. 600.

¹⁷⁹ Sull'influenza di Carducci nell'opera di Rebora Cfr. Ivi, p. 595.

¹⁸⁰ Giosuè Carducci, *Tutte le poesie*, a cura di Pietro Gibellini, Roma, Newton, 1998, pp. 237-238.

La descrizione carducciana ben sottolinea l'immagine di un oggetto venerato e temuto allo stesso tempo; il treno appare come un mostro meccanico in grado di superare i confini spaziali consueti, quasi fosse un essere indomabile. Evidente è il fascino che questo suscita nell'io poetico volto ad esaltarne le possibilità e la potenza, più che a criticarne le caratteristiche. Si tratta di un fascino timoroso, «bello e orribile» afferma l'autore nei primi versi, ad indicare il duplice sentimento che nutre nei confronti di questa particolare innovazione della modernità. Essa permette, nell'immagine che viene proposta, di esplorare le zone più sconosciute: gli «antri incogniti», le «vie profonde» spingendo la conoscenza umana oltre i propri confini. Nel frammento reboriano, invece, la figurazione della locomotiva che scivola «livida» tra la nebbia e il fumo, in una sorta di aria plumbea, spinge ad inserire l'immagine del treno tra gli oggetti cittadini che impediscono il quieto vivere e diventano il simbolo della meccanizzazione delle cose. Si può notare allora come la locomotiva venga qui considerata non più nelle sue potenzialità e nella sua positività, facendo in modo che gli uomini riescano velocemente negli spostamenti, ma viene inserita in un più ampio contesto urbano che legge la velocità come frenesia e repentino cambiamento. Di qui i verbi negativi che caratterizzano il componimento: “Sibila” il treno, “Erra” lo sguardo nel primo caso allusione a qualcosa di insidioso mentre nel secondo ad una visione senza punti di riferimento¹⁸¹. Si aggiunga inoltre che nella descrizione di Rebora il movimento del treno all'interno di una nuvola di fumo e aria non è più, come nel caso del componimento carducciano, un sogno di potenza, ma diviene forse la figurazione di un oggetto che inquinando rovina la bellezza del paesaggio soleggiato. Da questo punto di vista l'immagine si accorda con quella del fumo che esce dalle fabbriche, più volte presente nella poesia reboriana e ben lontana dal paragone con il vulcano in ebollizione prospettato nell'*Inno a Satana*. Ecco dunque che i due autori arrivano a presentare due contesti quasi opposti sul medesimo argomento e che la visione di Rebora si adatta a nuovi significati su cui il nuovo secolo spinge a riflettere.

¹⁸¹ Sull'immagine del treno come simbolo di un “moderno stancato” cfr. Silvio Ramat, Clemente Rebora, cit., p. 97.

L'idea di una realtà urbana in continuo movimento ritorna anche nel componimento XXXIV in cui il poeta presenta la frenesia di un lavoro serrato unita a quella di uomini immersi nelle faccende quotidiane; si analizzino i seguenti versi:

Vòlano le sirene
negl'incensi del fumo
chiamando al buon lavoro!
e via si lancia il giorno
d'ora in ora al meriggio,
e giù per la sua china
a foggiar cose e pensieri
con intrecciate vicende
con risonanti movenze,
fin che la sera il gran pàlpito accoglie
e ne respira le voglie
fra il rincasar tumultuoso
che ai sobborghi nereggi negli echi
dell'ultime officine,
tra il brulicar delle forme
che s'indugian più scaltre
nel tinnir luminoso dei corsi.¹⁸²

Qui Rebora descrive un quadro urbano considerato nella sua dimensione lavorativa diurna, quando gli uomini si recano al suon delle sirene a svolgere le mansioni di fabbrica, in un repentino risveglio che spinge loro nelle più disparate attività. Si noti come il poeta riesca a creare, con l'incalzare dei versi, la figurazione di un contesto frenetico, scandito dai rumori delle macchine, emblema della città novecentesca. Si tratta di una figurazione urbana volta a mostrare la vittoria della scienza sulla natura, come dichiara l'autore nell'incipit del componimento; natura che viene dunque "soffocata" dato che i rumori che prevalgono sono quelli striduli dei macchinari, i quali coprono il canto degli uccelli e la melodia dei ruscelli. Emblematico a questo proposito la scelta del verbo "volano" di solito riferito appunto a degli esseri animati e ora, forse in maniera polemica, alle sirene delle fabbriche¹⁸³, quasi a sottolineare il predominio di suoni meccanizzati su quelli del paesaggio, contrariamente a come accadeva invece nei frammenti ambientati in montagna. Si noti come lo spazio che Rebora mira a creare è

¹⁸² Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., p. 405.

¹⁸³ Cfr. Ivi, p. 401.

quello di un luogo caotico, dove al caos si unisce l'aria gremita di fumo che allude forse al doppio significato fisico e metaforico di una confusione effettiva e mentale. Si tratta della vittoria della meccanizzazione sulla natura, dell'interesse materiale su quello sentimentale, dell'avidità sulla generosità, della velocità sul tranquillo ritmo rurale. Ciò si può osservare anche se si considera che Rebora fa del movimento il vero protagonista del frammento, non nominando mai direttamente gli uomini ma semmai le loro azioni, il loro rincasare o risvegliarsi al mattino o il preoccuparsi quotidiano. Ciò permette meglio di inserire le loro figure nelle vicende cittadine, considerandole nella loro coralità più che nella individualità, nel loro essere parte di un ambiente complesso più che nella loro singolarità. Si noti come, se in altri frammenti della raccolta, l'eclissi dell'uomo nella natura e il suo perdere le caratteristiche individuali significava partecipare alla vita armonica del creato, qui il ridurre l'uomo alle sue mansioni quotidiane, in un atteggiamento che lo accomuna agli altri esseri, comporta l'acquisizione di una coralità negativa, di un decentramento della sua persona nel mondo urbano. A questa idea rimanda anche la scelta dei versi conclusivi del frammento, che identifica i lavoratori come «forme che s'indugian più scaltre» più che come vere e proprie persone. Infine si noti che una conferma del ritmo incalzante, che logora, è dimostrata dalla contrapposizione con i versi finali, dato che soltanto nel rincasare a sera i protagonisti sembrano ritrovare la pace e il riposo meritato. Qui, infatti, l'affrettarsi non è più simbolo di una velocità alienante, ma si trasforma in un movimento che permette di raggiungere più velocemente le proprie case e l'affetto dei propri cari.

Si consideri ora il frammento X dove l'immagine della città viene invece associata a quella di un insieme di uomini dediti al bisogno materiale, quasi si trattasse di un luogo ricco di sporcizia, meglio identificabile con lo squallore morale. Nella descrizione di Rebora, infatti, il contesto urbano viene presentato come lo spazio dello scambio e compravendita, l'ambiente in cui predominano la scaltra parola e l'etica del guadagno che in un certo senso portano l'uomo e la sua anima alla dannazione. Si considerino i seguenti versi:

Chiedono i tempi agir forte nel mondo
in un perenne tumultuar balordo
di vita senza razza;
e che, fiumana alle marcite in guazza,
scoli ognuno nei molti,
e dissolva la sua intima pace
alla città vorace
che nella fogna ancor tutti affratella¹⁸⁴.

Si noti come, già in apertura al componimento, compaia assieme alla figurazione di un attivismo che pervade il contesto urbano il tema del vivere in un luogo intriso di bassezza morale, dato che la «fogna» di cui il poeta parla è forse una figurazione ideale più che un luogo fisico. In questi versi, infatti, Rebora mira a creare una stretta connessione tra le marcite che, come osserva nella nota linguistica Matteo Munaretto, sono caratteristiche della bassa padana¹⁸⁵, e il marcio di chi si sottopone alle leggi di questa, come si può notare nel seguito del frammento:

Ben t'applaude chi compera e smercia
venere neutra immonda:
chi, di sé ghiotto nell'anima lercia
con vasti gesti d'unione
umanità circonda
chi fiuta la ragione
(cagna che ha piscio per ogni cantone)
e il meccanismo e la scaltra parola¹⁸⁶

Ecco dunque che l'autore propone uno spaccato sociale volto a dipingere alcune figure che popolano la vita urbana: dal venditore che compra per rivendere, a colui che si serve in maniera eccessiva della razionalità per fare il proprio utile, a chi, abile con le parole, le utilizza per raggirare ed imbrogliare l'ascoltatore. Si tratta di figure dall'anima "lercia", come commentava l'io poetico al terzo verso, in maniera metaforica, immerse nella melma urbana¹⁸⁷. Si noti come il paragone tra il fango e un'anima a-morale, non dedita ai veri valori, abbia reminiscenze molto lontane nella

¹⁸⁴ Ivi, p. 170.

¹⁸⁵ Ivi, p. 173.

¹⁸⁶ Ivi, p. 170.

¹⁸⁷ Sull'immagine della fogna come luogo di bassura Cfr. Giorgio Bàrberi Squarotti, *La città di Rebora*, cit., p. 46.

nostra letteratura che possono essere fatte risalire alla Divina Commedia di Dante. Spesso dunque ritorna il paragone tra il marcio ambientale e il marcio interiore, quasi ad indicare che l'uno è espressione della profondità dell'altro. Si aggiunga inoltre che le figure dipinte da Rebora in questo quadro cittadino sembrano coinvolgere «con vasti gesti d'unione» anche chi, non corrotto, potrebbe condurre una vita di veri valori, quasi le attività cittadine lo spingessero ad adeguarsi al sistema. Analogamente nel frammento LXVIII viene detto:

Ogni città tituba curva
nei duri margini chiusa[...]
e batte a risveglio monete
d'oro sui vetri e nei cuori
e sciocche, le genti della gran plebaglia
superba d'errore e di male,
osannano o impiccano al cenno dell'utile¹⁸⁸

Qui si può notare il riferimento, ancora una volta, all'utile come uno dei valori preponderanti del vivere cittadino. Interessante come il predominio di questo viene espresso attraverso l'immagine della città che risveglia gli uomini spingendoli al pensiero delle monete d'oro che forse guadagneranno nel corso della giornata. Si può dire dunque che Rebora miri a creare uno spazio urbano in cui gli autentici sentimenti e i valori sono sottoposti al vivere materiale in contrapposizione con quello morale. Ne deriva un paesaggio a sua volta dipinto come il luogo-ospite di questa realtà, se non come l'elemento ispiratore di certe abitudini di vita, ormai ben distanti da quelle contadine e rurali.

Si consideri ora il frammento XI, forse uno dei più emblematici nel descrivere il paesaggio urbano e la visione reboriana del "mito della macchina" che viene meno, espressa tramite la figurazione del carro vuoto sulle rotaie. Si analizzino i seguenti versi:

O carro vuoto sul binario morto,
ecco per te la merce rude d'urti
e tonfi. Gravido ora pesi

¹⁸⁸ Ivi, pp. 750-751.

sui telai tesi;
ma nei rantoli gonfi
si crolla fumida e viene
annusando con fascino orribile
la macchina ad aggiogarti¹⁸⁹

Qui l'immagine del carro viene personificata, attraverso un tipico espediente della poesia reboriana¹⁹⁰, divenendo l'emblema del lavoro e della fatica, in un'accezione prettamente esistenziale del componimento. Il carro vuoto, infatti, abbandonato come una merce di scarto sui binari, in attesa della macchina che lo soggioga, diviene in un certo senso il simbolo dell'uomo sottoposto alla meccanizzazione, incastrato all'interno dei meccanismi di lavoro e costretto a sottostarvi. Sembra infatti dire l'autore: l'uomo, nel vivere cittadino, diventa un pezzo inanimato, una figura privata dei suoi sentimenti che attende di essere caricata con della merce tra urti e tonfi. Si noti come l'immagine di un io che viene colpito in molti modi e, pur piegandosi, cerca di resistere alle percosse della natura, presenta alcuni echi della ginestra leopardiana, anch'essa elemento indifeso in un mondo che la sottopone a sempre nuove difficoltà. Nel caso del carro reboriano, tuttavia, appare chiara la certezza di una liberazione dai propri mali nella vita eterna rappresentata nel componimento dal cielo lontano in cui l'amore divino predomina. Significativa sembra la scelta del carro come elemento che viene caricato e trascinato, in quanto ben rende l'idea dell'uomo ridotto ad oggetto nella città urbanizzata e costretto a seguire un cammino necessario rappresentato dai binari, cui non può in alcun modo sottrarsi. Ecco dunque che la scelta di due elementi tipici della città industriale, ovvero la locomotiva e i binari, vengono caricati di un profondo significato esistenziale e diventano gli emblemi di una società che rimanda ad altri spazi e tempi il senso del proprio vivere. Si considerino a questo proposito i seguenti versi:

Via dal tuo spazio assorto
all'aspro rullare d'acciaio
al trabalzante stridere dei freni
incatenato nel gregge

¹⁸⁹ Ivi, p. 190.

¹⁹⁰ Cfr. Ivi, p. 185.

per l'immutabile legge
del continuo aperto cammino
E trascinato tramandi
e irrigidito rattieni
le chiuse forze inesprese
su ruote vicine e rotaie
incongiungibili e oppresse¹⁹¹

Si noti come qui compaia in maniera esplicita l'immagine del carro costretto a percorrere la linea ferroviaria in uno sforzo non indifferente che gli provoca lo stridere dei freni e il rumore affaticato delle ruote che cercano con difficoltà di trascinare il carico. L'autore, inoltre, insiste molto sull'idea dell'oppressione cui si riferisce non solo il carro vuoto ma anche le rotaie incongiungibili, a loro volta schiacciate dal peso della locomotiva che è posta sopra. L'intero frammento, in definitiva, attraverso lo spazio e gli elementi urbani, è volto a creare la sensazione di una città in cui l'uomo vive sottoposto alle leggi della meccanizzazione, in un certo senso solo e abbandonato a se stesso come il carro sui binari. Nota infatti la critica che:

le ruote vicine e rotaie/incongiungibili e oppresse esprimono appunto quella frattura ontologica tipica secondo il poeta della moderna civiltà industriale che nell'indecifrabile labirinto dei giorni, stravolge ogni armonia generando una dolorosa incomunicabilità¹⁹²

La città, o più correttamente si dovrebbe dire la modernità, isola i soggetti attraverso un paradosso più volte messo in luce dagli autori di questo periodo: coinvolgendo l'uomo in una coralità che appiana le differenze talvolta lo rende solitario nelle scelte e indistinguibile dai suoi simili.

Si considerino ora i due frammenti XXXII e LII, interessanti per l'immagine delle officine, uno dei luoghi ricorrenti nelle poesie reboriane, ambientate in città e forse emblema del concetto di spazio urbano entro cui l'uomo si trova a svolgere il proprio lavoro. Si notino i seguenti versi:

L'impeto del vapore

¹⁹¹ Ibidem.

¹⁹² Cfr. Ivi, p. 185.

il succhio della corrente
e li versa in fatiche protese
sull'attimo dell'oro
sullo scatto del lavoro
e truce in battito gaio
tra baleni d'acciaio
dall'ansito delle officine
al precipite strappo dei treni
grida impennata o recline¹⁹³

Qui la scelta reboriana del lavoro realizzato tra le fatiche quotidiane viene espressa attraverso l'immagine del battito ripetitivo che forgia il metallo presso le officine della città, quasi queste fossero il luogo di fatica prediletto di chi vive nel contesto urbano. Si noti come la descrizione realizzata da Reborà parla di un «truce rumore» in riferimento al metallo che viene percosso dalla mano dell'operaio, quasi il tipo di lavoro realizzato ponesse l'uomo nello stato di un movimento ripetitivo, non qualificante. Analogamente anche nel frammento XXXII l'io poetico recitava «mentre scalpello in rintronata usanza/a colpo a colpo il tramite dei giorni»¹⁹⁴, dove si può notare la scelta di sottolineare il battere sempre monotono del soggetto, quasi ogni giorno ripettesse con costante ciclicità le sue mansioni, immutabili e ripetitive. Ritorna anche qui, come spesso accade nei frammenti di Reborà, la figurazione dell'acciaio che viene forgiato, quasi a voler porre in contrapposizione la realtà naturale e quella urbana, quest'ultima contrassegnata dal grigiore e dalla meccanizzazione delle industrie. L'io poetico appare infine diviso in una sorta di ansia interna che, considerando l'intero percorso dei frammenti, più volte compare espressa nell'opera. In particolare si tratta di un dissidio, particolarmente pregnante nei frammenti "urbani", che discute il rapporto tra l'essere umano e Dio, tra le aspirazioni dell'io e la vita che egli si trova a condurre, tra il soggetto e il mondo esterno. Si considerino i seguenti versi tratti dal frammento VIII:

Per l'acre flur dei minuti
che vita distrugge e ricrea
mentre è violenza di strade
e divisa vicenda di case

¹⁹³ Ivi, p. 613.

¹⁹⁴ Ivi, p. 385.

nel fiato e nel sangue un'idea
mi strozza senza grida
consuma senza fiamma
s'io dorma prepari affatichi,
discorra, divorì il mio pasto:
ma tutto la solita mano
mi porge dov'io rimango.
Romba, splende, s'inspira il contrasto
dell'uomo, del mondo, di Dio.¹⁹⁵

Si noti come, in questi versi, evidente sia la contrapposizione tra la vita condotta tra le strade cittadine e il dissidio interiore del poeta, interamente occupato dall'idea che spinge per uscire e manifestarsi nel mondo. Ecco dunque che l'uomo, impegnato nella vita cittadina, si trova a vivere un eterno contrasto tra i pensieri dell'interiorità e le vicende della stessa, dove chiaramente appaiono le contraddizioni del moderno. Come ha osservato infatti la critica, la città tratteggiata in questo componimento esprime «tutto il peso della violenza del mondo moderno»¹⁹⁶ che si esplica nella figurazione di case non più luogo degli affetti ma di continui screzi, cui allude forse la «divisa vicenda» del quarto verso. A ciò si aggiunge la «violenza» del terzo verso, forse più morale che fisica, una violenza che, come più volte è stato notato, viene realizzata sulla natura ma forse anche sull'uomo, affaticato e spremuto dal contesto urbano. D'altra parte un'analogia figurazione, di un uomo che si riscatta con il sangue del proprio duro lavoro, viene presentata anche nel componimento XI, in cui l'autore recita: «mentre la terra gli chiede il suo verbo/ e appassionata nel volere acerbo/paga col sangue, sola, la sua fede»¹⁹⁷. Anche qui compare dunque l'idea di una violenza morale cui è sottoposto l'uomo moderno nella vita urbana. Tutto ciò spinge a creare una sorta di interiore frattura che è all'origine del sentimento di estraneità con il mondo, tipico dei componimenti di questo periodo. Come ha osservato infatti Artal Mazzotti, nei Frammenti di questo periodo:

¹⁹⁵ Ivi, p. 150.

¹⁹⁶ Ivi, p. 146.

¹⁹⁷ Ivi, p. 191.

c'è il tedio, la nausea, lo smarrimento, l'angoscia del vivere quotidiano, del vivere civile, di quel ch'essi chiedono e sacrificano, nel contrasto con l'innocente vita della natura.¹⁹⁸

È significativo infatti come il componimento denoti in maniera netta la separazione tra l'idea da un lato e la quotidianità del soggetto dall'altro, lasciando percepire un vero e proprio contrasto interno, un conflitto tra i due elementi.

Di differente respiro appare l'immagine cittadina proposta da Rebora nel frammento XXXVI, dove all'arido quadro pomeridiano si aggiunge una sorta di noia generale che caratterizza i passanti immersi nella calura estiva. Si considerino i seguenti versi:

Nell'avvampato sfasciume,
tra polvere e peste al meriggio
la fusa scintilla
d'un demone bigio
atterga affronta assilla
l'ignava sloia dei rari passanti,
la schiavitù croia dei carri pesanti;
tòrcon gli alberi a respiro
l'ombra e le foglie sui rami e sui tronchi,
i muri abbassano palpebre
e sprangan le soglie dell'arido giro
del losco sfasciume.¹⁹⁹

L'immagine urbana che viene veicolata dai precedenti versi, sembra proporre una città allo stato di decomposizione, ben lontana dalla rappresentazione di una grande megalopoli fiorente, ma piuttosto simile ad un ammasso di rottami cui rimanda il termine «sfasciume» del primo verso. In questa sorta di annoiata stanchezza vitale sono immerse infatti le figure umane del sesto verso che, pervase da un'inerzia «ignava», camminano lungo il ciglio della strada quasi fossero anche loro dei rottami. Si noti come in questo caso compaia l'altro aspetto della città moderna, in contrapposizione all'immagine della frenesia e dell'attivismo presentato in altri frammenti: si tratta della noia vitale, dell'inattività dovuta ad una sorta di staticità e di

¹⁹⁸ Artal Marzotti, *Clemente Rebora*, in Aa Vv., *Letteratura Italiana. I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1963, p. 599.

¹⁹⁹ Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., p. 428.

indifferenza verso la realtà e i suoi valori. Per certi versi è un atteggiamento paragonabile all'apatia vitale che talvolta viene presentato nelle figure che fanno da sfondo al paesaggio urbano e che è possibile rivedere come tema centrale in *Pianissimo* di Sbarbaro. All'idea di uno spazio cittadino pervaso da stanchezza e inattività rimanda anche l'immagine dei carri appesantiti che sembrano trascinare le proprie ruote, nonché i giovani ragazzi che in massa si muovono lungo la via di scuola, anche questi caratterizzati da un movimento oscillante e non rettilineo. Ne deriva una sensazione generale di arido sfiancamento, cui contribuisce la figurazione degli edifici e degli oggetti cittadini come un rovente «sfasciume», quasi si trattasse di un raggruppamento di metallo pronto per essere portato a fusione. Ciò permette di conferire allo spazio una sensazione soffocante, percezione che viene veicolata anche dall'immagine degli alberi che cercano di distogliere i rami e le foglie dal sole accecante, cercando così di trovare un momento di respiro. Come ha osservato infatti Matteo Giancotti, «la torsione innaturale proietta anche sulla natura una condizione di asfissia», sensazione che era sicuramente percepita anche dai passanti immersi tra la «polvere e la peste» pomeridiana.²⁰⁰ L'ambiente proposto da Rebora, dunque, lascia trasparire una figurazione cittadina alienante; la prima metà del componimento sembra voler accentuare la secchezza del paesaggio urbano che prosciuga l'uomo e la natura rendendo la loro vita nel contesto disagevole. Un'analoga immagine, di una città in cui prevale la polvere dei carri, viene proposta anche nel frammento LXX, in cui la descrizione abbraccia ancora una volta la figurazione di uno spazio asfittico. Si considerino i seguenti versi:

Tra ruote polvere melma carboni,
per grumi di zolle e colture
e clamorosi grovigli di folle
In frègola di piacere acerbo²⁰¹

Anche qui l'immagine cittadina diviene l'espressione di un crogiuolo di polvere e melma, a connotare un luogo difficile in cui l'uomo fatica a vivere. Più in generale si

²⁰⁰ Cfr. commento di Matteo Giancotti in op., cit., p. 431.

²⁰¹ Ivi, p. 778.

può dire che lo spazio veicola l'idea di una stanchezza morale, forse anticipatrice di un sentimento di noia e apatia che più volte attraverserà la letteratura del secolo, si pensi anche soltanto agli *Indifferenti* di Moravia. In Rebora, tuttavia, c'è spesso la possibilità di risollevarsi, la staticità non è mai totale, è una possibilità paventata ma non abbracciata si potrebbe dire. L'io poetico spesso è ancora in grado di essere sincero con se stesso, sente talvolta l'animo pervaso da questi sentimenti ma è in grado di risollevarsi e far fronte all'atonìa, alla falsità. Ecco dunque che nel momento in cui l'animo si risollewa, anche il paesaggio viene sottoposto a cambiamento. Ciò si può notare nella seconda metà del componimento²⁰² dove la città improvvisamente si trasforma: gli alberi sembrano acquisire una dimensione di nuova vitalità, non più abbattuti dal caldo estivo; i giovani ragazzi sono segnati da una «freschezza irrequieta» e i passanti sembrano riacquistare una loro energia interiore. Ecco dunque che lo spazio diviene la diretta proiezione del soggetto, in un primo momento profondamente abbattuto e sfiancato, poi quasi improvvisamente risorto dalla stanchezza quotidiana.

Si consideri ora il frammento LIX in cui viene presentata la figura di un passante che si trova immerso nella realtà cittadina, sottoposto ad uno stato di ansia interiore che lo accompagna nei passi realizzati lungo la via. Si analizzino i seguenti versi:

Dimmi, passante dai tristi occhi belli,
che i gravi ritornelli
ti van curvando il dorso
In un vuoto rombar di sepoltura,
e il respirar l'ignoto
ti sfolgora nell'estasi il rimorso²⁰³

Si noti come, ancora una volta, ritorna la figurazione di un affaticamento che grava sulle spalle dell'uomo che vive in città, e incombe pesantemente sul suo dorso curvandolo dei pesi della vita. Ecco dunque che la città viene qui figurata come il luogo della sepoltura, quasi si trattasse di una voragine nera che risucchia gli uomini e gli esseri coinvolgendoli nei suoi rumori assordanti e privandoli della loro vitalità. Da ciò si

²⁰² Cfr. Ivi, p. 434.

²⁰³ Ivi, p. 661.

può forse comprendere il motivo della tristezza del passante, che nel suo procedere barcollante sembra quasi esprimere quella stanchezza di chi vive in un contesto cittadino che mette a dura prova il soggetto. Non c'è gioia nei suoi occhi, egli non si "appropria" dello spazio circostante ma in esso sembra essere soltanto di passaggio, quasi mancasse quel sentimento di appartenenza che dovrebbe caratterizzarlo e fare in modo che partecipi al mondo che lo circonda.

Si consideri infine il frammento LXIX che in qualche modo convoglia la figurazione urbana che è stata analizzata finora prendendo in considerazione diversi aspetti del rapporto uomo-città. Si analizzino i seguenti versi:

O pioggia feroce che lavi ai selciati
lordure e menzogne
nell'anime impure,
scarnifichi ad essi le rughe
e ai morti viventi, le rogne!
quando è il sole, e il pattume
e le pietre dei corsi
gemme sembrano e piume
e fra genti e lavoro
scintilla il similoro
di tutti, e s'empiono i vuoti rimorsi ²⁰⁴

Qui, come accadeva nei frammenti già considerati, la città viene figurata come il luogo delle lordure e delle menzogne, in cui le persone si trovano a dover fare i conti con le proprie anime impure, in un certo senso pervase da una sorta di danno morale. A ciò si aggiunge sempre la figurazione di una città d'acciaio, meccanizzata, rappresentata dal similoro, ovvero una lega tra lo zinco e il rame²⁰⁵ che risplende sotto la luce del sole, riflettendone i raggi come in uno specchio. Si noti come questo, con il suo potere di rinviare la luce e non assorbirla, idealmente può presentare l'ostilità e la freddezza di uno spazio urbano, ben differente dalla terra feconda dei campi che si nutre del sole per far crescere i propri frutti. Ritorna infine l'idea di un lavoro che piega l'uomo all'insegna della fatica quasi la città richiedesse questo ritmo di vita frenetico e febbrile, come accadeva in molti altri componimenti. Ecco dunque che anche qui si

²⁰⁴ Ivi, p. 764.

²⁰⁵ Cfr. Ivi, p. 768.

possono ritrovare i temi-chiave che vengono proposti nei frammenti “urbani” e che costituiscono uno dei capisaldi della prima opera di Rebora. Per concludere si può osservare dunque che il paesaggio urbano con i suoi oggetti e raffigurazioni è volto a trasmettere le sensazioni tipiche della modernità: dalla frenesia che caratterizza il vivere cittadino, all’idea di uno spazio e di un ambiente ampio nel quale l’uomo si perde, all’immagine di una vita alienante e spesso dedicata all’utile e al guadagno, in un’accezione della città tipicamente novecentesca. Emblematici, nella raffigurazione della modernità, risultano i frammenti XI, LI, LXX dove compaiono le rappresentazioni del treno e del carro, il primo simbolo della meccanizzazione cittadina, il secondo immagine della fatica e della spersonalizzazione nel mondo urbano.

Capitolo 2: Tra reale e immaginario: le sfumature del paesaggio dei *Canti orfici*

2.1. La più lunga pubblicazione: la travagliata vicenda dei *Canti orfici*

Edito a Marradi nel 1914¹, il testo dei *Canti orfici* viene pubblicato dal locale editore Ravagli dopo una travagliata e febbrile fase di riscrittura che, come è noto, impegna il poeta in un tentativo di ricostruzione del testo originario perduto, causando non poco danno alla già fragile salute psichica, che nell'arco di pochi anni lo condurrà all'internamento psichiatrico.² Si tratta di un testo che vede la sua probabile origine, forse soltanto allo stato di abbozzo, già a partire dal primo decennio del Novecento, in un continuo e costante processo di raccolta di appunti, postille, impressioni che il poeta annotava principalmente durante i propri viaggi. Una sezione delle poesie che poi confluiranno nei *Canti orfici*, sebbene con alcune variazioni, era inoltre già comparsa nel 1912 sul numero unico del foglio goliardico «Nobis charta Universitaria»³, attraverso una tecnica che accomuna molti scrittori ovvero quella di presentare alcuni saggi dei propri componimenti, che poi vengono rimaneggiati e pubblicati, esordendo in giornali più o meno ufficiali. Si può dire, tuttavia che, del testo dei *Canti*, l'unica sezione di liriche databile con una certa sicurezza sia *La Verna*, diario composto prevalentemente nel 1910, a seguito della visita al santuario francescano omonimo dove Campana si reca in pellegrinaggio probabilmente tra il 14 e il 28 settembre.⁴ Per quanto riguarda i rimanenti testi, la critica ha notato che nessun criterio cronologico sicuro può essere stabilito, sebbene al momento della pubblicazione dell'opera, come nota Silvio Ramat, l'autore parlò della *Chimera* come

¹ Silvio Ramat, *Canti orfici di Dino Campana*, in Id., *La poesia Italiana 1903-1943. Quarantuno titoli esemplari*, Venezia, Marsilio, 1997, p. 102.

² Cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 2013, p. 276.

³ Gianni Turchetta, *Dino Campana. Biografia di un poeta*, Milano, Marcos y Marcos, 1985, p. 72.

⁴ Ivi, p. 60.

della «più vecchia» delle sue poesie⁵, forse battistrada della raccolta stessa. Nel complesso la genesi dell'opera, come accade per la maggioranza degli autori, deve aver avuto origine nel corso del tempo, non a caso differenti sono le ambientazioni che interessano i singoli componimenti, probabilmente spunti tratti da diverse e variegate situazioni che il poeta si ritrovò a vivere. Secondo una tradizione non ancora totalmente resa trasparente⁶ e frutto di ampi dibattiti tra i critici, Campana scrisse il testo originale dei *Canti orfici* nel 1913 consegnandolo, in un unico manoscritto intitolato *Più lungo giorno*, in data 8 o 9 dicembre a Firenze a Papini e Soffici, il primo dei quali sembrava apprezzarlo e disse di tenerlo con la promessa di pubblicarlo nella Libreria di «Lacerba»⁷. Numerose testimonianze epistolari ci permettono di comprendere l'interesse, se non la vera e propria esigenza di vedere stampata la propria opera, che il poeta forse percepiva come una sincera dichiarazione dell'anima e del proprio vissuto, come scriverà in una nota lettera a Prezzolini, il 6 gennaio 1914:

Egregio Signor Prezzolini,

Mi rivolgo a lei, egregio signore. Io sono un povero diavolo che scrive come sente: Lei forse vorrà ascoltare. [...] Scrivo novelle poetiche e poesie; nessuno mi vuole stampare e io ho bisogno di esser stampato: per provarmi che esisto, per scrivere ancora ho bisogno di essere stampato. Aggiungo che io merito di essere stampato perché io sento che quel poco di poesia che so fare ha una purità di accento che è oggi poco comune da noi. Non sono ambizioso ma penso che dopo essere stato sbattuto per il mondo, dopo essermi fatto lacerare dalla vita, la mia parola che nonostante sale ha il diritto di essere ascoltata.⁸

La necessità di pubblicazione risulta dunque urgente in Campana; alla consapevolezza del proprio valore poetico si unisce il timore che la parola non venga ascoltata, l'ansia di non poter esternare al mondo le pene e sofferenze che egli sembra aver espresso sulla carta. Da qui deriva forse il gravissimo danno psichico alla notizia che il primo manoscritto è stato perduto, elemento che accentua la sua già instabile fragilità. Tornato alla città natale dopo la consegna a Papini del *Più lungo giorno*, Campana

⁵ Silvio Ramat, *Canti orfici di Dino Campana*, cit., p. 104.

⁶ Cfr. Ivi, p. 102.

⁷ Gianni Turchetta, *Dino Campana. Biografia di un poeta*, cit., pp. 76-77.

⁸ Dino Campana, *Un po' del mio sangue. Canti orfici. Poesie Sparse. Canto proletario italo-francese. Lettere (1910-1931)*, a cura di Sebastiano Vassalli, Milano, Bur, 2005, p. 194.

infatti non ha più notizia dello scartafaccio⁹ e tra pene interiori inizia a sollecitare Papini affinché gli venga restituito il dovuto. Scrive infatti nel febbraio a quest'ultimo:

Egregi Sign. Papini e Soffici

Li prego ad usarmi la cortesia di lasciare i manoscritti miei che ho consegnato a loro presso l'amministrazione di Lacerba. Un uomo da me incaricato passerà a ritirarli.

Ossequi.

Dino Campana¹⁰

Tuttavia la storia vuole che Soffici dichiari di aver perso il manoscritto durante un trasloco, recuperato casualmente dalla figlia soltanto nel 1971¹¹, trent'anni dopo la morte del poeta. Ecco dunque che l'autore è costretto ad una febbrile riscrittura dell'opera che lo porterà ad ultimare il manoscritto, poi pubblicato a Marradi presso l'editore Ravagli il 7 giugno 1914, con il titolo *Canti orfici*. Si noti come un ruolo non indifferente nel processo che porta alla stampa dell'opera sia svolto dagli amici stretti di Campana che cercano, in un primo momento senza un grande successo, di raccogliere i finanziamenti necessari all'accordo con il Ravagli. Ad uno di loro, Luigi Bandini, il poeta scrive con non poca disperazione:

Caro Gigino,

mi trovo disperato e sperso per il mondo. Ti mando il manoscritto che spero sarà comprensibile. Esso testimonia qualche cosa in mio favore, forse testimonia che io non ho meritato la mia sorte. A chi altro potrei mandarlo? Tu mi hai compatito, spero che lo farai ancora. Dunque abbiti i miei più cari saluti e vivi ringraziamenti: Sarà quello che sarà: sarà quello che deve essere: ma noi ci siamo conosciuti e ci amiamo. Scrivimi fermo posta. Bern, Svizzera.

Tuo Dino.¹²

La lettera lascia facilmente trasparire la preoccupazione mista a rassegnazione cui andò dunque incontro Campana di fronte alla travagliata vicenda della propria opera, per poco resa irrecuperabile e per sempre lasciata nell'oblio se la propria memoria non

⁹ Gianni Turchetta, *Dino Campana. Biografia di un poeta*, cit., p. 78.

¹⁰ Dino Campana, *Un po' del mio sangue. Canti orfici. Poesie Sparse. Canto proletario italo-francese. Lettere (1910-1931)*, cit., p. 195.

¹¹ Gianni Turchetta, *Dino Campana. Biografia di un poeta*, cit., p. 80.

¹² Dino Campana, *Un po' del mio sangue. Canti orfici. Poesie Sparse. Canto proletario italo-francese. Lettere (1910-1931)*, cit., pp. 195- 196.

fosse stata sufficientemente feconda a ricordare. Di qui forse la necessità di continua limatura e riscrittura, individuata dalla critica come una eterna incontentabilità dell'autore, che litigava con lo stampatore accusandolo di aver storpiato alcune parole del manoscritto.¹³ Probabilmente il poeta viveva nell'incubo di dover riprodurre l'antico scartafaccio e, nell'ansia del ricordo, ogni termine risultava inadeguato, ogni parola inadatta a rendere quelle figurazioni, quei sentimenti che originariamente lo avevano colpito e ne avevano generato le poesie. Azzardata quindi l'interpretazione che vuole ricondurre qualsiasi umore ad uno squilibrio psichico, al carattere instabile che lo condusse all'internamento psichiatrico¹⁴ e conìò la definizione di «poeta pazzo» che a più riprese gli venne attribuita, spesso con una certa esagerazione. Se indubbia può risultare l'influenza di una sensibilità spiccata, per certi versi anomala nel percepire determinati elementi della realtà, nel "vedere" oltre il noto e l'oggettivo, difficile ricondurre e ridurre la capacità di un poeta alla sola devianza della mente, alla visione abnorme per il danno psichico. Forse troppi uomini a lui contemporanei hanno svalutato il poeta riconducendo in un primo momento il suo lavoro alla malattia¹⁵, leggendo l'autore come un vero e proprio pazzo, non considerando criticamente la sua opera al momento dell'uscita. Così venne letto ad esempio lo smercio della prima edizione presso i caffè fiorentini, secondo una tecnica abbastanza singolare che consisteva nell'adattare l'opera all'interesse e alla figura che la riceveva.¹⁶ Può darsi che l'atteggiamento abbastanza anomalo di Campana derivasse principalmente dai propri problemi mentali, ma forse si potrebbe pensare che le azioni fossero a loro volta caricate della volontà di distinguersi e magari di non passare inosservato ai più, come era capitato invece nel presentare il primo manoscritto a Papini e Soffici. È evidente infatti che la negligenza dei due nel conservare il manoscritto, così come la fatica nel raggiungimento del denaro necessario per la stampa, appaiono una spia della difficoltà di apprezzare un'opera che, come accadde anche per i *Frammenti lirici* di Rebora e

¹³ Maura del Serra, *Dino Campana*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, p. 16.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Tra questi si veda il commento di Giovanni Boine che definisce Campana un «pazzo sul serio» contenuto oggi in *Plausi e Botte*, in *Frantumi. Plausi e Botte*, Firenze, Libreria della Voce, 1918, p. 200.

¹⁶ Ad esempio strappando le pagine iniziali se il lettore era considerato un semplice borghese o ponendo la propria firma autografa se la propria opera sarebbe invece capitata ad uno che giudicava intelligente. Cfr. Maura Del Serra, *Dino Campana*, cit., p. 16.

come accadrà per *Pianissimo* di Sbarbaro, risulta di difficile comprensione nella novità che essa rappresenta. Forse i *Canti orfici* di Campana, ancor più dei *Frammenti* e di *Pianissimo*, denunciano la propria novità, dato che si tratta di una raccolta che si compone in maniera evidente di prosa e versi, che sarà battistrada per la tradizione poetica successiva. Non più dunque un verso prosastico che odora di prosa e non di poesia, ma una vera e propria composizione che alterna le due cose, così come appariva ad esempio nella coeva opera di Jahier *Con me e con gli alpini*. Sarebbe forse ripetitivo ribadire quanto i *Canti orfici* siano uno snodo essenziale per la cultura letteraria successiva, dato il proliferare di commenti critici intorno a questo argomento; si noti soltanto che la scelta di fondere i due generi sarà condivisa da moltissimi autori del secondo Novecento. Per dirla con Silvio Ramat, l'opera di Campana realizza «una folta serie di anticipazioni sul successivo discorso lirico del Novecento» e «a causa dell'itinerario drammatico e strozzato di questo libro che non trovava compattezza strutturale [...] molti dei poeti sopravvenuti poterono scoprirsi anticipati in qualcosa dell'anima ingorgata e dispersa dei *Canti orfici*»¹⁷. È evidente infatti come la poesia di Campana nasca dall'esigenza di scavare nella propria interiorità; di compiere un viaggio nelle profondità più sconosciute del mondo come di se stessi, così come è nel pellegrinaggio realizzato da Orfeo alla ricerca dell'amata Euridice nella discesa delle zone più remote e recondite dell'Ade. Da ciò traspare un evidente parallelismo tra il viaggio fisico e il viaggio interiore, tra realtà e sogno, tra scoperta di regioni sconosciute e scoperta di se stessi. Ecco dunque la necessità di costruire il discorso ponendo l'attenzione sulla musicalità¹⁸, sulle sfumature cromatiche che le immagini suscitano nel soggetto, lasciando molto alla fantasia del lettore, quasi l'indefinitezza della realtà permettesse di creare quell'alone di mistero, quel non detto necessario a rendere il testo poetico e a veicolare in chi lo legge emozioni, sensazioni. Si tratta dunque di una poesia che poco lascia al determinato, che spesso si avvale di figurazioni ambigue proprio perché queste permettono il libero sfogo dell'interpretazione, della personale percezione, senza convogliare le immagini

¹⁷ Cfr. commento critico di Renato Martinoni in Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, Torino, Einaudi, 2003, pp. XVII, XVIII.

¹⁸ Cfr. commento critico di Roberta Da Fiera in Dino Campana, *Un po' del mio sangue. Canti orfici. Poesie sparse. Canto proletario italo-francese. Lettere (1910-1931.)*, cit., p. 14.

in un unico canale. Di qui la scelta di prediligere le ambientazioni notturne,¹⁹ dato che la notte permette di sciogliere se stessi dalla realtà oggettiva per lasciare spazio alla fantasia, al ricordo, all'indeterminato. È di notte che l'uomo può mettersi in contatto con gli elementi misteriosi della natura, che può straniarsi più facilmente dal mondo e stabilire un legame con gli esseri elementari. Evidente allora risulta l'importanza che Campana avrà per la successiva tradizione ermetica,²⁰ sia in vista di una concezione della poesia come ciò che nasce nelle profondità dell'io, nel famoso «porto sepolto» ungarettiano; sia nell'ordine di una poesia della sensazione, della percezione, quale sarà sicuramente quella proposta dagli ermetici.

Se si considera ora il rapporto che i *Canti orfici* presentano con la precedente tradizione letteraria, più volte è stato individuato il legame tra questi e l'opera di D'Annunzio, a cui Campana forse si ispira nelle scelte dei notturni decadenti, nelle atmosfere al tramonto, centrali nell'opera del Vate abruzzese e non secondarie nei *Canti* del nostro poeta. Anche in Campana il tramonto assume il significato della fine di qualcosa, se non la fine di un'epoca come poteva accadere per il decadentismo, la transizione da una situazione ad un'altra; il momento di passaggio²¹ dalla condizione della piena visibilità a quella della notte, con i diversi significati che questo può avere: passaggio dalla vita alla morte, da una situazione di gioia ad una lugubre, dal dominio sulle cose anche solo per la capacità di discernere con lo sguardo, al prevalere del caos e dell'ignoto. Da ciò si può comprendere l'importanza che l'ambiente e il quadro paesaggistico assumono nell'opera di Campana fino a diventare l'elemento centrale dei componimenti stessi, talvolta interamente volti a delineare dei quadri, a scolpire figurativamente degli ambienti. La critica ha addirittura affermato che in Campana:

La vita gli si offre davvero come un geroglifico, un crittogramma figurale. I colori emblemizzano effettivamente stati d'animo e ricordi. Quel rosso o quel verde potrebbero essere il senso di un dolore o di una rapida felicità. Noi possiamo percepire

¹⁹ Roberta Ramella, *Sulle Orme di Orfeo, in Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento*, a cura di Giuseppe Langella e Enrico Elli, Novara, Interlinea, 2011, p. 146.

²⁰ Cfr. *l'ermetismo e le avanguardie poetiche* in Aa. Vv., *Le avanguardie letterarie, Cultura e politica, scienza e arte dalla Scapigliatura alla Neo-avanguardia attraverso il fascismo*, Milano, Marzorati, 1986, p. 710.

²¹ Gianni Turchetta, *Dino Campana. Biografia di un poeta*, cit., p. 88.

negli interstizi, nel ritmo stesso che unisce o dislega quei tocchi, la particolare speranza, o la cruenta disperazione che ha tenuto in quel momento lo scrittore.²²

La realtà nell'opera di Campana è dunque resa a pennellate, come un grande dipinto egli si presta a fare il quadro delle cose, a renderne le sfumature ponendo attenzione ai colori e alle sensazioni che questi arrivano a suscitare. Tale aspetto, ovvero l'attenzione per le variazioni cromatiche, richiama probabilmente anche l'interesse futurista per le atmosfere coloristiche²³, per la prevalenza del rosso come colore predominante. Al futurismo, afferma la critica, Campana si sarebbe ispirato anche per alcuni elementi di stile che interessano i suoi componimenti.²⁴ Per quanto concerne quest'ultima questione, più volte si è discusso sull'ambiguità dei rapporti tra Campana e i futuristi visto l'aperto rifiuto verso il movimento che egli decretò a più riprese arrivando a giudicarlo di una vuotezza²⁵ non indifferente. Tuttavia, anche in maniera involontaria, sembra avere attinto dal futurismo alcuni umori, alcuni elementi sia nell'ambito tematico che in quello stilistico, perlomeno la comune volontà di rottura con la tradizione poetica precedente. Infine nel bacino degli autori che non possono essere dimenticati e che è necessario citare come probabili fonti della poesia campaniana, la critica ha inserito i poeti simbolisti francesi, che l'autore dei *Canti orfici* traduce e apprezza dichiarando addirittura di amarli²⁶. Molteplici dunque le influenze dirette o secondarie che interessarono il poeta e molti anche i collegamenti che possono essere fatti, a partire dalla tradizione pittorica e scultorea italiana che Campana sembra talvolta rievocare nelle descrizioni di note città artistiche della penisola²⁷.

Si approfondisce ora la scelta del titolo *Canti orfici* che si è notato avere un chiaro riferimento al tema della discesa agli inferi, forse, in metafora, discesa nella propria

²² Ferruccio Ulivi, *Dino Campana* in Aa. Vv., *Letteratura Italiana. I contemporanei*, Marzorati, Milano, 1963, p. 685.

²³ Cfr. commento critico di Renato Martinoni, in *Dino Campana, Canti orfici*, Einaudi, Torino, 2003, p. XXXIX.

²⁴ Maura Del Serra, *Dino Campana*, cit., p. 35.

²⁵ Ivi, p. 36.

²⁶ Cfr. commento critico di Renato Martinoni in *Dino Campana, Canti orfici e altre poesie*, cit., p. XXI.

²⁷ Cfr. Ferruccio Ulivi, *Dino Campana* in *Letteratura Italiana. I contemporanei*, cit., p. 676. Sull'influenza dell'arte in Campana si veda anche il commento critico di Renato Martinoni in *Dino Campana, Canti orfici e altre poesie*, cit., p. XXVI.

interiorità, nel proprio intimo così come Orfeo ricerca nell'Ade Euridice, la donna amata. A ben vedere, infatti, ciò che Orfeo vuole riavere presso Plutone è la metà di se stesso perduta, la parte più profonda ed intima di sé, se così è concepibile il rapporto e il legame d'amore che vuole due anime eternamente unite. *Canti orfici* dunque, non soltanto per il riferimento alla sfera della morte, dell'oscuro, alla quale più volte il poeta allude, ma anche per l'immagine del compito necessario se non ineludibile attribuito alla poesia, ovvero la comprensione dell'io. Sembra quasi voler dire il poeta: come Orfeo non può vivere senza la sua metà e quindi è disposto a tentare tutto ciò che rientra nei propri mezzi pur di riaverla, così l'uomo non può fare a meno di conoscere la parte più intima di sé, sebbene questa gli sia sempre sfuggente e mai davvero è possibile possederla. D'altra parte Orfeo non riuscirà nell'impresa, potrà intravedere il fantasma di Euridice, secondo una delle più note versioni, per poi perderla per sempre, girandosi per sfiducia proprio agli ultimi passi e lasciando consumare tra le lacrime il dramma della perdita. Così, sembra voler dire Campana, l'uomo contemporaneo può arrivare ad intravedere il suo profondo io a tratti, senza mai abbracciarlo davvero e nel momento in cui si gira per averne una maggiore consapevolezza, esso improvvisamente si dilegua lasciandolo con l'amaro della sconfitta. Ecco dunque che l'uomo del Novecento non è in grado di mettersi davvero in contatto con questa intimità, non si fida della parte più profonda di sé, magari ne percepisce la presenza momentanea ma talvolta il suo rumore scompare, così come sparisce il suono dei passi di Euridice. Tale intimo io è destinato dunque a rimanere nell'ombra, nella notte dei tempi, ed è proprio lì che è necessario ricercarlo. Questo forse il significato più semplice ed immediato del termine "orfico", sebbene molta critica lo ricollegi a più recenti influenze nietzchiane²⁸, vista anche la "dedica tedesca" a Guglielmo II imperatore che compare nell'incipit del componimento, o più in generale ad una tradizione moderna europea che di fatto ha ereditato ed in parte re-interpretato il mito greco. Più evidente forse la scelta del termine *Canto*, dove al generico riferimento al genere letterario considerato si unisce la volontà di ricollegarsi ad una tradizione italiana più che centenaria, in primis a quella leopardiana dei *Canti*.

²⁸ Cfr. *L'ermetismo e le avanguardie poetiche* in Aa. Vv. *Le avanguardie letterarie. Cultura e politica, scienza e arte dalla Scapigliatura alla Neo-avanguardia attraverso il fascismo*, cit., p. 712.

Ancora una volta, dunque, come accadeva per i *Frammenti lirici* di Rebora, un termine generico volto forse a spostare l'attenzione su qualcos'altro, in questo caso probabilmente sul significato di "orfico". D'altra parte di *Canti* nel senso tradizionale del termine nemmeno si potrebbe parlare, vista l'eterogeneità dei componimenti che contaminano prosa e poesia, o forse, seguendo il ragionamento inverso, la scelta di questo termine viene realizzata dal poeta proprio per evidenziare come un genere quale la prosa può essere ora racchiuso nel concetto di Canto poetico. Si noti inoltre, seguendo in questo caso una linea interpretativa proposta da Roberta Ramella²⁹, che Canto Orfico potrebbe alludere all'abilità musicale di Orfeo, alla sua capacità di commuovere e convincere Ade attraverso la parola poetica che mette in contatto l'uomo con la natura. Da qui forse un riferimento all'accentuata musicalità del verso che Campana mira a riprodurre nei propri componimenti, quasi essa fosse un elemento preponderante per comprendere le poesie. Molti dunque i significati che a questo titolo si possono attribuire, certo esso costituisce una dizione che ha fatto strada, dato che l'idea di orfismo, inteso come "esoterismo", è stata più volte riferita anche alla poesia ermetica successiva³⁰. D'altra parte gli stessi *Canti orfici* per certi versi possono apparire "ermetici", di non facile comprensione³¹, quasi la poesia fosse riferita a pochi eletti che, seguendo le suggestioni dell'autore, riescono a percepire in profondità i significati, ad immedesimarsi nei colori e nelle variazioni paesaggistiche proposte dal poeta. Da qui la non-unanime accettazione dell'opera al momento dell'uscita, secondo una caratteristica che accomuna gran parte delle novità letterarie del primo Novecento italiano.

Si è già detto come Campana condivida, sebbene involontariamente, alcuni aspetti essenziali della poetica dei vociani, non solo la scelta di un'opera che si componga di prosa e poesia, ma anche la tecnica del frammento che può essere evidenziata nelle sezioni di prosa, e forse una sottile, sotterranea critica alla modernità, se si accetta il

²⁹ Roberta Ramella, *Sulle orme di Orfeo*, in *Il Canto strozzato. Poesia italiana del Novecento*, a cura di Giuseppe Langella ed Enrico Elli, Novara, Interlinea, 2011, p. 144.

³⁰ Cfr. *L'ermetismo e le avanguardie poetiche* in Aa. Vv. *Le avanguardie letterarie. Cultura e politica, scienza e arte dalla Scapigliatura alla Neo-avanguardia attraverso il fascismo*, cit., p. 710.

³¹ Non tutta la critica sembra d'accordo con questa interpretazione, Cfr. *L'ermetismo e le avanguardie poetiche* in Aa. Vv. *Le avanguardie letterarie. Cultura e politica, scienza e arte dalla Scapigliatura alla Neo-avanguardia attraverso il fascismo*, cit., p. 727.

verso in chiusura dell'opera che condanna i contemporanei, forse i fiorentini, di «essersi ricoperti del sangue del fanciullo»³². Questa, in metafora, allude al processo oppressivo nei confronti di un giovane innocente, forse Campana stesso, che viene condannato da una società meschina, non in grado di comprendere la sensibilità di un uomo ancora puro di valori.³³ Ciò non è sufficiente per includere l'autore tra le file degli scrittori di «La Voce», risulta tuttavia interessante spendere due parole sul rapporto che egli ebbe con questa rivista e con quelle coeve. Si consideri a tal proposito la seguente lettera inviata a Mario Novaro, di «La Riviera Ligure» nel 1915. Scrive il poeta:

Egregio signor Novaro,
Chi dipinga non so, pure visto che la pittura fu sempre in onore a Firenze penso che qualcuno dipinga. D'altra parte in questo caso l'organo crea la funzione: questo per dirle che non sono amico della Voce. Per dirle nello stesso tempo che gli uomini eccessivamente brutti e che come non mai abbastanza contenti di esserlo hanno sempre vissuto della loro bruttezza non dovrebbero essere gli ispiratori di un movimento letterario. Così si spiega la degenerazione letteraria di oggi. [...] Sappia intanto che ho sostenuto e sostengo che Sbarbaro vale di più di tutti i vociani (voci+ani) a piena orchestra.³⁴

In un'altra lettera a Prezzolini scrive inoltre:

Egregio signor Prezzolini,
Ho verificato che per fare qualche cosa di leggibile bisogna essere bastonati a sangue. Io farei volentieri altrettanto con quasi tutti gli scrittori della voce (hunny soit qui mal y pense). Invece di ponzare l'assurdo credo che la più ovvia onestà li dovrebbe convincere a cercare se c'è qualcuno che ha fatto qualche cosa da sé e aiutarlo nei limiti del possibile.³⁵

Evidente come Campana voglia delineare la propria distanza da una testata che egli pensa non promuovere le individualità emergenti, forse cercando di incanalare secondo il proprio programma i nuovi scrittori e dimenticando le singolarità della loro

³² Cfr. componimento di W. Whitman in chiusura ai *Canti orfici*.

³³ Sul significato dei due versi di Whitman posti in chiusura ai *Canti orfici* Cfr. Gianni Turchetta, *Dino Campana. Biografia di un poeta*, cit., p. 86.

³⁴ Dino Campana, *Un po' del mio sangue. Canti orfici. Poesie Sparse. Canto proletario italo-francese. Lettere (1910-1931)*, cit., p. 210.

³⁵ Aa. Vv., *Il tempo della voce*, a cura di Giuseppe Prezzolini, Milano e Firenze, Longanesi e Vallecchi, 1960, p. 693.

poesia. Sebbene questo giudizio possa essere in parte influenzato dalle difficoltà che egli riscontrò nel far accettare la propria opera alle figure eminenti delle riviste del periodo, si può dire, come accadrà forse anche per Sbarbaro, che il rapporto con gli autori ed il programma di «La Voce» risultò insieme di ostilità e di influenza³⁶, dato che, in fondo, i *Canti orfici* stessi partecipano al clima di rinnovamento primo-novecentesco. Si può dire dunque che, nonostante Campana segua un proprio modo di sentire, per certi versi anomalo rispetto alle tendenze del periodo, molto della cultura promossa da «La Voce» e «Lacerba» sembra raggiungere l'autore, di qui l'accostamento che spesso viene presentato tra il poeta e i collaboratori di queste testate coeve.

Si considerino infine soltanto tre commenti critici contemporanei o di poco successivi alla pubblicazione³⁷ dei *Canti orfici*, per dare una prima idea degli umori suscitati dall'opera al momento dell'edizione Ravagli; si tratta della recensione di De Robertis su «La Voce» del 30 Dicembre 1914, del commento di Emilio Cecchi in «La Tribuna», poi confluito in una raccolta con tutti gli scritti del critico e infine della stroncatura boiniana oggi contenuta in *Plausi e Botte*. Il commento derobertisiano su «La Voce» appare forse il più convincente dei tre, dato che si conclude con la dichiarazione di Campana come «poeta vero»³⁸, nonostante le difficoltà che possono essere riscontrate nella lettura del testo in questione. Afferma infatti De Robertis:

Non dirò che si tratti di una rivelazione improvvisa di un mondo poetico nuovo, ma esiste in questo volume un principio solido, e così francamente posseduto e realizzato, da testimoniare un temperamento d'artista di forza e d'istinto davvero notevole.³⁹

Istinto che si esplica nella realizzazione di armonie semplici, di una musicalità del verso, «di ripetizioni e riprese di parole, di assonanze, di rime»⁴⁰ che rendono la poesia di Campana piacevole e profondamente sentita. Si noti come nulla venga detto sulle

³⁶ Sull'influenza delle riviste sulla formazione di Campana Cfr. Maura del Serra, *Dino Campana*, p. 18.

³⁷ Nota Ferruccio Ulivi che nei primi anni dopo la pubblicazione i commenti critici sull'opera furono esigui, si dovrà attendere la seconda edizione del 1928. Cfr. Ferruccio Ulivi, *Dino Campana in Letteratura Italiana. I contemporanei, cit.*, p. 686.

³⁸ De Robertis, *Dino Campana. Canti orfici*, in «La Voce», 30 Dicembre 1914, p. 139.

³⁹ Ivi, p. 138.

⁴⁰ Ibidem.

tematiche trattate, sul significato che l'autore attribuisce ai propri versi, ma l'analisi si consumi sul piano della parola, su come questa renda tornito il verso, unico giudizio che permette di considerarlo vero poeta. Di qui forse il poco interesse o la poca considerazione alle tematiche proposte, viste anche le difficoltà di piena padronanza dei componimenti, spesso di natura criptica. Una simile considerazione viene condivisa anche da Emilio Cecchi, in «La Tribuna» il 13 febbraio 1915, il quale riconosce a Campana una genialità e una sensibilità impari che si esplica in un poetare moderno che Cecchi sostiene essere di una cospicua novità nel panorama italiano. Si consideri il seguente passo:

L'atto del poetare proveniva in lui da un incanto di realtà schiettissimo. C'era un contrassegno direi fatale e carnale, suggello autentico della sua genialità. [...] E segnatamente nel paesaggio, egli si esaltò in una bellezza italiana, specificamente toscana, di autorità antica e veneranda.⁴¹

Di qui, afferma Cecchi, il gusto per l'immagine che egli esprime nelle descrizioni tratte dai numerosi viaggi, che gli permisero di assorbire emozioni e leggere il paesaggio con una spiccata sensibilità. Continua Cecchi:

Nessuno ha più saputo, come Campana, nel rapido e largo stacco dei suoi versi e delle liriche in prosa, riuscire modernissimo e, al tempo stesso, naturale, popolaresco. Egli passò come una cometa. [...] Egli dette un esempio di eroica fedeltà alla poesia: un esempio di poesia testimoniata davvero con il sangue.⁴²

Interessante come Cecchi veda in Campana un esempio di «fedeltà alla poesia», sebbene si possa contestare che al genere poetico nel senso tradizionale del termine non fu proprio fedele, data l'eterogeneità stilistica della sua opera. Tuttavia è probabile che Cecchi alluda qui all'adesione campaniana ad un genere che richiede spontaneità e musicalità, dedizione alle proprie esigenze interiori, alla propria intima testimonianza. Prosegue dunque l'autore affermando:

⁴¹ Emilio Cecchi, *Letteratura italiana del Novecento*, Milano, Mondadori, 1972, p. 727

⁴² Ivi, pp. 727-728.

Egli non estraeva pazientemente i più gelosi valori dei vocabolari; ma scriveva di un rapido e largo getto; quando non lasciava giù idee e frasi come uno che scarica un insopportabile fardello.⁴³

Nei *Canti orfici* viene realizzata dunque una poesia vissuta, sentita, che denota l'amore per il paesaggio raffinato e il gusto della descrizione delicata. Conclude infine Cecchi:

Dino Campana fu di quelli che portarono oltre ai successi incontestabili e sereni la più profonda lealtà a sé medesimi, più onore.⁴⁴

Infine, di sapore amaro, risulta invece il commento boiniano, forse emblematico per comprendere come molto dell'opera di Campana venne letto in un primo momento sulla base del suo squilibrio psichico, i cui sintomi vengono ritrovati nella sintassi a salti, nei repentini cambi d'ambiente, nell'atmosfera d'ansia che popola gran parte delle poesie. Si consideri il seguente commento:

Ciò, infine, di nuovo, per dire che se dall'esterno si passi all'interno i sospetti di squilibrio son chiari e fondati, e questo povero Campana stabilito per pazzo. [...] È qui infatti una poesia allucinata non sai di che fatta, che se ti chiudi entri in un'atmosfera d'ansia, sei a balzi via trascinato di là dei confini del tuo consueto andare, chissà dove, chissà dove per disperazioni di irrealtà.⁴⁵

Boine individua dunque nella mancata coerenza di molti componimenti, nelle scelte "anarchiche", nell'indeterminazione dei luoghi l'incapacità di Campana, la sua volontà di seguire una modernità spregiudicata «colla retorica dell'espressione» senza essere davvero un poeta. Continua infatti il critico:

E l'ali e il Sali, e il bianco e il rosso; e i vichi e i fanali: il sale marino e l'ombra e la notte, fan per due pagine uno spettrale intrico di così niacabra sarabanda che non è possibile fuori trarne un qualunque normale costruito⁴⁶

⁴³ Ivi, p. 729.

⁴⁴ Ivi, p. 732.

⁴⁵ Giovanni Boine, *Frantumi. Plausi e Botte*, cit., p. 198.

⁴⁶ Ibidem.

Secondo il critico, dunque, i componimenti campaniani mancano di significato, i versi sono semplicemente vuota retorica volta a colpire il lettore senza alcuna vera sostanza tematica. Conclude allora Boine con una vera e propria stroncatura:

Ma questo Campana, per lo stesso impaccio del suo parlare, questo che di elementare ed ingenuo che la coltura ha lasciato in lui e nel suo stile non ha cancellato, è, se dio vuole, un pazzo sul serio.⁴⁷

Si noti dunque un'ambivalenza di atteggiamenti critici nei confronti della nuova opera dell'autore, ambivalenza che per altro continuerà nel corso del tempo⁴⁸, sebbene una parte della critica consideri Campana tra i poeti più amati dai lettori.⁴⁹ Forse l'apprezzamento o meno dell'autore è in gran parte devoluto all'atteggiamento con cui si leggono i componimenti dell'opera, alle aspettative con cui ci si avvicina ai *Canti Orfici*, i quali vivono quasi interamente di atmosfere e sensazioni che la visione può suscitare.⁵⁰ Difficile trovare un concreto progredire nella vicenda del componimento, la narratività viene sacrificata al flusso delle emozioni, all'immagine che nitida compare e che il lettore può seguire, magari per alcune pagine, ma che all'improvviso viene meno per lasciare il posto ad un'altra. Nel momento in cui sembra di poter seguire un filo, una linea che permetta di costruire un percorso di causa ed effetto, questa si dilegua e forse lascia dell'amaro in chi si aspettava di poterla esplorare fino alla fine. Questo probabilmente l'ostacolo che lo stesso Boine si trovò ad affrontare nella lettura del testo ed il nodo che molti lettori ma anche critici a lui contemporanei non riuscirono a sciogliere. Tuttavia per chi, senza pregiudizi di alcuna sorta, senza pretese di narratività che forse si adattano più ad un romanzo che a delle poesie, si lascia trasportare dal flusso delle immagini, Campana risultò e risulta un vero poeta, dato che riuscì a mostrare le sensazioni prodotte da un ricordo, da un ambiente meglio di chiunque

⁴⁷ Ivi, p. 200.

⁴⁸ Cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 277.

⁴⁹ Cfr. commento critico di Roberta da Fiera in Dino Campana, *un po' del mio sangue. Canti orfici. Poesie sparse. Canto proletario italo-francese. Lettere (1910-1931)*, cit., p. 14.

⁵⁰ Sebbene Contini parli, come è noto, di poeta "visivo" e non "visionario". Cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 277.

altro; da ciò l'apprezzamento che molti dimostrarono e continuano a dimostrare verso i *Canti orfici*.

2.2. Attraverso verdi, rossi e neri: il colorato manto del paesaggio

2.2.1. La città notturna: i «cieli plumbei» con qualche lontana stella

Disseminate lungo la totalità del testo dei *Canti orfici*, le figurazioni del paesaggio notturno presentate da Campana sono volte prevalentemente a creare sensazioni di angoscia, smarrimento e solitudine, spesso connesse all'immagine di una città infernale, degradata⁵¹, dove l'io poetico percepisce la propria inadeguatezza, il vivere in un contesto misterioso e malfamato espressione forse dei tormenti interiori che lo attanagliano. Si tratta di una rappresentazione che avrà particolare successo anche nei componimenti sbarbariani, nei quali il poeta, presentando una Genova notturna, creerà dei quadri che divengono espressione delle angosce del soggetto, spesso colto nel suo camminare isolato per le vie notturne. Si noti che in Campana la città notturna spesso diviene il luogo dell'incubo, popolato di figure surreali, deformate dalla visione dell'io poetico, che si trova ad avere degli incontri con delle figure femminili angoscienti che incarnano il vizio e la lussuria. Si consideri il seguente passo tratto da *La Notte*:

Ero sotto l'ombra dei portici stillata di gocce e gocce di luce sanguigna ne la nebbia di una notte di dicembre. A un tratto una porta si era aperta in uno sfarzo di luce. In fondo avanti posava nello sfarzo di un'ottomana rossa il gomito reggendo la testa [...] Sbattuto a la luce dall'ombra dei portici stillata di gocce e gocce di luce sanguigna io fissavo astretto attonito la grazia simbolica e avventurosa di quella scena [...] La sua vita era un lungo peccato: la lussuria.⁵²

Si noti come la città raffigurata dal poeta in queste poche righe, ovvero la Bologna⁵³ dai portici rossi, sia pervasa da un'aura di mistero e di peccato, che viene incarnato poco dopo dall'apparizione del femminile lussurioso. Da ciò consegue che un elemento oggettivo cittadino, come il rosso degli edifici bolognesi, diventa il simbolo del sangue

⁵¹ Cfr. Matteo Meschiari, *Dino Campana. Formazione del paesaggio*, Napoli, Liguori, 2008, p. 43.

⁵² Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, cit., p. 15.

⁵³ Cfr. Ivi, p. 15.

e del sacrificio, quasi il soggetto si trovasse in un ambiente infernale dove le anime dannate sono costrette a scontare le loro pene. D'altra parte che la sensazione prevalente trasmessa dalla città notturna sia quella dell'inquietudine e della lussuria⁵⁴ lo dimostra anche la scelta di un paesaggio avvolto dalla nebbia invernale che conferisce all'immagine quel sentimento di tristezza lugubre che prevale in un contesto angosciante. Si può dire dunque che la Bologna notturna percepita dal soggetto si trasforma in una sorta di postribolo lussurioso, che ospita figure ammaliatrici e impudiche che attraggono e respingono l'io poetico creando un sogno di fame ed orrore. Forse, la scelta di aprire la raccolta con questo breve poemetto vuole già in partenza riferirsi alla discesa nelle zone dell'oltretomba⁵⁵, dove il poeta ricerca il significato di sé e della realtà, muovendosi tra le ombre insensate dell'inferno. Molto delle descrizioni d'ambiente rimanda infatti ad una caratterizzazione infernale: le scelte cromatiche tendenti al rosso e al nero, l'idea del peccato incombente, le ombre che prevalgono sul mondo. Si noti infatti che l'io poetico afferma di vagare «sotto l'ombra dei portici», atteggiamento che viene ripetuto due volte nel passo considerato, quasi ad accentuare l'immersione in un'atmosfera oscura, di non grande conforto al protagonista. Si tratta di una figurazione che viene espressa più volte anche nei componimenti più propriamente poetici, si considerino ad esempio i seguenti versi di *La sera di Fiera*:

Era la notte
di fiera della perfida Babele
salente in fasci verso un cielo affastellato un
paradiso di fiamma
in lubrici fischi grotteschi
e tintinnare d'angeliche campanelle
e gridi e voci di prostitute
e pantomime d'Ofelia
stillate dall'umile pianto delle lampade elettriche⁵⁶

⁵⁴ Sull'immagine della lussuria Cfr. Ernesto Citro, *Sbarbaro e Campana. Lo sguardo e la visione*, Genova, il Melangolo, 1994, p. 80.

⁵⁵ Sull'immagine della discesa, forse nelle zone dell'oltretomba Cfr. Silvio Ramat, *Dino Campana*, cit., p. 111.

⁵⁶ Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 31.

Qui la fiera cittadina si trasforma in uno scenario dai connotati infernali, si noti a questo proposito i fasci di fiamme che salgono verso il cielo che sembrano avvolgere le figure incontrate per le vie, colte nel mentre emettono grida e voci. Ne esce una città caotica, una sorta di Babele informe in cui suoni e colori si confondono, quasi il soggetto si trovasse ad assistere ad una messinscena. Si noti come l'autore connoti la città notturna in maniera negativa, dato che parla di una «perfida Babele», di un luogo insidioso dunque, nel quale trovano posto immagini o atmosfere poco confortanti. La stessa definizione dell'ambiente come «paradiso di fiamma» vuole forse essere ironica, dato che la città si discosta fortemente da una figurazione idilliaca. Nel complesso dunque molti sono gli elementi che si accordano con l'immagine dell'Ade, alcuni dei quali forse possiedono alcune reminiscenze dantesche⁵⁷. Si aggiunga inoltre come la figurazione della città notturna presentata in *La sera di Fiera* in parte ricalchi l'idea di una città imponente, alla quale si possono riferire le fiamme che raggiungono il cielo. Tale immagine volta a creare la sensazione di un ambiente che sovrasta l'individuo, immergendolo nella propria vita marginale, viene espressa esemplarmente in un passo di *La notte*, nel quale il soggetto si trova a camminare in una città colossale perdendosi in mezzo ai suoi edifici:

Tutto era mistero per la mia fede, la mia vita era tutta un'ansia del segreto delle stelle, tutta un chinarsi sull'abisso. Ero bello di tormento, inquieto, pallido, assetato errante dietro le larve del mistero. Poi fuggii. Mi persi per il tumulto delle città colossali, vidi le bianche cattedrali levarsi congerie enorme di fede e sogno colle mille punte nel cielo, vidi le Alpi levarsi ancora come più grandi cattedrali.⁵⁸

Qui la città tumultuosa diventa il luogo dell'allucinazione e della perdizione del soggetto, forse ambiente in cui l'io proietta i sogni di grandezza, ma allo stesso tempo si dimentica di sé perdendosi nell'ambiguità delle vie. Si noti a questo proposito l'insistenza sull'immagine del tormento e del mistero, che precede la figurazione della città colossale che ben identifica l'inquietudine e l'ansia di chi si sente smarrito nella grandezza di un ambiente sconosciuto. Si tratta di un'inquietudine paragonabile a chi si

⁵⁷ Sull'influenza degli scenari danteschi sui *Canti orfici* Cfr. Ivi, p. XLVII dove Martinoni nota che molti femminili che compaiono nei *Canti orfici* si ispirano a peccatrici dantesche.

⁵⁸ Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 17.

trova a dover affrontare un paesaggio alpino, dove l'uomo si sente perduto nella vastità selvaggia dell'ambiente. Da qui l'assimilazione tra le cattedrali delle città e le Alpi che il poeta avanza nel seguito del testo. Si noti allora come la figurazione cittadina che ne deriva è volta ad identificare un luogo in cui l'individuo si trova sperduto, da un lato per la grandezza dell'insieme, dall'altro per il rapporto con le figure che incontra. Si tratta di un individuo isolato, solo nella modernità degli spazi in cui vive, un soggetto che percepisce in profondità la separazione con il luogo in cui si trova immerso. Non c'è identificazione tra io e paesaggio, egli afferma di sentirsi inquieto, errante, privo di punti di riferimento, quasi avesse improvvisamente perso se stesso e stesse con ansia cercando risposte che non vengono. Di qui l'angoscia e l'inquietudine che lo caratterizzano e che può essere facilmente riscontrata anche in molti scenari notturni sbarbariani. Si osservi inoltre che le figure di sfondo incontrate durante il suo vagare notturno a loro volta accentuano la sensazione di estraneità e inquietudine interiore. Queste sono infatti paragonate a degli spettri che deambolano nello spazio, non a figure concretamente descritte che rassicuranti si trovano a camminare per le vie cittadine. Si considerino ad esempio le seguenti righe di *La notte*:

Aprimmo la finestra al cielo notturno. Gli uomini come spettri vaganti: vagavano come gli spettri: e la città (le vie le chiese le piazze) si componeva in un sogno cadenzato, come una melodia invisibile scaturita da quel vagare. Non era dunque il mondo abitato da dolci spettri e nella notte non era il sogno ridesto nelle potenze sue tutte trionfale?⁵⁹

Qui gli uomini sono paragonati a delle larve della notte che si trovano a vagare senza punti di riferimento per le vie, per le piazze della città notturna, senza una vera e propria meta. Si noti come il soggetto parlando degli spettri li definisca «dolci», quasi volesse connotare l'ambiguità con cui egli si rapporta con queste figure, misteriose e impenetrabili allo stesso tempo, inconsistenti nel loro vagare e nel loro rapportarsi con il mondo. La città figurata dal poeta appare dunque come un luogo spettrale⁶⁰, irreali e truce allo stesso tempo, spesso pervaso da mormorii e sussurri misteriosi, che il

⁵⁹ Ivi, p. 21.

⁶⁰ Così la definisce Campana stesso in uno dei frammenti della notte, cfr. ivi, p. 14.

soggetto non riesce facilmente ad identificare. Si tratta di un'immagine che ben evidenzia l'idea di una modernità alienante, di uomini che fanno parte dell'ambiente cittadino il quale, come afferma il soggetto stesso, «scaturisce» dal vagare delle figure, quasi spettri e città fossero un unicum e questi costituissero un elemento distintivo della città stessa. La critica ha a questo proposito identificato il paesaggio cittadino proposto da Campana in *La Notte* come un «fantasma di morte che porta dissolvimento, dispersione, entropia, e che sembra incarnare preoccupazioni contemporanee e ancestrali»⁶¹, nei confronti del quale il soggetto prova sentimenti orridi e dilettevoli, contrastanti e opposti, ma che assieme convivono all'interno degli stessi componimenti. Si può affermare allora che nel caso in cui la città venga rappresentata nella sua caotica dimensione notturna, questa si dimostra un luogo popolato da figure che attraggono e allo stesso tempo respingono il soggetto, uomini emarginati talvolta colti nel loro alienante cammino. Si può dire inoltre che questi talvolta vengano ad assumere un valore simbolico: le prostitute il simbolo del peccato, i muri rossi di Bologna la figurazione del sangue e della lussuria, gli spettri l'alienazione dell'uomo moderno.

Si osservi ora che le scelte qui presentate non esauriscono la totalità dei modi di raffigurare il paesaggio notturno in Campana, una buona parte dei componimenti dipinge una città notturna vuota, nella quale il soggetto si trova a camminare in solitudine. Si considerino ad esempio i seguenti versi tratti da *La petite promenade du poète*:

Me ne vado per le strade
strette oscure e misteriose [...]
la stradina è solitaria:
non c'è un cane: qualche stella
nella notte sopra i tetti: [...]
e la notte mi par bella.
E cammino poveretto
nella notte fantasiosa
pur mi sento nella bocca
la saliva disgustosa. Via dal tanfo
via dal tanfo e per le strade

⁶¹ Matteo Meschiari, *Dino Campana. Formazione del paesaggio*, cit., p. 5.

e cammina e via cammina,
già le case son più rade
trovo l'erba mi ci stendo
a conciarmi come un cane⁶²

Qui il poeta viene presentato mentre percorre strade oscure e solitarie, in cui nessuna figura umana sembra vivere. Si noti come queste appaiano buie e misteriose agli occhi del soggetto, che si affretta nel cammino per poter raggiungere l'erba benevola, lontano dal tanfo cittadino. Forse l'attenzione è posta non tanto sulla solitudine interiore del personaggio, quanto sulla vastità dello spazio che le vie vuote sono in questo caso in grado di creare. È stato più volte osservato come già l'atto del percorrere a piedi le vie notturne ha la capacità di dilatare lo spazio⁶³ allo scopo di creare il senso di grandezza dello scenario cittadino; a ciò è possibile aggiungere che la scelta di spazi vuoti come le strade solitarie a loro volta creano la percezione di un luogo esteso, dalle sproporzionate dimensioni, che il soggetto soltanto in tempi lunghi riesce a percorrere. Di qui la sensazione opposta di piccolezza, di inconsistenza della propria persona nel paragone con la grande città che non è più racchiudibile entro uno spazio ben definito, conosciuto e conoscibile⁶⁴. Si noti infatti come la lunghezza delle vie solitarie conferisce all'immagine la sensazione di una realtà ampia, smisurata che il soggetto si trova a percorrere in autonomia. Egli procede camminando tra i palazzi della città notturna, sperimentando la loro solitudine e l'odore disgustoso delle vie che emanano «tanfo». La mancanza di figure contribuisce ad accentuare la vuotezza del luogo, privato del suo elemento di comunione. Si noti allora come queste poche righe presentino una descrizione cittadina che facilmente si discosta con i versi considerati in precedenza: lì il poeta figurava una babele caotica, luogo della perdizione, qui l'attenzione viene posta su una città desolata, smisurata, per certi versi cimiteriale nel suo silenzio notturno. A ciò si aggiungono inoltre le ombre che prevalgono nel contesto urbano e che impediscono al soggetto di distinguere facilmente le vie accentuando ancor di più la sensazione di un luogo ostile che egli difficilmente riesce a racchiudere

⁶² Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 33.

⁶³ Cfr. Matteo Meschiari, *Dino Campana. Formazione del paesaggio*, cit., pp. 2-3.

⁶⁴ Sull'immagine di uno spazio ampio Cfr. Laura Incalcaterra Mcloughlin, *Spazio e spazialità poetica*, Leicester, Troubador Publishing, 2005, p. 12.

entro i propri confini visivi. Si può dire inoltre, come ha notato la critica⁶⁵, che la scelta campaniana di porre un io che procede a piedi nello spazio urbano dilata ancor più la grandezza di questo e ne mostra la vastità. Come accadrà infatti anche nell'opera di Sbarbaro, l'io che deambula da un luogo all'altro è un io che non si appropria davvero dello spazio, che non arriva mai a conoscere totalmente la realtà cittadina ma noterà sempre dei vicoli bui sconosciuti, o degli angoli inesplorati. Da ciò consegue che la scelta di presentare un soggetto nell'atto di percorrere distanze difficili da immaginare a piedi⁶⁶ equivale ad accentuare la sproporzione tra questo e il luogo di tale vagare, tra l'individualità e l'ambiente urbano. Si tratta di un'attitudine che spesso ritroviamo nei componimenti campaniani e che viene egregiamente espressa nel componimento dei *Canti orfici* che ha titolo *Batte Botte*. Si considerino i seguenti versi:

Il mio passo
solitario
beve l'ombra
per il Quais [...]
solo il passo
che a la notte
solitario
si percuote
per la notte
dalle navi
solitario
ripercuote [...]
dentro l'occhio
disumano
de la notte
di un destino
ne la notte
più lontano
per le rotte
de la notte
il mio passo
batte botte⁶⁷

⁶⁵ Cfr. Matteo Meschiari, *Dino Campana. Formazione del paesaggio*, cit., pp. 2-3.

⁶⁶ Cfr. Ivi, p. 2.

⁶⁷ Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, cit., pp. 60-61.

Qui il poeta presenta un personaggio intento a camminare in autonomia attraverso le vie del porto di Genova, costruendo i versi sul ritmo dei passi che vengono mossi, mostrando al lettore un contesto urbano percorso a piedi. Si noti a questo proposito come nel componimento facilmente venga espressa l'equivalenza tra uomo e paesaggio, dato che il camminare dell'io sembra a sua volta accordarsi con il rumore delle onde marine che si infrangono sul molo. Non esiste tuttavia una perfetta identificazione tra paesaggio e soggetto dato, che questo nel paesaggio sembra comunque disorientato, si affretta per sfuggire all'occhio «disumano della notte» quasi si trovasse a vivere un incubo. Ne deriva che egli appare in tutto "deterritorializzato", un vero e proprio nomade che vaga in solitudine per la città notturna⁶⁸. Ancora una volta, inoltre, l'attenzione viene posta sull'isolamento del suo vagare, quasi a dire che nessun aiuto può essere ricevuto, egli deve affrontare la città e, in metafora, la modernità in completa autonomia. Interessante inoltre come nel componimento Campana si avvalga dell'immagine della nave presente nel porto di Genova quale un elemento del paesaggio che non conduce ad una meta precisa, in quanto viene figurata nel suo movimento oscillante, non orientato. Questa, infatti, afferma il poeta, «si scuote», non è colta in un viaggio che progredisce, ma in una posizione di staticità quasi fosse una carcassa, un relitto. Si tratta di una figurazione interessante in quanto indica a sua volta la perdita di punti di riferimento, il senso di smarrimento esistenziale, molto simile a quello creato dalle vie vuote. Si noti infatti che talvolta la scelta di strade o viali spopolati venga associata al sentimento di solitudine del soggetto, tanto che la città notturna dipinta come un luogo ostile, per certi versi angosciante, diventa la proiezione dell'animo dell'io. Si considerino queste poche righe tratte da *Il Russo*:

Un uomo in una notte di dicembre, solo nella sua casa, sente il terrore della sua solitudine. Pensa che fuori degli uomini forse muoiono di freddo: ed esce per salvarli. Al mattino quando ritorna, solo, trova sulla sua porta una donna, morta assiderata.⁶⁹

⁶⁸ Cfr. Matteo Meschiari, *Dino Campana. Formazione del paesaggio*, cit., p. 3.

⁶⁹ Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 100.

Qui l'immagine della solitudine esistenziale arriva addirittura a far percepire al soggetto un vero e proprio senso di terrore, di profonda mancanza, al quale si aggiunge la figurazione di uomini che muoiono di freddo, forse una metafora per indicare coloro che non stabiliscono delle relazioni e rimangono rinchiusi nel loro ego. Evidente come la rappresentazione di un ambiente invernale notturno ancor più conferisce quella sensazione di chiusura e isolamento, in contrapposizione ad un luogo caloroso, solare, gioioso in cui si intraprendono gli scambi umani. Si tratta di un ambiente che si accorda con l'interno del luogo in cui si trova il Russo, ovvero quello del carcere, nel quale i singoli «camminavano come pazzi, ciascuno assorto»⁷⁰ nella propria colpa. Evidente come il poeta voglia rappresentare in questo breve poemetto una realtà che si accorda con l'esterno della città, povera, isolata e fredda così come i singoli che vi abitano. Forse quest'ultima idea, quella di un luogo triste e solitario compare con maggiore frequenza nel seguente passo di *Dualismo* dove l'attenzione del poeta è rivolta più che altro a descrivere l'isolamento partendo dalla realtà esterna. Si consideri il seguente passo:

Di notte nella piazza deserta, quando nuvole vaghe correvano verso strane costellazioni, alla triste luce elettrica io sentivo la mia infinita solitudine. La prateria si alzava come un mare argentato agli sfondi, e rigetti di quel mare, miseri, uomini feroci, uomini ignoti chiusi nel loro cupo volere, storie sanguinose subito dimenticate che rivivevano improvvisamente nella notte, tessevano attorno a me la storia della città giovine e feroce, conquistatrice e implacabile, ardente di un'acre febbre di denaro e gioie immediate.⁷¹

Si noti come in questo caso la figurazione di una città notturna, solitaria, permette di esprimere il senso di infinita solitudine provato dal soggetto, che osservando la piazza deserta percepisce tutta la propria limitatezza forse anche in relazione alla vastità delle costellazioni. Ne deriva che il notturno accentua anche la vuotezza del paesaggio⁷², contribuendo a costruire quel senso di isolamento del soggetto tipico della poesia del Novecento. Si noti inoltre come, in queste poche righe, l'immagine di una città notturna si connette con la figurazione di un contesto urbano rivolto al profitto e al

⁷⁰ Ivi, p. 99.

⁷¹ Ivi, p. 73.

⁷² Cfr. Matteo Meschiari, *Dino Campana. Formazione del paesaggio*, cit., p. 6

denaro, quasi a dire la solitudine di cui si parla è anche il frutto di una mancanza di valori che la città, potremmo altrimenti dire: la modernità, induce a dimenticare. Si noti infatti come gli uomini vengano rappresentati «chiusi nel loro cupo volere», attaccati forse ai loro interessi economici e al loro utile. Ecco dunque che il paesaggio arriva a rispecchiare la condizione tipica di un uomo moderno inserito nell'urbano contesto cittadino. Si può dire infatti che più volte l'ambiente notturno, che costituisce lo sfondo dei *Canti orfici*, propone un immaginario moderno in cui trovano posto elementi della città industrializzata, spesso raffigurati e deformati fino all'eccesso, come accade ad esempio in questo passo di *Sogno di prigione*:

Io al parapetto del cimitero davanti alla stazione che guardo il cammino nero delle macchine, su, giù. Non è ancor notte; silenzio occhiuto di fuoco: le macchine mangiano rimangiano il nero silenzio nel cammino della notte. Un treno: si sgonfia arriva in silenzio, è fermo: la porpora del treno morde la notte: dal parapetto del cimitero le occhiaie rosse che si gonfiano nella notte: poi tutto mi pare si muta in rombo: da un finestrino in fuga io? lo ch'alzo le braccia nella luce! (il treno mi passa sotto rombando come un demonio)⁷³

Qui la figurazione notturna scelta da Campana si carica di due elementi significativi della città industrializzata: le automobili e il treno. Entrambi vengono rappresentati come due macchine che prendono il sopravvento sul paesaggio, tanto che il poeta afferma che le prime «mangiano» il silenzio, in un certo senso perturbandolo, e il secondo «morde» la notte con il proprio rombo assordante. Si noti come le scelte di Campana mostrano con sguardo dispregiativo l'ambiente circostante, dato che il poeta parla di un «cammino nero» delle macchine che imperterrite si muovono lungo lo spazio urbano. Analogamente la definizione del treno come un «demonio» ben identifica la separazione tra l'io e la realtà, percepita come ciò che inghiotte il soggetto costringendolo in una sorta di prigione infernale. Egli si immagina infatti in fuga su quel treno, un'entità che forse gli possa permettere di partecipare all'acquisizione dello spazio, di prenderne possesso accordandosi ai meccanismi urbani. Ma come lo definisce il soggetto stesso, si tratta soltanto di un «sogno», destinato a rimanere nella sua mente di carcerato. Si noti inoltre che a connotare l'immagine notturna presentata

⁷³ Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 79.

da Campana sussiste un'atmosfera plumbea su cui il poeta insiste con particolare riguardo. Spesso egli parla infatti del «viola della notte», del «porpora del treno», quasi il colore meglio contribuisse ad individuare un contesto di incubo e malattia. D'altra parte la stessa immagine del treno che si «sgonfia» e arriva in silenzio, quasi fosse un'occhiaia violacea, non solo attribuisce dei connotati umani e deformanti a questo elemento inanimato, ma anche lo connette ad un immaginario onirico quasi si trattasse di un vero e proprio incubo. Analogamente la figurazione di una realtà cittadina come il luogo dell'incubo viene presentata ad esempio anche in *Giornata di un Nevrastenico*:

Passeggio sotto l'incubo dei portici. Una goccia di luce sanguigna, poi l'ombra, poi una goccia di luce sanguigna, la dolcezza dei seppelliti. Scompaio in un vicolo ma dall'ombra sotto un lampione s'imbianca un'ombra che ha le labbra tinte.⁷⁴

Si noti come l'immagine urbana data da Campana viene espressamente paragonata a quella di un luogo onirico che si carica di tinte scure, come mostra l'insistenza sull'idea dell'ombra che pervade la città. Quest'ultima viene dipinta nelle sue vie tortuose, nei vicoli stretti che appaiono e scompaiono alla luce dei lampioni. Sembra che il poeta voglia dunque riprodurre una realtà immaginaria, tanto risulta surreale la sua visione da includere figure indistinte che camminano per vicoli ritorti. Si tratta di un espediente che spesso interessa i componimenti dei *Canti orfici* e che vuole forse ricordare la sensazione di un ambiente tortuoso, come può essere quello onirico. Si aggiunga inoltre che la figurazione dei vicoli oscuri di Genova è volta a creare l'immagine di una città marginale, misteriosa e sconosciuta nelle sue caratteristiche, contraddistinta da numerose vie serpeggianti. Questa figurazione compare ad esempio anche in *La Notte*, dove il poeta parla dell'«odor lussurioso dei vichi»⁷⁵, i quartieri genovesi, che si mescola con quello prodotto dal mare, o in *Firenze* dove Campana parla di «vicoli centrali» lungo i quali sono costruite osterie malfamate. Si noti a questo proposito come in quest'ultimo caso il poeta si concentri su un ambiente che anche Sbarbaro raffigurerà nella sua opera e che vuole essere parte integrante dell'immagine

⁷⁴ Ivi, p. 85.

⁷⁵ Ivi, p. 19.

della Genova notturna, città che viene vissuta dai soggetti nelle sue atmosfere colorite e marginali. Si consideri questa raffigurazione della taverna genovese presentata in *Firenze*, nella quale evidente appare il clima turpe e immorale che la caratterizza. Si notino le seguenti righe:

Nel vico centrale osterie malfamate, botteghe di rigattieri, bislacchi ottoni disparati. Un'osteria sempre deserta di giorno mostra la sera dietro la vetrata un affaccendarsi di figure losche. Grida e richiami beffardi e brutali si spandono pel vico quando qualche avventore entra. [...] Quel passaggio deserto, fetido di un orinatoio, della muffa dei muri corrosi, ha per sola prospettiva in fondo l'osteria. [...] Fumo acre delle pastasciutte: tinnire di piatti e di bicchieri: risa dei maschi dalle dita piene di anelli che si lasciano accarezzare dalle femmine, ora che hanno mangiato.⁷⁶

Qui evidente appare l'immersione in una città notturna proletaria nella quale pasti semplici e poco decorosi vengono consumati tra le risate beffarde degli avventori. Si noti come l'attenzione del lettore sia attratta prevalentemente dalla descrizione del luogo che viene dipinto come dimesso, con i muri scalcinati quindi poco curati. L'odore stesso che proviene dall'interno rimanda forse all'idea di un luogo stantio, ammuffito come acre appare la puzza emanata dagli uomini che stanno desinando. Più in generale l'ambiente risulta consumato nella struttura, collocato a sua volta in una zona urbana logora, così come usurati nell'animo appaiono i personaggi. Nel complesso la scelta del poeta sembra dunque riprodurre uno scorcio di città basso e per certi versi volgare, che ben si accorda alla descrizione di un contesto urbano notturno. Si noti infatti come il soggetto stesso afferma nelle prime righe che l'osteria appare deserta durante il giorno, per poi popolarsi soltanto quando cala la sera, nel momento dunque in cui le figure più facilmente possono nascondersi nell'ombra, senza rivelarsi completamente. Ne consegue una caratterizzazione dispregiativa del luogo, che diventa vitale soltanto in ore in cui l'ambiguità prevale, in cui la chiara luce diurna non permette di mostrare le azioni dei personaggi. Altrove l'immaginario della taverna sembra invece diventare un luogo di raccoglimento in contrapposizione alle fredde vie esterne, si considerino queste poche righe tratte da *La notte*:

⁷⁶ Ivi, p. 66.

Dalla vecchia taverna a volte che raccoglieva gli scolari gli piaceva udire tra i calmi conversari dell'inverno bolognese, frigido e nebuloso come il suo, e lo schioccare dei ciocchi e i guizzi della fiamma sull'ocra delle volte i passi frettolosi sotto gli archi prossimi. Amava allora raccogliersi in un canto mentre la giovane ostessa, rosso il guarnello e le belle gote sotto la pettinatura fumosa passava e ripassava davanti a lui.⁷⁷

Qui l'interno della taverna sembra ricordare un'atmosfera calda, accogliente, in cui è possibile percepire il caldo schioccare delle fiamme, contrapposto alla rigidità dell'inverno. Il soggetto che frequenta l'ambiente realizza un canto soave e l'ostessa non appare una figura volgare ma viene rappresentata come una giovane donna dalla pettinatura fumosa. Si tratta tuttavia di una figurazione abbastanza singolare nell'opera, eccezionale potremmo dire, che non trova quasi mai posto tra i testi campaniani. L'osteria, anche in un'altra breve descrizione del medesimo poemetto⁷⁸, si accorda infatti all'immagine di un luogo malfamato, in cui si consuma il peccato e il piacere. Si può dire dunque che la città notturna presentata da Campana raffigura l'immagine di un luogo industrializzato e moderno, spesso deformato dallo sguardo del personaggio, che lo trasforma nella città dell'incubo in cui i vicoli ritorti ospitano figure ostili e disadattate. Si può aggiungere inoltre che spesso il legame con la città notturna e con le figure che vi compaiono è filtrato da elementi che fungono da schermo, come vetri, porte, finestre⁷⁹ che indicano la separazione tra l'io e il mondo, non la perfetta identificazione con quest'ultimo. Nell'immagine dell'osteria di *Firenze* il soggetto parlava infatti di una vetrata oltre la quale comparivano «figure losche». Questa fungeva dunque da elemento separativo, forse ad accentuare quel senso di angoscia, isolamento che caratterizza il soggetto nella città notturna. Ciò si può facilmente individuare anche in altri passi dell'opera, ad esempio nell'*Invetriata* dove la calura estiva crea una barriera tra soggetto e realtà, percepita come attraverso una fumosa cortina. Restando tuttavia nei componimenti notturni, tale processo è sicuramente visibile in *La Petite Promenade du poète*, dove le vetrate rilucenti dei Caffè separano il soggetto dalla vita che in loro sta avendo luogo. Si considerino i seguenti versi:

⁷⁷ Ivi, p. 16.

⁷⁸ Ivi, p. 66.

⁷⁹ Sulla figurazione di porte e finestre ricorrenti nell'opera, intese tuttavia come metafore «dell'impossibilità di circoscrivere uno spazio linguistico» cfr. Ernesto Citro, *Sbarbaro e Campana. Lo sguardo e la visione*, cit., p. 52.

Me ne vado per le strade
strette oscure e misteriose:
vedo dietro le vetrate
affacciarsi Gemme e Rose.
Dalle scale misteriose
c'è chi scende brancolando:
dietro i vetri rilucenti
stan le ciane commentando⁸⁰

Qui le vetrate creano una sorta di schermo tra l'io poetico e i soggetti femminili intenti a conversare dietro il vetro rilucente. Queste sono distanti dal protagonista, sembrano inserite in una realtà a sé che non lo include. Diversamente la porta aperta di uno dei frammenti di *La Notte* permetteva forse al soggetto di stabilire un rapporto con l'ottomana rossa arrivando addirittura a stabilire un contatto fisico. Si può dire dunque che porte e finestre siano elementi cittadini separatori, non solo tra esterno e interno ma anche tra soggetto e realtà, tra io e mondo quasi a mostrare che egli non è in grado di conoscere a fondo ciò che vi è oltre, che la modernità è caratterizzata da oggetti di divisione che non permettono di comprendere appieno le cose o non permettono all'uomo di servirsi di questi. Si tratta della condanna dell'uomo moderno che Campana ben figura all'interno della sua opera.

Si consideri infine la figurazione notturna di *Genova*, componimento di chiusura della raccolta che forse risulta la più ricca di elementi per mostrare la città notturna moderna. Si analizzino i seguenti versi:

Vasto, dentro un odor tenue vanito
di catrame, vegliato dalle lune
elettriche, sul mare appena vivo
il vasto porto si addorme.
S'alza la nube delle ciminiere
mentre il porto in un dolce scricchiolio
dei cordami s'addorme: e che la forza
dorme, dorme che culla la tristezza
inconsia de le cose che saranno
e il vasto porto oscilla dentro un ritmo
affaticato e si sente
la nube che si forma dal vomito silente. [...]

⁸⁰ Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 33.

Nel seno della città percossa di suoni di navi e di
carri
classica mediterranea femina dei porti
per grigi rosei della città di ardesia
sonavano i clamori vespertini⁸¹

Si noti come la descrizione presentata raffiguri un porto industrializzato dato che lo sguardo del protagonista si sofferma in particolare sulle ciminiere che «vomitano fumo» e riempiono così l'atmosfera cittadina. Evidente come la rappresentazione vuole mettere in risalto gli elementi industriali di Genova dato che il paesaggio si compone di macchine e carri che producono luce elettrica, di un odore di catrame contrapposto alla salubre aria marina. Persino il colore dei tetti, la grigio-nera ardesia sembra accordarsi col nero delle fabbriche, proponendo un paesaggio scuro e irrespirabile, freddo e duro nei materiali. Si noti come già in *La giornata di un nevrastenico* il poeta parlava del «grigio monotono e sporco della città»⁸² che si fondeva con il pantano delle vie, caratterizzando il contesto urbano come un luogo lercio coperto solo apparentemente da uno strato di neve pura. Da ciò consegue che, nell'ottica campaniana, l'urbanità viene associata a qualcosa di sporco e grigio, forse simbolo a sua volta, come accadeva anche in certi *Frammenti* di Rebora, di fango e sporcizia morale. Si aggiunga inoltre che il contesto moderno e artificiale sembra coprire addirittura il rumore marino, dato che il protagonista afferma che i suoni delle navi e dei carri percuotono l'atmosfera. A questi si accordano anche i rumori sinistri realizzati dalla gru che cigola nel porto notturno; si considerino i seguenti versi:

Cigolava cigolava cigolava di catene
la grù sul porto nel cavo de la notte serena:
e dentro il cavo de la notte serena
e nelle braccia di ferro
il debole cuore batteva un più alto palpito⁸³

La gru che torreggia sul porto conferisce a quest'ultimo la figurazione di un ambiente sinistro, abbandonato, che prepara l'apparizione della prostituta - piovra⁸⁴.

⁸¹ Ivi, p. 133.

⁸² Ivi, p. 84.

⁸³ Ivi, p. 134.

Quest'ultima viene a sua volta dipinta dalle braccia di ferro quasi donna-paesaggio, elemento umano e artificiale si scambiassero i ruoli. Ciò conferisce ancor più la sensazione di un luogo in cui la natura è venuta meno, di una città artificiale in cui la luna non è più il simbolo del romanticismo ma diventa l'appellativo per indicare i fanali delle auto, le nuvole sono in realtà i gas fumogeni emanati dalle ciminiere e i rumori quelli delle auto e delle gru che durante la notte proseguono ancora il loro lavoro. Il poeta non può allora che concludere che «infinitamente occhiuta devastazione era la notte tirrena»⁸⁵, percependo dunque la realtà cittadina come qualcosa che è subentrato al paesaggio naturale. È interessante allora notare come la raffigurazione del paesaggio notturno, distante dalla civilizzazione cittadina, sembra porsi in contrapposizione netta con le immagini analizzate finora dato che l'ambiente si trasforma in qualcosa di arcano e affascinante dove l'uomo risulta riconciliato con la natura e può assaporare l'emozione del paesaggio stellato. Si consideri ad esempio il seguente passo di *Pampa*:

Gettato sull'erba vergine, in faccia alle strane costellazioni io mi andavo abbandonando tutto ai misteriosi giuochi dei loro arabeschi, cullato deliziosamente dai rumori attutiti del bivacco. I miei pensieri fluttuavano: si susseguivano i miei ricordi: che deliziosamente sembravano sommergersi per riapparire a tratti lucidamente transumanati in distanza, come per un'eco profonda e misteriosa, dentro l'infinita maestà della natura.⁸⁶

Qui il soggetto appare cullato dal ricordo che può spontaneamente fluire nel momento in cui l'io si trova sdraiato sull'erba, fonte di vita ed emblema di un luogo pacificato, misterioso, non violentato dal piede umano. In questa sorta di paradiso arcano l'io si può distendere ad ammirare il cielo, rilassando le proprie membra ed osservando i suoi misteriosi arabeschi. Si noti come la maestosità della natura, che non compariva minimamente nei componimenti "cittadini", ora si dispiega incontrastata, quasi nella pampa il protagonista potesse ancora ritrovare un luogo adatto per crescere e vivere. Qui i rumori sono attutiti, prevale un'atmosfera di pace e il silenzio predomina sugli

⁸⁴ Cfr. nota linguistica di Renato Martinoni in op. cit., p. 134.

⁸⁵ Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, p. 134.

⁸⁶ Ivi, p. 93.

altri suoni. Si aggiunga che, ad aumentare la sensazione di una realtà incontaminata contribuisce anche l'immagine del cielo stellato, non coperto dalle luci artificiali cittadine ma figurato nella sua immensa profondità. Poco più avanti verrà infatti detto:

La luna illuminava ora tutta la Pampa deserta e uguale in un silenzio profondo. Solo a tratti nuvole scherzanti un po' colla luna, ombre improvvise correnti per la prateria e ancora una chiarezza immensa e strana nel gran silenzio. La luce delle stelle ora impassibili era più misteriosa sulla terra infinitamente deserta⁸⁷

Il paesaggio stellato che il soggetto si trova ad osservare permette di creare la sensazione di libertà e infinitezza, alla quale contribuisce il «gran silenzio» che pervade la scena e che si accorda alla luna luminosa e alla luce delle stelle. Si noti come l'attenzione del lettore venga attratta dalla chiarezza del cielo così come dalla luminosità della luna risplendente sulla prateria deserta. Si tratta di un paesaggio dai tratti rilassanti, nel quale l'uomo può percepire la profondità della natura senza sentirsi schiavo di elementi che interessano la società civilizzata. Il poeta stesso concluderà infatti affermando: «dalla sua tenda l'uomo libero tendeva le braccia al cielo infinito non deturpato dall'ombra di nessun Dio»,⁸⁸ mostrando come l'ambiente della Pampa lascia l'individuo nella totale libertà di vivere, gli permette di immergersi nella natura e percepirne la grandezza e l'infinitezza. Si noti come tali raffigurazioni siano possibili soltanto se il contesto in cui si sviluppano è distante dal mondo conosciuto; solo in zone lontane, l'uomo può davvero immergersi nella realtà naturale e di questa percepire l'essenza. Ciò compare in primo luogo nei passi di *La Notte* già in parte considerati, dove l'immagine delle Alpi sterminate permettono al protagonista di percepire la natura nella sua primordiale essenza⁸⁹ e sentirsi parte dell'antica esistenza del mondo. Si consideri il seguente testo:

Lassù, tra gli abeti fumosi nella nebbia, tra i mille e mille ticchietti le mille voci del silenzio svelata una giovine luce tra i tronchi, per sentieri di chiarie salivo: salivo alle Alpi sullo sfondo bianco delicato mistero. Laghi, lassù tra gli scogli chiare gore vegliate

⁸⁷ Ivi, p. 95.

⁸⁸ Ivi, p. 96.

⁸⁹ Sull'immagine delle Alpi come luogo di pace Cfr. Ernesto Citro, *Sbarbaro e Campana. Lo sguardo e la visione*, cit., p. 84.

dal sorriso del sogno, le chiare gore i laghi estatici dell'oblio che tu Leonardo fingevi. [...] E povero, ignudo, felice di essere povero ignudo, di riflettere un istante il paesaggio quale un ricordo incantevole ed orrido.⁹⁰

Qui il paesaggio notturno alpino diventa il luogo in cui il soggetto, spogliato di ogni elemento supplementare, privato delle convenzioni della civilizzazione può provare la comunione con la natura, incantato e terrorizzato allo stesso tempo dalla vastità del paesaggio. Si noti come nella descrizione sia escluso l'elemento umano in modo tale da accentuare ancor di più la sensazione di una natura incorrotta, presentata nella sua integrità primitiva. La critica ha parlato infatti di un paesaggio «pre-umano, un movimento di spoliazione» e un «ritorno al primitivo e alle origini»⁹¹ che interessa questo passo, dando al paesaggio una consistenza quasi pittorica. In questa situazione l'individuo risulta finalmente diventare un tutt'uno con l'ambiente, annullandosi nella vastità delle montagne e nella purezza dei laghi. Tale processo, ovvero quello di immersione nella realtà naturale, accade con particolare frequenza in quelle descrizioni dei *Canti orfici* ambientate altrove, specialmente nel nuovo mondo. Lì persino le raffigurazioni di città notturne assumono tratti benevoli, non alienanti e mortificanti come quelle analizzate, ma in cui uomo e natura risultano pacificati. Ciò si può notare da questa breve descrizione di *Viaggio a Montevideo*:

Quando
in una baia profonda di un'isola equatoriale
in una baia tranquilla e profonda assai più del cielo
notturno
noi vedemmo sorgere nella luce incantata
una bianca città addormentata
ai piedi dei picchi altissimi dei vulcani spenti
nel soffio torbido dell'equatore⁹²

Qui la sensazione che prevale è quella di una profonda tranquillità, sentimento che viene facilmente veicolato dall'immagine della baia profonda nella quale sorge la città equatoriale. Evidente come la descrizione voglia dipingere un ambiente prezioso, quasi

⁹⁰ Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 17.

⁹¹ Matteo Meschiari, *Dino Campana. Formazione del paesaggio*, cit., pp. 12-13.

⁹² Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, cit., pp. 56-57.

incantato, dato che la vastità e la positività delle immagini lo connotano come un luogo misterioso ma allo stesso tempo fonte di pace. L'ambiente nel suo complesso si mostra al protagonista nel suo sonno notturno, imperturbabile, quasi fosse a sua volta parte di un sogno realizzato dal soggetto. Si può dire allora che, quando le descrizioni paesaggistiche notturne si distanziano dai centri cittadini, queste assumono dei tratti positivi e sembrano presentarsi nella loro profonda bellezza naturale. Per il resto la raffigurazione cittadina notturna presenta un luogo alienante in cui l'uomo si trova a dover sottostare al difficile ritmo della contemporaneità, alle sue contraddizioni, al vivere spersonalizzante.

2.2.2. Salendo cime autentiche: l'immagine della *Verna*

Una consistente sezione dei *Canti orfici* viene dedicata alla raffigurazione del paesaggio montano, che il poeta arriva a descrivere fondendo in un unicum inscindibile l'esperienza biografica all'immagine di fantasia, creando una sorta di "diario di bordo" del proprio pellegrinaggio presso *La Verna*, da cui egli trae sensazioni ed impressioni che documentano «non soltanto una geografia, ma anche l'immaginario ad essa direttamente collegato, le fantasticherie che questa suscita»⁹³. Si tratta di un cammino compiuto tra le alture dei monti ripercorrendo i luoghi del ritiro di san Francesco che diventa per il soggetto un viaggio spirituale alla scoperta del suo profondo io. È stato osservato dalla critica che in questa sezione «la dinamica del rapporto-fulcro dell'opera campaniana, quello fra immagine, storia e tempo, giunge al suo momento più concreto di verifica, tanto biografica e psicologica che espressiva»⁹⁴. Qui insomma il poeta si concentra in particolar modo sulle descrizioni pittorico - scenografiche che l'ambiente suscita, dipingendo in primo luogo lo sfondo sul quale si stagliano le poche presenze umane. Alcuni hanno inoltre individuato nelle descrizioni una sorta di reminiscenza purgatoriale, interpretando la montagna di *La Verna* come la montagna del purgatorio dantesco dove il pellegrino - soggetto deve salire per potersi purificare.⁹⁵ Sembra dunque che dopo l'immersione nelle zone infernali di *La Notte* il poeta debba adesso salire le erte pendici e forse trovare infine conforto nel paradiso diurno della prima descrizione di *Genova*. Si istaurerebbe così un vero e proprio parallelismo con l'opera dantesca che molti hanno individuato essere ricorrente in Campana.⁹⁶ Differentemente da quanto poteva accadere in alcuni *Frammenti* reboriani, la montagna di Campana viene raffigurata nella sua austera semplicità, talvolta velata di note malinconiche alle quali contribuiscono il grigiore del paesaggio e la povertà delle abitazioni, come è possibile notare nel seguente passo:

⁹³ Gianni Turchetta, *Dino Campana. Biografia di un poeta*, cit., p. 60.

⁹⁴ Maura Del Serra, *l'immagine aperta. Poetica e stilistica dei Canti orfici*, Firenze, La Nuova Italia, 1973, p. 211.

⁹⁵ Matteo Meschiari, *Dino Campana. Formazione del Paesaggio*, cit., p. 43.

⁹⁶ Cfr. *Ibidem*.

La Falterona è ancora avvolta da nebbie. Vedo solo canali rocciosi che le venano i fianchi e si perdono nel cielo di nebbie che le onde alterne del sole non riescono a diradare. La pioggia ha reso cupo il grigio delle montagne. [...] Il torrente gonfio nel suo rumore cupo commenta tutta questa miseria. Guardo oppresso le rocce ripide della Falterona: dovrò salire, salire.⁹⁷

Qui la descrizione del poeta è volta a ritrarre un ambiente scabro, roccioso, per certi versi ostile data la difficoltà di accedere alle zone sopraelevate, come può osservare il pellegrino che cerca di salire le sue erte pendici. La nebbia avvolge come una cortina la montagna stessa conferendole l'immagine di un luogo cupo, misterioso, dato che risulta difficile contraddistinguere con precisione gli elementi che si stagliano sulle pareti rocciose. Si noti a questo proposito l'insistenza con cui Campana si sofferma sulla presenza della pietra quale elemento costitutivo dello spazio montano, quasi la sua durezza e il suo colore contribuissero a creare l'immagine di un luogo disabitato, da un lato sfavorevole, dall'altro emblema forse della quiete e del riposo che investe una zona sacra. Il poeta stesso ha parlato a proposito dell'opera di «paesaggio cubistico»⁹⁸, quasi l'ambiente richiamasse una figurazione "a blocchi", spigolosa come accade nella pittura di Picasso. È stato più volte osservato inoltre come, in posizione centrale dell'opera, *La Verna* rappresenti idealmente il percorso di ascesa spirituale dell'uomo verso la purificazione simbolica dai piaceri mondani⁹⁹; da ciò la scelta di un contesto che raffiguri l'ideale riposo dell'anima, la solitudine interiore, il vuoto di chi si libera dei beni terreni. C'è chi ha parlato addirittura di «ascesa catartica», o di «risveglio alla luce» data l'ambientazione e la raffigurazione presente nell'opera¹⁰⁰. In netta contrapposizione con le poesie notturne la sezione di *La Verna* si concentra infatti su un paesaggio vissuto prevalentemente durante la luce diurna, dove l'atmosfera non è più quella torbida, sinuosa, peccaminosa della notte ma si ricopre di tinte più armoniche e meno oscure. Si noti inoltre come, non soltanto la montagna

⁹⁷ Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, cit., p. 37.

⁹⁸ Ivi, p. 39. Su questo concetto Cfr. Giorgio Zanetti, *Campana e il mondo delle immagini*, in *Dino Campana alla fine del secolo*, Atti del Convegno di Faenza, a cura di Anna Rosa Gentilini, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 143. Cfr. anche Matteo Meschiari, *Dino Campana. Formazione del paesaggio*, cit., p. 19.

⁹⁹ Gianni Turchetta, *Dino Campana. Biografia di un poeta*, cit., p. 60.

¹⁰⁰ Maura del Serra, *Dino Campana*, Firenze, La Nuova Italia, 1985, p. 68.

venga descritta nella sua natura rocciosa, semplice e scabra, ma anche le costruzioni umane sembrano accordarsi con il paesaggio naturale; si considerino i seguenti testi:

Castagno, casette di macigno disperse a mezza costa, finestre che ho visto accese: così alle creature del paesaggio cubistico, in luce appena dorata di occhi interni tra i fini capelli vegetali il rettangolo della testa in linea occultamente fine dai fini tratti traspare il sorriso di Cerere bionda.¹⁰¹

Le case quadrangolari in pietra viva costruite dai Lorena restano vuote e il viale dei tigli dà un tono romantico alla solitudine dove i potenti della terra si sono fabbricate le loro dimore¹⁰²

Le altissime colonne di roccia della Verna si levavano a picco grige nel crepuscolo, tutt'intorno rinchiusa dalla foresta cupa. Incantevolmente cristiana fu l'ospitalità dei contadini là presso.¹⁰³

Le stesse abitazioni, nonché il materiale di cui è costruito il tempio, sembrano dunque conformate all'austerità della montagna, forse a rendere un'immagine solenne del luogo in cui prevale la «fortezza dello spirito».¹⁰⁴ L'insistenza nella descrizione di un paesaggio roccioso potrebbe dunque indicare non soltanto la semplicità ma anche la stabilità, la resistenza dell'anima che non si lascia deviare dai piaceri mondani, così come la pietra non viene abbattuta dalle intemperie, ma si erge stabile nel territorio montuoso. Di qui forse la scelta di case definite «quadrangolari», nelle quali l'attenzione viene posta appunto sulla geometria, quasi a dire che la forma squadrata meglio permette di percepire la solidità della loro struttura. Si noti come, in questo caso, la scelta di forme squadrate, contrariamente a quanto accadeva nelle raffigurazioni notturne, non ha più la funzione di indicare uno spazio ostile, "spigoloso" e quindi avverso, ma forse vuole mostrare la staticità e la saldezza delle abitazioni. Analogamente le vie vuote non sono più sede dell'incubo, ma indicano forse la necessità di raccoglimento, la solitudine necessaria per acquisire la fede. Vi è chi inoltre vide nelle colonne di pietra un elemento di ieratica tragicità, affermando scrive Marabini che: «In Campania alligna uno spirito drammatico che s'imprime sul

¹⁰¹ Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, cit., p. 39.

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ Ivi, p. 41.

¹⁰⁴ Ibidem.

paesaggio, la roccia della montagna, quelle colonne di pietra che Campana vide ripetutamente, quasi fondamenta del cielo»¹⁰⁵ in un certo senso vanno ad aumentare la pregnante drammaticità dell'ambiente stesso. In questa prima parte della sezione si può dire inoltre che sussista una sorta di «unità arcana fra un paese e i suoi abitanti»¹⁰⁶ dato che questi hanno realizzato delle costruzioni che si adattano al contesto e all'ambiente in cui vivono. Si noti infatti come lo spazio raffigurato in queste pagine sia armonico nella sua complessità, non un fattore che stona o che indichi la contrapposizione con il paesaggio circostante. A ciò si aggiunge forse l'imponenza delle colonne stesse che si concilia con la grandezza e la solennità dell'ambiente, enorme nella sua sterminata natura. Si può dire inoltre che anche l'elemento umano¹⁰⁷ sembra a sua volta ben inserito all'interno del contesto di pacifica tranquillità espresso nella prima parte della sezione. Si considerino a questo proposito i pochi accenni alle figure incontrate nel cammino dell'io poetico:

Una ragazzina mi guardava cogli occhi neri un po' tristi, attonita sotto l'ampio cappello di paglia. In tutti un raccoglimento inconscio, una serenità conventuale addolciva a tutti i tratti del volto. Ricorderò per molto tempo ancora la ragazzina e i suoi occhi consci e tranquilli sotto il cappellone monacale.¹⁰⁸

Poco più avanti:

Un frate decrepito nella tarda ora si trascina nella penombra dell'altare, silenzioso nel saio villosa, e prega preghiere d'ottanta anni d'amore.¹⁰⁹

Sia la ragazzina che il frate sembrano chiusi in una sorta di raccoglimento interiore, risultano silenziosi e tranquilli nelle loro vesti, non una parola di eccessivo entusiasmo viene espressa nei confronti del soggetto che narra, non un moto scomposto dell'animo che possa rompere la religiosa introspezione. La percezione generale è quella di un luogo volto alla meditazione, solitario e incontaminato anche nelle presenze che vi prendono parte, le quali sono rade e tendenzialmente colte nella loro

¹⁰⁵ Claudio Marabini, *Luoghi e itinerari campaniani*, in *Dino Campana alla fine del secolo*, a cura di Anna Rosa Gentilini, cit., p. 110.

¹⁰⁶ Silvio Ramat, *Dino Campana*, cit., p. 111.

¹⁰⁷ Cfr. Maura Del Serra, *l'immagine aperta. Poetica e stilistica dei Canti orfici*, cit., p. 212.

¹⁰⁸ Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, cit., p. 41.

¹⁰⁹ Ivi, p. 44.

singularità. Da ciò deriva una generale tendenza a subordinare l'elemento umano a quello paesaggistico, lasciando che la natura sia la vera protagonista delle descrizioni. Si noti infatti come l'ambiente difficilmente presenti un caos generale di uomini ma l'affollamento sembra un aspetto distante in questa sezione e l'uomo viene considerato e descritto nella sua individualità non nel suo essere parte della massa. Sembra quasi che il poeta voglia mostrare attraverso il paesaggio quella religiosa spiritualità che interessa *La Verna* notando come il percorso di purificazione e ascesa mistica debba essere compiuto in autonomia, assumendo su di sé l'atteggiamento e la solitudine necessaria alla meditazione, sebbene questa talvolta sia connessa ad uno stato di tristezza e malinconia interiore. Si noti infatti come alcune descrizioni d'ambiente spesso accentuino la freddezza e l'isolamento del luogo, dando la sensazione di un paesaggio talvolta tetto e deserto. Si consideri il seguente passo:

Intorno è un grande silenzio un grande vuoto nella luce falsa dei freddi bagliori che ancora guizza sotto le strette della penombra. [...] Esco: il piazzale è deserto. Seggo sul muricciolo. Figure vagano, facelle vagano e si spengono: i frati si congedano dai pellegrini. Un alito continuo e leggero soffia dalla selva in alto, ma non si ode né il fruscio della massa oscura né il suo fluire per gli antri. Una campana della chiesetta francescana tintinna nella tristezza del chiostro: e pare il giorno dall'ombra, il giorno piagner che si muore.¹¹⁰

Qui Campana evidenzia innanzitutto la solitudine dell'ambiente, privato quasi interamente dei suoni data la vuotezza degli spazi, illuminato da una luce fredda che non riesce a rischiarare il luogo mistico. L'io poetico si trova infatti a sedere da solo in un piazzale deserto, distante emotivamente dalle figure che intravede, forse conscio della propria piccolezza nell'austera vastità della montagna. D'altra parte che si tratti di un isolamento "mistico" che non prevale in maniera incontrastata sul soggetto, abbandonandolo in una sorta di svuotamento interiore, lo si può notare dai frequenti riferimenti ad una solitudine cristiana che identifica un paesaggio religioso. Già soltanto «l'alito continuo e leggero che soffia» potrebbe alludere allo spirito divino che preserva le cose e consente all'uomo di entrare a far parte della trascendenza dell'ambiente. Si noti infatti come l'autore, citi in chiusura del passo considerato una

¹¹⁰ Ibidem.

celebre espressione dantesca, tratta dal Canto VIII del Purgatorio¹¹¹, forse ad indicare ancor più la spiritualità dell'ambiente, il suo essere immerso in un'aura sacra. Qui anche la tristezza e la malinconia possiedono il loro significato, letto nei termini della rinuncia e del distacco dalla mondanità e dai suoi piaceri. Nella descrizione degli interni del tempio di *La Verna*, ad esempio, il poeta raffigura uno spazio che sembra rivivere della privazione e della fede di san Francesco, tanto appare profondo e solenne nella sua solitudine. Ne consegue che il gelo e la freddezza degli antri non sono volti a creare un'apatia interiore, come accadrà negli «atrii di pietra» di *Quando traverso la città la notte* in *Pianissimo*, ma l'accettazione gioiosa del proprio destino di sacrificio e isolamento. Si consideri il seguente passo:

il corridoio, alitato dal gelo degli antri, si veste tutto della leggenda francescana. Il santo appare come l'ombra di Cristo, rassegnata, nata in terra d'umanesimo, che accetta il suo destino nella solitudine. La sua rinuncia è semplice e dolce: dalla sua solitudine intona il canto alla natura con fede.¹¹²

Qui la descrizione dei corridoi pervasi da una sorta di soffio gelido sembra anticipare la «rinuncia semplice e dolce» che il poeta cita poco dopo, quasi l'alito che proviene dagli antri avesse anch'esso una natura divina ed esprimesse il mistero cristiano che prevale sulle cose e sul mondo. Da ciò consegue che la vuotezza dell'ambiente è solo apparente, dato che risulta impregnata dalla presenza di Dio e dalla sua parola. Il luogo sembra allora investito di una elevata solennità, quasi l'ampiezza degli interni volesse intimorire il soggetto che si appresta ad entrarvi. Tali elementi creano la sensazione di un ambiente sacro, inviolabile data la difficoltà di accedervi attraverso le alture montuose¹¹³. Sembra quasi che il poeta stia invitando il lettore a seguire il pellegrino attraverso lo spazio descritto, chiedendogli di acuire i sensi per poter percepire l'aura di mistero presente nelle cose. Si noti a questo proposito l'importanza che viene attribuita alla raffigurazione, quasi l'intera sezione fosse dedicata non a mostrare delle azioni ma più che altro a definire un quadro, una realtà emotivamente vissuta. Da

¹¹¹ Si tratta dei versi 1-6 del Canto VIII del Purgatorio. Sul riferimento dantesco Cfr. anche Matteo Meschiari, *Formazione del paesaggio*, cit., p. 43.

¹¹² Ivi, p. 43.

¹¹³ Sul legame tra montagna e purezza Cfr. commento critico di Giuseppe Sandrini in *Dino Campana, La Verna*, a cura di Giuseppe Sandrini, Verona, Alba Pratalia, 2009, p. 73.

questo punto di vista forse è possibile riscontrare in queste pagine alcuni elementi che rimandano ad un immaginario ottocentesco, forse debitore di una cultura romantica interessata a mostrare spazi immensi, paesaggi vasti, estesi, per certi versi inaccessibili, che con la loro grandezza sovrastano l'individuo accentuandone il senso di piccolezza. Si tratta di una caratteristica particolarmente significativa nelle pitture e nei componimenti ottocenteschi, in cui l'uomo viene posto in secondo piano rispetto alla realtà naturale che acquista il ruolo preponderante. D'altra parte è stato osservato anche dalla critica che Campana fu un amante della pittura, che egli considerava indissolubilmente legata alla poesia, come denota la celebre affermazione «Ad ogni poesia fare il quadro» che è possibile leggere nei suoi appunti.¹¹⁴ Ne deriva che per i *Canti orfici* è necessaria «la messa a punto di un'ottica, una disposizione adeguata del vedere»¹¹⁵ per poter veramente comprendere il significato dei componimenti stessi. Ciò accade anche nella sezione dei *Canti orfici* presa in esame. Si considerino ad esempio i seguenti passi:

Ho sostato nelle case di Campigna. Son sceso per interminabili valli selvose e deserte con improvvisi sfondi di un paesaggio promesso, un castello isolato e lontano: e al fine Stia, bianca elegante tra il verde.¹¹⁶

Sulle stoppie interminabili sempre più alte si alzavano le torri naturali di roccia che reggevano la casetta conventuale rilucente di dardi di luce nei vetri occidui¹¹⁷

Su una costa una croce apre le braccia ai vastissimi fianchi della Falterona, spoglia di macchie, che scopre la sua costruzione sassosa.¹¹⁸

Nelle brevi descrizioni presentate il poeta arriva a mostrare un paesaggio dalla caratteristica grandezza, che viene resa attraverso le immagini di selve interminabili e di pendici vastissime dove lo sguardo facilmente si perde. Evidente come sia difficile pensare di poter sovrastare questa realtà, nei confronti della quale l'io percepisce la propria finitezza e limitatezza. I vasti fianchi della Falterona così come le valli selvose o

¹¹⁴ Renato Martinoni, *Introduzione*, in op. cit., p. XXIV.

¹¹⁵ Giorgio Zanetti, *Campana e il mondo delle immagini*, in *Dino Campana alla fine del secolo*, cit., p. 137.

¹¹⁶ Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 40.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 41.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 38.

le naturali torri di roccia conferiscono infatti all'ambiente la sensazione del luogo sconfinato, adatto alla contemplazione di sé nonché al raccoglimento interiore. Si noti inoltre come la caratterizzazione dello spazio come un «paesaggio promesso» o l'immagine di «dardi di luce» che trafiggono l'ambiente attribuiscono alle immagini la sensazione di un luogo bello nella sua infinita grandezza. Fanno da controcanto a queste immagini quelle che conferiscono la sensazione di immobilità e staticità, in particolare i frequenti riferimenti all'elemento roccioso o alla ieraticità della Falterona, quasi si trattasse di un gigante che si erge a dominare il mondo. Tale raffigurazione viene forse smorzata nella seconda parte della narrazione, dove più spesso il paesaggio acquista una certa dinamicità, talvolta permessa anche dalla raffigurazione dell'acqua come elemento che prevale nella descrizione¹¹⁹. Si considerino i seguenti passi:

La tellurica melodia della Falterona. Le onde telluriche. L'ultimo asterisco della melodia della Falterona s'inselva nelle nuvole. Sulla costa lontana traluce la linea vittoriosa dei giovani abeti, l'avanguardia dei giganti giovinetti serrati in battaglia, felici nel sole lungo la costa torrenziale.¹²⁰

Poco più avanti

Un usignolo canta tra i rami del noce. Il poggio è troppo bello e il cielo troppo azzurro. Il fiume canta bene la sua cantilena. È un'ora che guardo lo spazio laggiù e la strada a mezza costa del poggio che vi conduce. [...] La pioggia leggera d'estate batteva come un ricco accordo sulle foglie del noce. [...] Le stelle danzavano sul poggio deserto.¹²¹

Nelle descrizioni il quadro naturalistico sembra acquisire una propria vitalità, non più fossilizzato nel suo elemento roccioso ma investito da una profonda rinascita alla quale prendono parte gli animali che popolano i boschi montani. L'acqua sembra aver rinnovato in profondità i luoghi rendendoli vivibili e fecondi, rigenerando il paesaggio circostante. Si noti a questo proposito come la Falterona non venga più dipinta secondo le sue caratteristiche maestose, ma divenga in un certo senso più vicina al soggetto il quale è in grado di ascoltarne la melodia naturale. Sembra quasi che il *Ritorno*, come lo intitola Campana, mostri l'acquisizione per il protagonista narrante di

¹¹⁹ Cfr. Maura Del Serra, *L'immagine aperta. Poetica e stilistica dei Canti orfici*, cit., p. 19.

¹²⁰ Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 45.

¹²¹ Ivi, p. 46.

una dimensione più vicina a quella della natura, dopo il percorso di ascesi spirituale. Quasi a dire che l'io poetante, nel pellegrinaggio attraverso le zone montuose, ha potuto liberarsi della mondanità e cogliere davvero gli aspetti spirituali, dato che sulla via del ritorno è in grado di sentirsi parte integrante della natura. Si noti a questo proposito che l'insistenza sull'elemento pluviale che in varie forme arriva a bagnare le rocce del paesaggio montano sta forse ad indicare l'avvenuta purificazione, dato che il soggetto non osserva più soltanto la durezza della roccia, ma si concentra sul suo essere percorsa dall'elemento liquido. Spesso infatti l'autore parla di una «melodia docile dell'acqua che si stende tra le forre»¹²² o del «sussurrare dell'acqua sotto le nude roccie, fresca ancora della profondità della terra»¹²³, dove evidente è la funzione ristoratrice dell'acqua in grado di depurare e rinnovare il paesaggio. D'altra parte proprio all'acqua è dedicato il componimento di apertura di questa seconda parte di *La Verna*. Si considerino a questo proposito i seguenti versi:

L'acqua il vento
la sanità delle prime cose
il lavoro umano sull'elemento
liquido - la natura che conduce
strati di rocce su strati - il vento
che scherza nella valle - ed ombra del vento
la nuvola - il lontano ammonimento
del fiume nella valle-
e la rovina del contrafforte - la frana
la vittoria dell'elemento - il vento
che scherza nella valle.
Su la lunghissima valle che sale in scale
la casetta di sasso sul faticoso verde:
la bianca immagine dell'elemento.¹²⁴

Nei versi l'elemento liquido sembra essere il vero protagonista del paesaggio, dato che l'acqua viene identificata come ciò che plasma la realtà, che vince le zone più difficoltose della montagna, che risana la natura circostante e talvolta la sottopone al proprio dominio. Sulla necessità di questo elemento nella resa del paesaggio naturale

¹²² Ivi, p. 47.

¹²³ Ibidem.

¹²⁴ Ivi, pp. 44-45.

l'io poetico si pronuncerà poco dopo, affermando che si tratta della sostanza costitutiva di un luogo come di un dipinto, di ciò che contraddistingue davvero l'ambiente di montagna¹²⁵. L'acqua, fonte di vita, trasforma finalmente la Falterona, mostrandone la «tellurica melodia», non più presentandola nel grigiore e nella tristezza dei primi frammenti, ma descrivendola nella sua trasformazione e rinnovamento naturale. Evidente risulta allora la volontà di inserirsi in un quadro figurativo avente reminiscenze cristiane, dove l'acqua assume un valore simbolico connesso all'idea della rinascita, del battesimo, della depurazione. Si è inoltre osservato che il binomio acqua - roccia costituisce di fatto l'ossatura di quasi tutti i paesaggi dei *Canti orfici*¹²⁶ e in particolare diviene centrale nella sezione di *La Verna* dove la descrizione dell'ambiente è quasi tutta incentrata su questi due elementi. In particolare, ha affermato la critica, l'elemento liquido è «il fattore primo di modellamento dei paesaggi» che quasi sostituisce l'inchiostro della carta, essendo più adatta a fondere in sé l'elemento tattile sonoro e visivo.¹²⁷ Si noti inoltre come l'acqua conferisca l'immagine di un ambiente in continuo cambiamento, quasi il «tempo sospeso»¹²⁸ all'inizio della seconda parte sia venuto meno, dando vita ad un luogo mutevole e profondamente mobile. Non a caso gli ultimi due frammenti della sezione saranno dedicati al ritorno a Marradi dopo il lungo pellegrinaggio che aveva condotto il soggetto per i luoghi francescani, che si conclude con lo sguardo rivolto verso i monti ormai distanti ad indicare che il tempo è trascorso e si ritorna alla vita quotidiana. In fondo l'acqua stessa collega il passato con il presente, conferisce all'ambiente quella sensazione di indeterminato, di profondo legame tra le forze della natura e l'esperienza individuale del pellegrino. Si aggiunga inoltre che in questa seconda parte l'ambiente appare vivere una sorta di movimentata descrizione, alla quale contribuisce anche il vento stesso¹²⁹, che «scherza nella valle» quasi ad accordarsi con lo scorrere dell'acqua del fiume. Ne deriva che in questa seconda parte sussista una sorta di

¹²⁵ Ivi, p. 47.

¹²⁶ Matteo Meschiari, *Dino Campana. Formazione del paesaggio*, cit., p. 10.

¹²⁷ Ivi, p. 22.

¹²⁸ Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 44.

¹²⁹ Sull'importanza del vento Cfr. Matteo Meschiari, *Dino Campana. Formazione del paesaggio*, cit., p. 46.

rarefazione dell'elemento che da roccioso diventa liquido per poi ridursi allo stato atmosferico gassoso. Ciò, ha osservato la critica, crea in primo luogo l'aspetto melodico del paesaggio, in secondo luogo permette di conferire ancor più l'immagine della dinamicità dell'ambiente stesso¹³⁰. Si noti infine che, come accadeva ad esempio nel frammento LXX reboriano, la natura sembra qui predominare incontrastata tanto che l'autore parla della «vittoria dell'elemento», a sottolineare la supremazia indiscussa sulla realtà. D'altra parte, come per Reboria, si tratta forse di una natura distruttrice dato che «rovina il contrafforte», ma che forse l'autore descrive in tal modo per mostrare la realtà di un luogo incontaminato, piuttosto che per evidenziare la sua malvagità.

Nel complesso la descrizione del paesaggio montano presentata da Campana mostra un luogo dalle caratteristiche per certi aspetti ambivalenti: da un lato la montagna viene descritta nella sua scabra semplicità, nel suo vivere difficoltoso che non esclude talvolta la miseria del posto; dall'altro il poeta mostra la distanza tra questa e la vita industrializzata, quasi l'ambiente montuoso fosse l'espressione di una natura lontana dalle costrizioni della civilizzazione. Si noti che questo secondo elemento prevale nettamente sul primo, dato che le scelte campaniane sono più che altro volte a mostrare l'aura pura, quasi mistica che avvolge la zona. È chiaro che tale dimensione di autenticità non può essere raggiunta senza sacrificio, ne deriva che egli diventa consapevole delle difficoltà del trascorrere l'esistenza in luoghi in cui la natura risulta l'elemento preponderante, dove l'uomo si trova ad avere una posizione secondaria rispetto a questa; si consideri ad esempio il seguente passo:

La pioggia ha reso cupo il grigio delle montagne. Davanti alla fonte hanno stazionato a lungo i castagnini attendendo il sole, aduggiati da una notte di pioggia nelle loro stamberghe allagate. Una ragazza in ciabatte passa che dice rimessamente: un giorno la piena ci porterà tutti. Il torrente gonfio nel suo rumore cupo commenta tutta questa miseria.¹³¹

Nella descrizione Campana presenta un ambiente in cui l'uomo si trova a dover sottostare alla potenza della natura, con la conseguenza di una vita di miseria, come

¹³⁰ Ivi, p. 58.

¹³¹ Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, cit., p. 37.

dimostra la presenza degli abitanti in attesa del sole. Questi vengono quasi sempre rappresentati nelle loro vesti dimesse, nei loro occhi cupi che denunciano una vita di stenti, sottoposta alla mercé del tempo atmosferico. Se da un lato ciò implica un'esistenza più autentica, dall'altro l'ambiente generale denota la fatica di sottostare ai ritmi naturali, alle piene e alle magre del fiume. Si può dire dunque che, nel caso di Campana, l'ascesa verso le alture della montagna implica l'avvicinamento ad una dimensione spirituale più vera, ma questa non comporta il raggiungimento di un vivere idilliaco, forse perché l'idillio non è più concepibile nella mente di un uomo del primo Novecento. Soltanto in brevi tratti e poi in *Immagini del viaggio e della montagna* prevale l'aspetto di serenità quasi fiabesca e il soggetto arriva ad individuare nel paesaggio montano un ambiente al quale si rivolge con una grande affezione. Forse, in tal caso, lo sguardo viene filtrato dall'amore verso la cittadina natale, verso la terra madre, che il poeta descrive nei toni di un luogo sereno che rischiarà l'animo del protagonista. Si considerino ad esempio i seguenti versi:

Andar, de l'acque ai gorghi, per la china
valle, nel sordo mormorar sfiorato:
seguire un'ala stanca per la china
valle che batte e volge: [...]
in fin che in azzurrina
serenità, dall'aspre rocce dato
un Borgo in grigio e vario torreggiare
all'alterno pensier pare e dispare,
sopra l'arido sogno, serenato!¹³²

Qui evidente come il soggetto dipinga una realtà appagante, che rasserena il cuore e rende il mondo pacificato nella visione della vita quotidiana. Marradi si staglia come un luogo di pace tra immense valli ricoperte di acque e immerse in un'aria limpida, alle quali il poeta tende con tutte le forze, sebbene non sia in grado di ricostituire la pace originaria: «se alle tue mura in pace cristallina tender potessi, in una pace uguale, e il ricordo specchiar di una divina serenità perduta»¹³³, afferma infatti poco dopo. Si può notare che il Borgo venga dunque percepito come luogo di ricostituzione fisica e

¹³² Ivi, p. 54.

¹³³ Ivi, p. 55.

psichica, accarezzato quasi dal poeta nei suoi elementi. In questo caso, tuttavia, le immagini sono in parte realmente vissute dal soggetto poetante e in parte allontanate dalla mente, quasi filtrate dal ricordo, che permette dunque di estrarre soltanto ciò che di positivo rimane del paesaggio. Anche in Campana compare allora il meccanismo della descrizione dell'immagine allontanata, creatrice di serenità nell'animo del soggetto, sebbene questa sia più frequentemente utilizzata nelle raffigurazioni di un paesaggio esotico più che in quelle di montagna. Forse, vuole dire l'autore, la vita amena, concorde e pura in tutte le sue parti può essere solo sognata; nella realtà l'autenticità e la purezza sono raggiunte non senza un certo sacrificio. Soltanto in alcuni momenti e maggiormente nella seconda parte di *La Verna* rispetto alla prima, il paesaggio viene dipinto seguendo il quadro di una natura idilliaca, come si può notare con più insistenza negli scorci dedicati a Marradi, dove la figurazione di un villaggio tra le valli si sposa con quella di un ambiente luminoso. Si può dire inoltre che anche qui si parla di un paesaggio dinamico, quasi a creare un filo tra il movimento dell'acqua e il ricordo che l'io poetico ha vissuto e che qui viene nuovamente a presentarsi alla mente diventando centrale e allietando i pensieri.

2.2.3. Dalle «torri impenetrabili» ai «palazzi corrosi»: il giorno arido dei *Canti orfici*

Sebbene marginale rispetto alle descrizioni paesaggistiche notturne, l'immagine della città diurna propone in alcuni momenti l'idea dell'aridità che, come ha osservato la critica, si configura come un tema premontaliano¹³⁴ che avrà molto successo nel seguito del Novecento. In tali descrizioni il paesaggio rispecchia la sensazione di vuotezza e insensatezza esistenziale, presentandosi come un luogo torrido, prosciugato da fiumi correnti e immerso nella calura estiva. L'io viene spesso figurato nel suo vagare, nel suo ricercare una fonte di ristoro che riesca a fronteggiare l'aridità del paesaggio, tentativo che il più delle volte risulta inconcludente. Come accadrà dunque nell'opera di Sbarbaro e successivamente in quella di Montale, l'io appare destinato allo scacco in un ambiente che quasi interamente risulta improduttivo e infecondo, privo in gran parte di piante e animali. Da ciò deriva la figurazione di un soggetto assetato di refrigerio e di autenticità che vaga in un contesto che non è in grado di fornirgli questi elementi, così come la società novecentesca non riesce a creare il giusto luogo per rendere l'uomo in armonia con la natura. Tali raffigurazioni sono forse maggiormente visibili nel poemetto di *La Notte*, si consideri il seguente passo:

Ricordo una vecchia città, rossa di mura e turrata, arsa sulla pianura sterminata nell'agosto torrido, con il lontano refrigerio di colline verdi e molli sullo sfondo. Archi enormemente vuoti di ponti sul fiume impaludato in magre stagnazioni plumbee: sagome nere di zingari mobili e silenziose sulla riva [...] e a un tratto dal mezzo dell'acqua morta le zingare e un canto, da la palude afona una nenia primordiale monotona e irritante: e del tempo fu sospeso il corso¹³⁵

Qui l'ambientazione nell'agosto torrido ben riproduce l'immagine dell'arsura estiva aumentata da quella della vecchia città cinta da mura, anch'essa arida. Queste si ergono cingendo con una torre il luogo urbano, a sovrastare qualsiasi altro elemento del paesaggio. Quest'ultimo appare poi una distesa sterminata, immagine ancor più

¹³⁴ Maura Del Serra, *Dino Campana*, cit., p. 32.

¹³⁵ Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 9.

determinante per rendere la sensazione di un luogo arido dove l'uomo camminando cerca una fonte che non giunge. Si noti inoltre che la descrizione di un fiume paludoso ricorda un luogo stagno dove l'acqua non rigenera la vita e crea delle stagnanti incrostazioni a dare l'idea di un ambiente fermo e maleodorante. Sembra quasi di trovarsi nella palude stigia dantesca, alla quale rimanda anche il colore plumbeo delle acque ad indicare forse un luogo putrido, adatto al profondo inferno. La descrizione appare dunque presentare un paesaggio arso, privo di vegetazione, immobile nel tempo e nello spazio, un vero e proprio deserto di alberi e suoni. Persino il canto delle zingare, che potrebbe finalmente conferire un ritmo alla realtà circostante, risulta monotono e ripetitivo¹³⁶ quasi a dire che nulla può essere di conforto nell'arida immagine estiva. A questi elementi si aggiunge inoltre la contrapposizione con le rigogliose colline sullo sfondo, fonte di refrigerio per l'osservatore ma presentate come distanti dalla voce parlante, che contrastano con la realtà vissuta dall'io. Ecco dunque che, come ha osservato la critica:

Già da questi paesaggi vediamo emergere con sufficiente chiarezza le coordinate che oppongono città e mondo naturale: essenzialmente il verde del paesaggio sullo sfondo che si stacca per freschezza e fertilità dall'arsura desertica delle mura rosse.¹³⁷

Le loro immagini infatti, definite come elementi «molliti sullo sfondo», ben rendono l'idea della distanza, quasi si trattasse di qualcosa di inconsistente e difficilmente tangibile dal soggetto, allontanate nelle loro rigogliose caratteristiche. Da ciò consegue che la descrizione è volta a trasmettere il sentimento dell'aridità, l'impossibilità di una via d'uscita verso un luogo naturale in cui poter riposare il proprio corpo e la propria anima. Più avanti nel poemetto l'io infatti affermerà: «fuori gli orti verdissimi tra i muri rosseggianti: noi soli tre vivi nel silenzio meridiano» a dimostrare che il refrigerio è sempre altrove mentre l'io è relegato in questa sorta di silenziosa città torrida. Si tratta di una raffigurazione che occupa una consistente parte dei frammenti di *La Notte*, come si può notare nel seguito del poemetto:

¹³⁶ Sul canto ripetitivo delle zingare Cfr. Ernesto Citro, *Sbarbaro e Campana*, cit., p. 59.

¹³⁷ Matteo Meschiari, *Dino Campana. Formazione del paesaggio*, cit., p. 29.

Saliva al silenzio delle straducole antichissime lungo le mura di chiese e conventi: non si udiva il rumore dei suoi passi. Una piazzetta deserta, casupole schiacciate, finestre mute: a lato in un balenio enorme la torre, otticuspide rossa impenetrabile arida. Una fontana del cinquecento taceva inaridita, la lapide spezzata nel mezzo del suo commento latino. Si svolgeva una strada acciottolata e deserta verso la città¹³⁸

Si noti come la descrizione verta attorno all'immagine dell'aridità: deserta appare la piazza cittadina, arida la torre, prosciugata la fontana e deserta anche la strada che conduce lungo i percorsi urbani. Sembra quasi che il lettore venga immerso in un luogo alienante, surreale, in cui l'elemento che prevale è quello roccioso. Si osservi infatti come Campana insista in particolar modo sull'elemento murario, motivo forse che ha portato la critica ad accostare queste descrizioni a quelle montaliane. «La torre otticuspide» di cui parla il poeta viene raffigurata infatti come qualcosa di impenetrabile¹³⁹, forse a relegare il personaggio in un luogo inaridito, non permettendogli di accedere ad una realtà più rigogliosa; così la fontana, tendenzialmente fonte di ristoro, viene qui ridotta al suo elemento petroso, silenziosa nella mancanza d'acqua. A queste si aggiunge inoltre la lapide spezzata, a sua volta realizzata con marmo o roccia che, incisa di un commento latino, molto ricorda un luogo antico, in declino. Si aggiunga inoltre che anche la scelta di raffigurare delle stradine antichissime sembra collocare la raffigurazione urbana in una realtà ormai in rovina, come se l'attuale città fosse il frutto di un processo di devastazione e decadenza che ha lasciato sopravvivere soltanto qualche scalcinato muro. Si noti allora che tale scelta potrebbe forse alludere ad una società ormai in rovina, dimentica dei suoi valori morali, devastata così come appare il paesaggio circostante. Analogamente si potrebbe pensare che un luogo abbandonato e fatto a pezzi, ridotto all'osso, per utilizzare una celebre espressione montaliana, preluda alla frantumazione del paesaggio in epoca di guerra, così come verrà raffigurato nelle immagini della poesia ungarettiana. Interessante risulta inoltre notare come, pur nell'utilizzo di alcuni elementi comuni alla figurazione di *La Verna*, quali l'aspetto deserto e roccioso dell'ambiente, il luogo qui figurato si contrapponga facilmente a quello montano

¹³⁸ Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 10.

¹³⁹ Sull'aridità della torre Cfr. anche Ernesto Citro, *Sbarbaro e Campana. Lo sguardo e la visione*, cit., p. 64.

precedentemente considerato. Lì la pietra, come si è visto, indicava la stabilità, qui viene utilizzata in un'accezione totalmente opposta, volta ad evidenziare lo stato di prosciugamento fisico del paesaggio. Si noti inoltre come l'immagine della «strada acciottolata», così come compare in altri componimenti dell'opera, vuole indicare la riduzione a roccia frammentaria della realtà circostante, forse in virtù di una scissione eccessiva degli elementi della realtà, che rendono l'idea di un luogo discorde, sezionato nelle sue parti. D'altra parte l'idea di "frammentarietà" viene a sua volta espressa attraverso l'immagine della lapide infranta, anche questa "a pezzi" così come la strada acciottolata. Da qui la sensazione di divisione, non di unione che viene veicolata dal paesaggio. Si noti infine che l'aridità sembra interessare anche il mondo degli "affetti", dato che il poeta parla di finestre mute e case schiacciate quasi si trattasse di luoghi privati delle loro caratteristiche affettive ed umane. Analogamente anche le figure incontrate, che fanno da sfondo all'ambiente, sembrano condividere questo tipo di fattezze esteriori. Si considerino le seguenti righe:

Fu scosso da una porta che si spalancò. Dei vecchi, delle forme oblique ossute e mute, si accalcavano spingendosi con i gomiti perforanti, terribili nella gran luce [...] strisciavano via mormorando, rialzandosi poco a poco, trascinando uno ad uno le loro ombre lungo i muri rossastri e scalcinati, tutti simili a ombra. Una donna dal passo dondolante e dal riso incosciente si univa e chiudeva il corteo. Strisciavano le loro ombre lungo i muri rossastri e scalcinati: egli seguiva, autòma. Diresse alla donna una parola che cadde nel silenzio del meriggio: un vecchio si voltò a guardarlo con uno sguardo assurdo lucente e vuoto. E la donna sorrideva sempre di un sorriso molle nell'aridità meridiana, ebete e sola nella luce catastrofica.¹⁴⁰

Qui anche le figure del paesaggio sembrano aver ereditato le forme aride, dato che appaiono consunte e scheletriche, carenti quasi della loro carne. Si noti infatti che, lontani dall'apparire piene di forze, queste si trascinano lungo i muri rossastri parlando sottovoce quasi stremate dalla calura estiva. Molti di loro, tra cui il vecchio che si ferma ad osservare il soggetto, sembrano quasi prosciugati dall'aridità diurna, tanto «ebete» e «intontito» appare il loro volto, paralizzato in un certo senso dall'ambiente poco confortevole. Sembra quasi che il poeta voglia raffigurare un luogo che da secoli

¹⁴⁰ Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, cit., pp. 10-11.

manca di acqua e vegetazione e che ha ridotto gli abitanti a scheletri¹⁴¹, assorbendo la loro vitalità. Si noti a questo proposito che il soggetto parla di una luce accecante, di un sole «catastrofico» che non permette in alcun modo di acquisire una dimensione di sana esistenza. Gli uomini che egli incontra sembrano dunque simili ad ombre, così li descrive l'io, forse anticipazione della figurazione notturna infernale che compare nel corso del poemetto, dove essi appaiono dei simulacri e non degli esseri viventi. Analogamente anche il soggetto sembra acquisire le medesime fattezze esteriori, egli li segue «automa» come se si fosse trasformato improvvisamente in uno di loro, meccanico e privo di pensiero allo stesso tempo. Si pensi allora che, come accade nell'inferno dantesco, dove le anime si muovono non per propria volontà ma secondo il volere divino, anche in questa parte del poemetto le figure sembrano procedere non secondo il proprio pensiero ma seguendo una forza altra, forse identificabile con l'uniformità della società. Si noti inoltre come la scelta di un luogo silenzioso, al quale rimandano i frequenti riferimenti al «silenzio del meriggio», alle «finestre mute», alle «sagome silenziose sulla via», riconduca ancor più alla sensazione di un ambiente appesantito e surreale, arido anche nella mancanza della colorita conversazione. Soltanto in alcuni brevi tratti le figure sembrano ostentare dei sorrisi ammalianti ma difficilmente arrivano a conversare con il protagonista. In generale si può dire dunque che la raffigurazione diurna di *La Notte* presenta molti elementi riferibili ad una realtà torrida, poco favorevoli alla vita animale e umana. La critica ha affermato infatti che questo tema, ovvero quello di un paesaggio arido, percorso da figure enigmatiche, si fissa come un vero e proprio *Leitmotiv* nell'opera¹⁴² diventando incarnazione espressionistica dell'alienazione, dell'aridità oppressiva e silenziosa che Campana vuole inserire nei suoi *Canti*. Da questo punto di vista l'aridità si presenta una tematica ricorrente negli autori di questo periodo e il poeta si rende acuto interprete dell'immaginario primo-novecentesco ripresentando descrizioni d'ambiente che ritroviamo anche negli autori coevi e successivi e a tratti in tutta l'opera. Si noti ad esempio come l'immagine del mattone rosso venga più volte riproposta nei *Canti*

¹⁴¹ Sulla figurazione degli abitanti come scheletri e automi in *La Notte* Cfr. Maura Del Serra, *Dino Campana*, cit., p. 46.

¹⁴² Ivi, pp. 45-46.

orfici, tanto che la critica ha affermato essere una «cifra ossessiva in Campana»¹⁴³, dato che il poeta più volte si avvale di questo elemento per esprimere l'idea di un luogo torrido. Ciò si può osservare ad esempio in *Faenza*, dove la città rossa dalle mura corrose e dal mattone rinsecchito ancora una volta trasuda la sensazione di un luogo arido, monotono, ripetitivo nelle sue tinte. Si consideri il seguente passo:

Una grossa torre barocca: dietro la ringhiera una lampada accesa: appare sulla piazza al capo di una lunga contrada dove tutti i palazzi sono rossi e tutti hanno una ringhiera corrosa: (le contrade alle svolte sono deserte)¹⁴⁴

Qui l'immagine dei palazzi rossi dalla ringhiera corrosa ben esprimono la sensazione dell'aridità che viene accentuata dal fatto che tutti possiedono questa caratteristica distintiva, monotona e decrepita nelle sue fattezze esteriori. Si noti inoltre come la forma squadrata, spigolosa della ringhiera stessa, a sua volta contribuisce a creare l'immagine di un ambiente ostile, arido nelle sue parti. Si osservi inoltre come tale ambiente risulta quasi interamente deserto se non fosse per la presenza delle abitazioni stesse. Le contrade sono lunghe e disabitate, afferma infatti il soggetto, quasi immerse in una sorta di torpore estivo. A queste a loro volta si accordano le immagini del museo che ospita «nude stampe scheletriche», come se anche queste volessero esprimere aridità della parete in cui sono appese. Si consideri il seguente testo:

Nel corpo dell'antico palazzo rosso affocato nel meriggio sordo l'ombra cova sulla rozza parete delle nude stampe scheletriche. [...] L'eco dei secchi accordi chiaramente rifluisce nell'ombra che è sorda.¹⁴⁵

Qui il palazzo descritto appare immerso in una sorta di soffocante calura estiva quasi l'aria pesante avesse prevalso sul refrigerio estivo, rendendo secco ciò che viene pervaso da questo, in primo luogo l'ombra in cui sono appese le stampe del Dürer. Queste, ha affermato la critica, sono «scheletriche» quasi un riferimento al «panorama

¹⁴³ Matteo Meschiari, *Dino Campana. Formazione del paesaggio*, cit., p. 29.

¹⁴⁴ Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 69.

¹⁴⁵ *Ivi.*, p. 70.

scheletrico del mondo» di *La Notte*, forse un'allusione al fatto che tra uomini reali e la figurazione di questi non c'è grande distinzione, i primi sono simili a delle "immagini di carta", consunti tanto quanto possono apparire nei quadri. Si può dire dunque che anche *Faenza*, sebbene città che trova la sua figurazione nelle immagini raffinate del mondo artistico italiano, a tratti conserva questo retroscena arido espresso più che altro dall'immagine della torre rossa corrosa e delle strade deserte. Un'analoga raffigurazione si può trovare in *La Giornata di un Nevrastenico* dove la città viene descritta come un luogo racchiuso da torri, segnato da vie deserte, alle quali si contrappongono i colli sempre distanti. Si consideri il seguente passo:

La vecchia città dotta e sacerdotale era avvolta di nebbie nel pomeriggio di dicembre. I colli trasparivano più lontani sulla pianura percossa di strepiti. [...] Dei colpi sordi, dei fischi dallo scalo accentuavano la monotonia diffusa nell'aria. Il vapore delle macchine si confondeva colla nebbia: i fili si appendevano e si riappendevano ai grappoli di campanelle dei pali telegrafici che si susseguivano automaticamente.¹⁴⁶

Qui l'aridità viene più che altro ad esprimersi secondo l'immagine della monotonia, della nebbia che pervade il pomeriggio di dicembre e conferisce al paesaggio quel grigiore tipico di un luogo freddo e deserto. I colli appaiono sempre lontani, percepiti nella loro rinfrescante trasparenza ma mai vicini al soggetto parlante, che invece si ritrova in una meccanica città industriale. Si noti a questo proposito la figurazione delle macchine e dei pali telegrafici che nel loro automatismo riproducono l'idea di un ambiente artificiale, un po' alienante. I rumori prevalenti sono infatti quelli ripetitivi di colpi battuti a vuoto, di fischi ricorrenti che mostrano un viavai continuo da grande città novecentesca. In tale raffigurazione si può dire che il sentimento prevalente sia quello di un'aridità morale, di una meccanicità alienante che paralizza l'animo del soggetto. Si noti dunque come la breve descrizione qui realizzata arrivi piuttosto a mostrare un luogo infecondo, non adatto ad un tranquillo stile di vita, ma percorso da ripetitivi movimenti meccanici. Si aggiunga inoltre che la figurazione dei fili, che «si appendevano e riappendevano a grappoli», come afferma il poeta, forse a sua volta contribuisce all'idea di monotonia e ripetitività, accordandosi con l'automatismo

¹⁴⁶ Ivi, p. 83.

d'insieme. Differente, sotto certi aspetti, l'immagine presentata nel medesimo poemetto nel frammento successivo, dove la figurazione dell'aridità viene piuttosto espressa, come accadeva in alcuni passi di *La Notte*, attraverso la descrizione di vie deserte e silenziose nonché da un luogo in rovina. Si consideri il seguente testo:

Dalla breccia dei bastioni rossi corrosi nella nebbia si aprono silenziosamente le lunghe vie. Il malvagio vapore della nebbia intristisce tra i palazzi velando la cima delle torri, le lunghe vie silenziose deserte come dopo il saccheggio. E nell'incubo della nebbia, in quel cimitero, esse mi sembravano ad un tratto tanti piccoli animali, tutte uguali, saltellanti, tutte nere, che vadano a covare in un lungo letargo un loro malefico sogno.¹⁴⁷

Qui l'aridità trova espressione nell'immagine dei rossi bastioni corrosi che ricordano le torri di *La Notte*, anche queste aride nella loro caratteristica imponenza. Esse sono ancora una volta corrose, mai presentate nello sfarzo del nuovo ma sempre scalciate come i «muri rossastri e scalcinati» del poemetto precedente. Si noti inoltre come nel complesso la città si figura come un luogo deserto in cui prevalgono lunghe vie solitarie immerse nella desolazione diurna. Il soggetto osserva allora che l'immagine urbana che viene veicolata ricorda quella di una città che è stata saccheggiata, devastata e privata dunque degli uomini e degli animali; il tutto conferisce la sensazione di un luogo desolato, prosciugato dei suoi elementi vitali, deserto e inospitale quasi paragonabile ad un cimitero. Si noti l'insistenza sulla lunghezza delle vie, che sembrano quasi dimostrare che per uno spazio immenso non si incontra anima viva, ad accentuare la sensazione di desolazione del luogo. Ne deriva una generale sensazione di ambiente arido, sebbene l'aridità non sia espressa in questo caso dall'immagine di un paesaggio diurno prosciugato dal sole ma al contrario immerso in una sorta di triste nebbia. Si può dire allora che la figurazione dell'aridità del paesaggio trova nell'opera diverse declinazioni, che vogliono esprimere la sensazione di stanchezza esistenziale così come di indifferenza e monotonia nelle relazioni umane. A ciò si aggiunge, come accadeva in molti *Frammenti* di Rebora, l'idea di una modernità che consuma l'uomo, che lo riduce all'osso, così come è possibile notare anche in *Dualismo*.

¹⁴⁷ Ibidem.

Si considerino ad esempio le seguenti righe:

Rivedo ancora Parigi, Place d'Italie, le baracche, i carrozzoni, i magri cavalieri dell'irreale, dal viso essicato, dagli occhi perforanti di nostalgie feroci, tutta la grande piazza ardente di un concerto infernale stridente e irritante. Le bambine dei Bohemiens, i capelli sciolti, gli occhi arditi e profondi congelati in un languore ambiguo amaro attorno dello stagno liscio e deserto [...] E noi in silenzio attorno allo stagno pieno di chiarori rossastri.¹⁴⁸

Qui la descrizione di Parigi, presentata nella sua stagnante aria diurna, ancora una volta è popolata da figure smagrite ed ossute, consunte nel fisico ma anche nell'anima, che si accordano con il paesaggio liscio e deserto. Dal quadro descritto traspare la sensazione di una realtà alienante, che assorbe l'uomo prosciugandogli il corpo e rendendolo asciutto e stanco. Si noti l'insistenza sulla stanchezza delle figure sullo sfondo che qui vengono rappresentate: esse appaiono con gli occhi fuori dalle orbite così come il soggetto sembra trascinarsi stremato in una taverna. Si tratta dunque di una condizione che vuole mostrare l'alienazione dell'uomo novecentesco, la vuotezza di chi vive nell'arido contesto urbano tra baracche e carrozzoni che sfrecciano lungo le vie. Da notare inoltre come la descrizione del viso dei protagonisti «dagli occhi perforanti di nostalgie feroci»¹⁴⁹ riproduca l'immagine di chi ricerca con nostalgia un vivere più pacato, che non riduce l'uomo alla fatica quotidiana, non riuscendo tuttavia a raggiungerlo. L'aridità del paesaggio infine si può notare anche nell'immagine della «piazza ardente» e dello «stagno rossastro», la prima non più deserta come accadeva in *La Notte* ma illuminata da una luce divampante, il secondo dipinto dai medesimi colori che a sua volta ricordano le colorazioni dell'oltretomba. Analogamente anche i suoni, mai melodiosi ma piuttosto stridenti, divengono l'emblema di un luogo infernale dai tratti oscuri e ostili, che il soggetto rievoca nella memoria. Si può dire dunque che nelle descrizioni finora rappresentate l'aridità urbana trova espressione talvolta attraverso lo scenario ripetitivo e monotono, altre volte per mezzo della figurazione di un paesaggio deserto, altre ancora attraverso l'immagine di un luogo di pietra, spesso frantumato e disgregato nei suoi elementi. Infine alcuni componimenti presentano una

¹⁴⁸ Ivi, p. 74.

¹⁴⁹ Ibidem.

figurazione di mare che, come accadrà nell'opera di Montale, non è più fonte di autentico ristoro ma diviene a sua volta l'emblema dell'aridità. Ciò si può notare sia nel poemetto *L'incontro di Regolo* sia nel componimento dedicato a *Le vele*. Si consideri il primo dei due forse il più adatto ad esprimere l'idea premontaliana dell'"osso" percepito come elemento arido vista anche la figurazione marina comune:

Ci incontrammo nella circonvallazione a mare. La strada era deserta nel calore pomeridiano. Guardava con occhio abbarbagliato il mare. [...] Come va? A braccetto lui voleva condurmi in campagna: poi io lo decisi invece a calare sulla riva del mare. Stesi sui ciottoli della spiaggia seguitavamo le nostre confidenze calmi. [...] Parlammo, parlammo, finché sentimmo chiaramente il rumore delle onde che si frangevano sui ciottoli della spiaggia. Alzammo la faccia alla luce cruda del sole. La superficie del mare era tutta abbagliante.¹⁵⁰

Qui la descrizione ben raffigura l'idea di un luogo di mare accaldato, come dimostra l'immagine della «luce cruda» che illumina la spiaggia e che non funge da elemento ristoratore data l'aggettivazione con cui viene dipinta dal poeta. Analogamente il sole che «abbaglia» e si riflette sul mare assomiglia tanto a quello proposto da Montale in *Merigiare pallido e assorto*, data la sua natura eccessivamente luminosa che non si limita a rischiarare e riscaldare il paesaggio. Già nella luminosità si può notare dunque un elemento di aridità del luogo. Ma l'attenzione del lettore ricade più che altro sulla figurazione dell'acciottolato, su cui Campana insiste particolarmente quasi a dare meglio la sensazione di un luogo fatto di cocci sparsi sul terreno, disseminati nella distesa marina. Si noti come questi conferiscano l'idea di un ambiente naturale riarso e torrido nelle sue caratteristiche estive. Ritorna infine, ancora una volta, l'immagine della strada deserta, arida nel suo calore pomeridiano, forse una «circonvallazione» che collega la città al mare stesso. D'altra parte la scelta di elementi marittimi per figurare la vanità dell'esistenza e la sua mancanza di punti di riferimento è espressa anche nel componimento campaniano *Barche amarrate*, dove l'immagine della vela sospinta casualmente ben esprime l'idea di un uomo senza una meta e punti di riferimento, sbattuto dall'esperienza di vita e in difficoltà a procedere lungo il proprio cammino. Si considerino ad esempio i seguenti versi:

¹⁵⁰ Ivi, p. 111.

Le vele le vele le vele
che schioccano e frustano al vento
che gonfia di vane sequele
le vele le vele le vele!
che tesson e tesson: lamento
volubil che l'onda che ammorza!
ne l'onda volubile smorza
ne l'ultimo schianto crudele
le vele le vele le vele¹⁵¹

Qui l'immagine della vela esposta alla mercé delle onde assume sicuramente dei tratti simbolici volendo forse figurare un'esistenza travagliata, piena di difficoltà che scuotono il corpo e l'animo, «volubile» alle tendenze che la colpiscono. Fiorenza Ceragioli ha infatti affermato a proposito di questo componimento che «le barche ormeggiate rappresentano la condizione umana legata al proprio destino: gli uomini sospinti dalla vita, oppressi da una serie di inutili problemi sono condannati al dolore di vivere sempre vario e sempre uguale»¹⁵². In tale componimento dunque l'aridità viene più che altro a coincidere con l'insensatezza esistenziale, con la vanità dell'esistenza stessa figurata dalla vela che non adempie alla propria funzione ma gira a vuoto, fluttuante al vento. Essa, infatti, dovrebbe essere come una bussola che indica alla nave la via da compiere, mentre qui si trasforma in un panno inutile mosso dallo «schianto crudele» dell'onda, che dapprima la sospinge in una direzione e poi in un'altra. Sotto certi aspetti tale immagine ricorda la famosa «barca in panna»¹⁵³ montaliana dell'osso *Arremba sulla strinata proda*, che a sua volta presenterà una nave non adatta a compiere il percorso esistenziale data la sua consistenza «di cartone». Affermerà infatti Montale: «Arremba su la strinata proda/ le navi di cartone, e dormi/ fanciulletto padrone [...] Amarra la tua flotta tra le siepi»¹⁵⁴, dove la nave descritta risulta non agile e soprattutto non viene dipinta durante un'attraversata marina ma di una zona paludosa. Nel componimento campaniano, così come in quello montaliano, l'elemento - nave diviene dunque parte di questa immagine di un luogo marittimo arido che non permette di raggiungere le mete che l'uomo si è prefissato, o condurlo

¹⁵¹ Ivi, p. 89.

¹⁵² Cfr. commento di Fiorenza Ceragioli in op. cit., p. 173.

¹⁵³ Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 2013, p. 48.

¹⁵⁴ Ibidem.

in maniera autentica ad attraversare le difficoltà che subentrano nel suo cammino. Si tratta di un'immagine che era in parte presente anche in molti componimenti notturni, ad esempio in *Batte Botte*, come si è già potuto notare nella precedente trattazione. Da ciò deriva che anche il paesaggio marino vive di una descrizione arida, sebbene tale descrizione possa essere in parte influenzata dalla città limitrofa, presentando elementi che saranno spesso utilizzati dalla poesia successiva.

Si può concludere dunque che in molti componimenti, specialmente in quelli urbani, l'immagine diurna assume dei tratti pre - montaliani, l'aridità diviene l'elemento centrale conferendo al paesaggio quei connotati di insensatezza, arsura, smarrimento, tipici di un luogo inospitale. In tali testi l'aridità viene presentata attraverso l'immagine di strade vuote, di torri murarie o di zone desertiche che danno la figurazione della chiusura e dell'asfissia. Ritorna in particolare, tra le altre, la figurazione del mattone quale elemento prediletto per esprimere questo tipo di sensazione¹⁵⁵, spesso associato alla figurazione della torre impenetrabile. Ecco dunque che le scelte campaniane diurna, per certi versi, sono volte a presentare un paesaggio molto simile a quello sbarbariano, che vive di elementi che creano soffocamento, e che viene utilizzato per veicolare i sentimenti di un'epoca, la crisi di un determinato periodo storico.

¹⁵⁵ Cfr. Matteo Meschiari, *Formazione del paesaggio*, cit., p. 29.

2.2.4. Nel quadro del maestro: la figurazione dell'imbrunire

Una consistente parte dei *Canti orfici* viene ambientata in un paesaggio al crepuscolo, momento prediletto dal poeta in quanto adatto a conferire atmosfere sinuose, a presentare la realtà quando i contorni delle forme non sono più definiti ma sfumano prendendo il colore dello sfondo in cui sono inseriti. Da ciò derivano immagini raffinate, preziose e descritte nelle loro colorazioni più varie, su cui Campana insiste particolarmente, spesso facendone le vere protagoniste della poesia¹⁵⁶. A queste il poeta talvolta conferisce significati simbolici come ad esempio quello che associa il cielo rosso per il tramonto ad un "sacrificio sanguigno", vero e proprio Leitmotiv dell'opera, dove l'immagine del sole diviene una sorta di figurazione del sangue, forse allusione alla chiusa della poesia che parla di un sacrificio del soggetto prospettato dalla società e dagli uomini. Le atmosfere al tramonto si caricano dunque di valori altri, di eleganti riferimenti ad una realtà lontana, di scorci paesaggistici che si riferiscono ad un tempo distante, che ora è venuto meno o più semplicemente ad un mondo immaginato dall'io poetico. Si consideri a questo proposito *l'Invetriata*, uno dei componimenti più adatti ad esprimere questo legame tra paesaggio al tramonto e poesia, tra figurazione paesaggistica e proiezione di questa nell'animo dell'io poetico. Si considerino i seguenti versi:

La sera fumosa d'estate
dall'alta invetriata mesce chiarori nell'ombra
e mi lascia nel cuore un suggello ardente.
Ma chi ha (sul terrazzo sul fiume si accende una
lampada) chi ha
a la Madonnina del Ponte chi è chi è che ha
acceso la lampada?- c'è
nella stanza un odor di putredine: c'è
nella stanza una piaga rossa languente.
Le stelle sono bottoni di madreperla e la sera
si veste di velluto:
e tremola la sera fatua: è fatua la sera e tremola
ma c'è
nel cuore della sera c'è,

¹⁵⁶ Sull'importanza dell'aspetto cromatico in Campana cfr. Maura Del Serra, *Evoluzione degli stati cromatico-musicali*, in Aa. Vv., *Dino Campana Oggi*, cit., pp. 86-108.

sempre una piaga rossa languente.¹⁵⁷

Qui la scelta paesaggistica propone una realtà figurata in una sera fumosa d'estate che si contraddistingue per «l'alta invetriata» prodotta forse dalla calura estiva, che non permette di osservare in maniera limpida le forme o più semplicemente oggetto fisico che si contrappone tra interno ed esterno. Si noti come tale descrizione crei una sorta di schermo tra soggetto e paesaggio impedendo la piena identificazione tra i due elementi dato che il primo si trova relegato all'interno della stanza. L'apparente preziosismo della descrizione, al quale riconducono le stelle paragonate a bottoni di madreperla e la sera che «si veste di velluto», viene infatti meno se si considera l'insistenza con cui il poeta parla della «piaga rossa languente», alla quale si aggiunge una sorta di odore putrido che pervade l'atmosfera circostante. In questi versi infatti il sole rosso assume i tratti di una ferita, di un sacrificio o più in generale di un elemento perturbatore della tranquillità dell'io, forse di un sentimento di colpa che Campana rievoca spesso nell'opera. Esso inoltre diviene una sorta di tratto ossessivo nel componimento¹⁵⁸, ciò si può osservare notando l'insistenza con cui il soggetto lo nomina, quasi questo venisse a sovrastare qualsiasi altro termine della realtà. Si osservi inoltre che la scelta di un paesaggio al tramonto favorisce con più facilità la creazione di un ambiente ambiguo, misterioso, in cui gli elementi assumono dei tratti simbolici e sono presentati cogliendo le loro sfumature cromatiche, sembrano quasi parte di un quadro, per utilizzare un'espressione cara al poeta. Si noti infatti l'attenzione che l'autore pone sul colore rosso, il quale diviene l'emblema del componimento dato che è rievocato più volte all'interno della poesia, diventando ricorrente nei versi. Si aggiunga inoltre che la definizione della sera come un momento «fatuo» in questo caso non vuole tanto indicare la frivolezza di un attimo ma piuttosto il periodo della giornata in cui le cose «tremolano» perché prevale l'impossibilità di discernerele con facilità attraverso lo sguardo. La sera risulta dunque «fatua» in quanto riveste di arcano le cose, le inserisce in un alone di mistero, sfumandone i confini e rendendole incomprensibili al soggetto. Ecco dunque che il paesaggio al crepuscolo

¹⁵⁷ Dino Campana, *Canti orfici* e altre poesie, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 29.

¹⁵⁸ Cfr. la definizione di Mengaldo di Campana come «poeta dell'iterazione» in Ivi, p. 161.

diviene il momento migliore per poter affinare i propri sensi e lasciarsi cullare dalle emozioni e sensazioni, cercando di cogliere la vera natura delle cose che forse può in parte svelarsi con il calar del sole. Proprio in questo momento della giornata, infatti, le immagini sfociano nell'indeterminato e ciò permette al soggetto di lasciar vagare il pensiero. Si noti ad esempio come la figurazione della luce che proviene dalla «Madonnina del Ponte» non appare facilmente distinguibile dal personaggio, il quale non riesce a comprendere con esattezza di cosa si tratta ma la identifica soltanto come una lampada o una luce. Da ciò deriva una generale atmosfera sfumata, nella quale reale e immaginato vengono a fondersi e confondersi in un prezioso quadro d'insieme. Analoghe deduzioni possono essere fatte considerando il componimento *Viaggio a Montevideo* nel quale la dimensione paesaggistica acquista un ruolo preponderante. Si considerino i seguenti versi:

Io vidi dal ponte della nave
i colli di Spagna
svanire, nel verde
dentro il crepuscolo d'oro la bruna terra celando
come una melodia:
d'ignota scena fanciulla sola
come una melodia:
blu, su la riva dei colli ancora tremare una viola...
illanguidiva la sera celeste sul mare:
pure i dorati silenzi ad ora ad ora dell'ale
varcaron lentamente in un azzurreggiare...
lontani tinti dei varii colori
dai più lontani silenzi
ne la celeste sera varcaron gli uccelli d'oro¹⁵⁹

Qui ancora una volta il paesaggio al tramonto mostra una realtà dipinta nelle sue sfumature cromatiche, come afferma Maura Del Serra,¹⁶⁰ a creare un effetto di preziosismo e di raffinatezza che prevale su qualsiasi altro elemento della narrazione. Si noti infatti come, nella descrizione, il verde dei colli di Spagna, che si stanno allontanando dallo sguardo del personaggio, comincia a confondersi con l'oro del crepuscolo e l'azzurro del cielo, dando vita a diverse figurazioni in cui melodie e colori

¹⁵⁹ Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 56.

¹⁶⁰ Maura Del Serra, *Evoluzione degli stati cromatico-musicali* in Aa. Vv., *Dino Campana Oggi*, cit., p. 92.

si uniscono in un profilo pittorico elegante. La totalità degli elementi crea un insieme in cui soggettività e oggettività, sensazioni ed elementi reali si confondono, tanto le cose appaiono filtrate dall'animo del soggetto, quasi si trattasse di una figurazione creata dalla mente. Si noti inoltre, come accadeva anche nei precedenti componimenti considerati, che aspetto visivo e sonoro vanno di pari passo in una fusione sinestetica raffinata: il soggetto parla infatti di «silenzi dorati», di una «terra bruna da cui sorge una melodia», di «lontani silenzi nella celeste sera», quasi il paesaggio fosse un melodioso sogno compiuto dall'io. Il personaggio viene dunque colto mentre sta osservando questo panorama immenso, dove la vera protagonista diventa la natura letta come se fosse stata dipinta su una tela. Sembra quasi che egli si stia preparando a fare non un viaggio fisico, ma uno tra le sensazioni ed emozioni della propria anima. A questa figurazione onirica rimanda anche il seguito del componimento; si considerino i seguenti versi:

Noi vedemmo sorgere nella luce incantata
una bianca città addormentata
ai piedi dei picchi altissimi dei vulcani spenti
nel soffio torbido dell'equatore: finché
dopo molte grida e molte ombre di un paese ignoto,
dopo molto cigolio di catene e molto acceso
fervore
noi lasciammo la città equatoriale
verso l'inquieto mare notturno [...]
la riva selvaggia là giù sopra la sconfinata marina:
e vidi come cavalle
vertiginose che si scioglievano le dune
verso la prateria senza fine
deserta senza le case umane
e noi volgemmo fuggendo le dune che apparve
su un mare giallo de la portentosa dovizia del fiume
del continente nuovo la capitale marina¹⁶¹

Qui la raffinatezza del paesaggio si sposa con l'immagine di una città esotica, che si presenta allo sguardo del soggetto come un'apparizione inserita all'interno di una bianca luce incantata. Si noti come la descrizione presenta in un certo senso il fascino

¹⁶¹ Dino Campana, *Canti Orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 57.

di ciò che è sconosciuto, il gusto per l'esotismo in cui il lontano appare indefinito nell'immagine, pervaso da un alone di mistero e raffinatezza allo stesso tempo che colpisce lo sguardo dell'io poetico. In tal caso la figurazione di un paesaggio vasto, dalla «prateria senza fine» è più che altro volto a creare la sensazione di un luogo altro, lontano dal vivere cittadino, in cui il personaggio può facilmente sperimentare la propria libertà e il quieto vivere. Differentemente forse dalle vaste zone aride di alcuni componimenti e dalle «lunghe vie» raffigurate nelle poesie ambientate di notte, qui la vastità del paesaggio non è più fonte di profonda inquietudine o di sconforto per l'io ma diviene piuttosto sinonimo di un luogo selvaggio, incontaminato, sebbene permanga un piccolo timore, provato dal protagonista forse proprio in virtù della sua grandezza. Egli afferma infatti di trovarsi di fronte ad «un paese ignoto» pervaso «da molte ombre», forse a sottolineare la paura che un luogo sconosciuto può suscitare. Allo stesso tempo, tuttavia, l'ambiente raffigurato potrebbe essere facilmente quello di un sogno tanto ci appare distante e anomalo rispetto agli inquietanti ambienti urbani di Genova. Qui il protagonista può infatti facilmente fermarsi a contemplare la vasta natura, rappresentata dalle dune che «si sciolgono come cavalle vertiginose», dal «mare giallo» e «dalla prateria senza fine», che conferiscono al paesaggio la sensazione del luogo esteso, indeterminato. Si noti la distanza che caratterizza questa descrizione da quelle più propriamente urbane, dove il soggetto tendenzialmente si trova costretto tra le costruzioni cittadine anguste. Ha osservato infatti la critica che il rapporto tra Campana e il paesaggio risulta ambivalente essendoci all'interno dei *Canti orfici*

una iniziale coincidenza con la natura, con le cose, con la realtà, che è confusione, non distinzione; quello cui altri sembrano soltanto aspirare in lui diventa riconoscimento, convinzione sin dagli inizi; anche se non conquista scontata poiché questo essere nella natura, nella realtà, e quindi anche questa fiducia in esse non è pacifica, non è senza interruzioni [...] Così momenti di pacato abbandono, di fiducioso rilassarsi [...] si alternano con altri che sanno di cupa violenza, di una accanita disperata tensione per non perdere, per non rinunciare a quel rapporto intrinseco con le cose.¹⁶²

¹⁶² Silvio Guarnieri, *La sfida di Campana*, in Aa. Vv, *Dino Campana oggi*, cit., pp. 82-83.

Qui prevale sicuramente la fase di abbandono, rilassamento e coincidenza del personaggio nelle cose della realtà, sebbene a tratti la descrizione della riva selvaggia e del luogo arcano sembra creare sconforto nel soggetto. Si noti infatti l'alta frequenza con cui il protagonista utilizza aggettivi come «altissimo», «sconfinato», «vertiginoso», che rendono certamente la sensazione di un luogo immenso, sconosciuto ed enorme nelle sue caratteristiche ma per certi versi anche minaccioso. Nel complesso la descrizione di *Viaggio a Montevideo* mostra l'aspirazione dell'io a riconoscersi nel paesaggio e il viaggio che sta compiendo il protagonista risulta un viaggio verso luoghi ignoti, verso un ambiente in cui poter vivere autenticamente che non vincoli il soggetto in una prigione, come accadeva ad esempio in *La Giornata di un Nevristenico*. Tale ambiente non può che essere collocato in una realtà non vicina al soggetto, così come era la montagna per Clemente Rebora: soltanto nell'altro mondo, o in ciò che ad esso idealmente si avvicina è possibile forse trovare il luogo confortevole immaginato. Si noti infine come il componimento è quasi totalmente costruito sulla figurazione di immagini paesaggistiche, come se l'elemento centrale fosse quello di dipingere una realtà, di scolpire un ambiente che per alcuni tratti nella sua figurazione assume la funzione di indicare una città vagheggiata ma non possibile, un mondo che forse era nel passato ma ora non è più, distante nel tempo e nello spazio. Si tratta di un sentimento che si può notare in molti altri passi dei *Canti orfici*, si consideri a questo proposito il seguente testo tratto da *Piazza Sarzano*:

A l'antica piazza dei tornei salgono strade e strade e nell'aria pura si prevede sotto il cielo il mare. L'aria pura si prevede sotto il cielo il mare. L'aria pura è appena segnata da nubi leggere. L'aria è rosa. Un antico crepuscolo ha tinto la piazza e le sue mura. E dura sotto il cielo che dura, estate rosea di più rosea estate. [...] Un vertice colorito dall'altra parte della piazza mette quadretta, da quattro cuspidi una torre quadrata mette quadretta svariate di smalto, un riso acuto nel cielo [...] ed a quel riso odo risponde l'oblio. L'oblio così caro alla statua del pagano imperatore sopra la cupoletta dove l'acqua zampilla senza fretta sotto lo sguardo cieco del savio imperatore romano.¹⁶³

Si noti come in questo passo l'attenzione ricada sull'antichità di *Piazza Sarzano*, che viene descritta nelle sue statue romane che conferiscono alla figurazione una

¹⁶³ Dino Campana, *Canti orfici ed altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 125.

sensazione di luogo vetusto e raffinato. Analogamente il «roso mattone» del terzo frammento del medesimo componimento a sua volta rende l'immagine di un luogo ormai remoto, al quale contribuisce anche «l'orologio verde come un bottone» che «aggancia il tempo all'eternità della piazza».¹⁶⁴ Sembra quasi che l'autore abbia conferito agli elementi di *Piazza Sarzano* la sensazione dell'eternità, come se fossero sempre stati dove li vede il soggetto. Ancora una volta, inoltre, il luogo fiabesco in cui il personaggio riesce a respirare un'aria pura è devoluto ad un momento altro, in questo caso collocato lontano nel tempo più che nello spazio. L'autore arriva infatti a descrivere un ambiente rievocato dalla mente¹⁶⁵, come la rovina di un luogo che fu e che ora non è più. A ciò si riferiscono ad esempio i «vicoli verdi di muffa», che ricordano un paesaggio stantio forse abitato un tempo ma ora lasciato a se stesso. È facile tuttavia notare come in un primo momento la descrizione si riferisca ad un ambiente ameno contrassegnato da aria pura, da edifici coloriti, da torricelle rosee così come roseo appare il paesaggio circostante. La vetta della torre, contornata di piastrelle colorate, viene descritta come dipinta di smalto, a dare la sensazione di un palazzo incantato nelle sue tinte tenui. Analogamente anche le farfalle che innumerevoli svolazzano agli ultimi bagliori del sole, così come i fanciulli giocosi trasmettono allo spazio la sensazione di una profonda e concorde gioia. Da ciò deriva che il soggetto stesso sembra vagheggiare questo luogo rimanendo affascinato dalle cose che colpiscono il suo sguardo. La raffigurazione lascia tuttavia al lettore la sensazione di qualcosa di fittizio, di un'eccessiva beatitudine che forse può essere attribuita soltanto ad una realtà illusoria o lontana nel tempo. Spesso ritorna infatti nell'opera la percezione che le descrizioni si riferiscano ad un paesaggio antico, in parte proiezione di un mondo che non c'è più; si consideri ad esempio il seguente spezzone tratto da *Crepuscolo Mediterraneo*:

Crepuscolo mediterraneo perpetuato di voci che nella sera si esaltano, di lampade che si accendono, chi t'inscenò nel cielo più vasta più ardente del sole notturna estate mediterranea? Chi può dirsi felice che non vide le tue piazze felici, i vichi dove ancora in alto battaglia glorioso il lungo giorno in fantasmi d'oro, nel mentre a l'ombra dei

¹⁶⁴ Ivi, p. 126.

¹⁶⁵ Sull'importanza del ricordo applicato a *La Notte* cfr. Ernesto Citro, *Sbarbaro e Campana*, cit., p. 58.

lampioni verdi nell'arabesco di marmo un mito si cova che torce le braccia di marmo verso i tuoi dorati fantasmi, notturna estate mediterranea?¹⁶⁶

Già qui l'immagine di fantasmi d'oro che compaiono all'ombra dei marmi potrebbe alludere a delle apparizioni di antichi abitanti delle città, o di figure gloriose viventi un tempo ed ora defunte. D'altra parte, più volte nei *Canti orfici* l'autore sostiene che con il sopraggiungere della sera le anime dei defunti emergono per ripopolare i luoghi d'origine. Nel complesso il quadro dipinto dall'autore raffigura una città quasi fantasiosa, immersa nei colori del sole che tramonta, come se si trattasse di un ambiente raffinato, parte di un «mito» come viene definito dal soggetto stesso. Si tratta forse di un mito ancestrale di nascita e morte che si connette con lo scenario orfico dei componimenti e qui viene espresso attraverso immagini che in parte sembrano richiamare l'oltretomba. Un'analoga figurazione, di un ambiente vetusto, viene espressa anche nel seguito del componimento; si consideri il seguente testo:

Il Dio d'oro del crepuscolo bacia le grandi figure sbiadite sui muri degli alti palazzi, le grandi figure che anelano a lui come a un più antico ricordo di gloria e di gioia. Un bizzarro palazzo settecentesco sporge all'angolo di una via, signorile e fatuo, fatuo della sua antica nobiltà mediterranea. Ai piccoli balconi i sostegni di marmo si attorciano in sé stessi con bizzarria. La grande finestra verde chiude nel segreto delle imposte la capricciosa speculatrice [...] e la via barocca vive di una duplice vita.¹⁶⁷

Qui il contesto urbano si sviluppa su una serie di edifici che rimandano ad antiche caratteristiche: i muri sbiaditi, i piccoli sostegni di marmo, il palazzo settecentesco, tutto colloca il testo in un ambiente vetusto che il tramonto riesce ad impreziosire, dando al paesaggio quella eleganza remota che in parte ricorda certe descrizioni decadenti. Si noti come la raffigurazione realizzata dal soggetto sia volta a creare un contesto sensuale, al quale si riferisce la finestra chiusa che nasconde nelle sue segretezze «la capricciosa speculatrice», figura attraente e ammaliatrice allo stesso tempo, parte di un insieme di apparizioni che più volte vengono rievocate all'interno dell'opera. Ancora una volta, inoltre, il tramonto conferisce all'immagine quella sensazione di luogo fatuo e languido dove difficile risulta contraddistinguere i confini

¹⁶⁶ Dino Campana, *Canti Orfici*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 121.

¹⁶⁷ Ivi, p. 122.

delle cose, che appaiono sinuosi e sfumati. In questa sorta di squisito quadro genovese gli elementi della realtà sembrano appartenere ad un ambiente di fiaba:

Ed ecco [...] per le tue vie mi appaiono in grave incesso giovani forme, di già presaghe al cuore di una bellezza immortale appaiono rilevando al passo un lato della persona gloriosa, del puro viso ove l'occhio rideva nel tenero agile ovale. Suonavano le chitarre all'incenso della dea. Profumi vari gravavano l'aria, l'accordo delle chitarre si addolciva da un vico ambiguo nell'armonioso clamore della via che ripida calava al mare.¹⁶⁸

Qui le vie di Genova appaiono popolate da giovani figure che camminano presso i quartieri, procedendo in un'atmosfera dalle tinte e dagli odori profumati, che conferisce al contesto un'armonia e una pace quasi surreali, in cui il protagonista può bere vini «dal colore opalino» mentre osserva le forme che procedono davanti a lui. Si noti come, in tale descrizione, la città di Genova si trasformi in un sinuoso paesaggio che soddisfa il piacere dei sensi, distante da qualsiasi elemento di civilizzazione che possa in qualche modo mutarla in una città colossale dai tratti inquietanti. Si osservi inoltre come, in questo passo così come già nell'*Invetriata* e poi anche in *Genova*, l'immagine che il poeta percepisce sembra sempre filtrata o da un vetro, da una porta, o da qualche altro elemento, in questo caso da una sorta di aria fumosa che in un certo senso impedisce di vedere le cose in maniera oggettiva, conferendo l'idea di vaghezza che il poeta mira a creare. Nell'incipit di *Genova*, ad esempio, il personaggio parla di una «marina chiusa nei lontani veli»¹⁶⁹, forse con riferimento a quelli della nube che ricopre l'orizzonte e impedisce di vedere in maniera nitida il paesaggio; analogamente, poco più avanti egli dirà di osservare le venditrici attraverso «l'invetriata» forse di un caffè, ancora una volta ad indicare lo schermo tra soggetto e realtà che ne impedisce la perfetta identificazione. Sembra quasi che nei casi in cui il paesaggio si ricopre di elementi che attraggono il personaggio, quest'ultimo pur risultandone affascinato si trova sempre contrapposto ad esso attraverso una nube, una vetrata o una nuvola di fumo che confonde il lettore facendolo sospettare che si tratti piuttosto di un'immagine creata dal protagonista stesso. Si noti a questo proposito che anche le figure che fanno da sfondo all'immagine sembrano possedere delle caratteristiche

¹⁶⁸ Ivi, p. 121.

¹⁶⁹ Ivi, p. 129.

anomale, tanto che molte volte vengono paragonate a delle statue non a dei personaggi viventi. Si considerino ad esempio i seguenti versi di *Genova*:

Entro una grotta di porcellana
sorbendo caffè
guardavo dall'invetriata la folla salire veloce
tra le venditrici uguali a statue, porgenti
frutti di mare con rauche grida cadenti
su la bilancia immota¹⁷⁰

Qui le figure femminili vengono paragonate a delle statue, forse con la volontà di mostrare la loro indifferenza, dato che si trovano dedite all'azione di vendere per ottenere il proprio guadagno. Queste si danno infatti al poeta all'interno di «una grotta di porcellana», bianche anch'esse come questo materiale, fredde negli atteggiamenti. Evidente dunque la figurazione di uomini dai tratti fittizi, quasi si trattasse di veri e propri simulacri, molto simili a quelli che abbelliscono *Piazza Sarzano* o alle «sfingi dei frontoni» citate poco dopo, quasi tra statue e umani non ci fosse grande differenza. Si noti a questo proposito come anche in *Giardino Autunnale* l'apparizione della Chimera avviene ancora una volta tra le statue bianche, quasi ad indicare che le figure che il soggetto vede o incontra sono più simili a delle apparizioni che a degli uomini concreti. Queste hanno dunque un ruolo secondario rispetto alla figurazione paesaggistica d'insieme, l'unico vero e proprio protagonista è il paesaggio. Si considerino i seguenti versi:

Al giardino spettrale al lauro muto
de le verdi ghirlande
a la terra autunnale
un ultimo saluto!
a l'aride pendici
aspre arrossate nell'estremo sole
confusa di rumori
rauchi grida la lontana vita [...]
ne le arene dorate: nel silenzio
stanno le bianche statue a capo i ponti
volte: e le cose già non sono più.

¹⁷⁰ Ivi, p. 130.

E dal fondo silenzio come un coro
tenero e grandioso
sorge ed anela in alto al mio balcone:
e in aroma d'alloro,
in aroma d'alloro acre languente,
tra le statue immortali nel tramonto
ella m'appar, presente¹⁷¹

Qui la descrizione verte piuttosto sull'immagine dell'ambiente circostante che appare ancora una volta popolato di statue bianche, parvenze di uomini sempre raffigurati nella loro indifferenza e immortalità nonché nella loro immobilità. Si noti tuttavia come esse fanno da contorno ad un più ampio paesaggio al tramonto che diffonde forse la sensazione di morte, di rovina. Qui, infatti, sia il silenzio che prevale nella scena, quanto il sole che tramonta arrivano a creare la sensazione di qualcosa che sta per terminare, il giorno così come un'epoca. Forse Campana raffigura qui il tramontare di un momento storico, il finire delle speranze di crescita e civilizzazione sociale così come avevano percepito già i decadenti e che ora, agli albori della guerra, diventa un sentimento più sentito. Si osservi infatti come il soggetto insista molto sul concetto di «morte del giorno», di «ultimo saluto» fatto alla realtà del paesaggio, quasi il tramonto del sole alludesse ad una sorta di congedo rivolto alla realtà, come se non potesse più essere illuminata da questo. Vivo è dunque il sentimento della fine di qualcosa, al quale rimanda forse anche la scelta di un'ambientazione autunnale, stagione che porta la fine dell'estate, il momento di maggiore rigoglio ambientale. D'altra parte anche il «giardino spettrale» e le «verdi ghirlande» sembrano ricordare un paesaggio di morte, non più riscaldato dal sole pomeridiano, così come la fanfara che nel suo suono ripetitivo mostra forse una cadenza lugubre, da funerale. Si tratta dunque di un giardino privato dei consueti profumi arborei che trasmettono pienezza, dove prevale soltanto «l'acre aroma di alloro» anch'esso «languente» ad indicare una pianta che si sta spegnendo. Si noti allora che, in questo componimento, la sensazione di fine si accorda forse a quella di una generale aridità intesa come privazione di vitalità, trasmessa da un lato dall'immagine dell'albero, dall'altro dalle «aride pendici» che appaiono «aspre arrossate», molto simili a certe immagini paesaggistiche riscontrabili

¹⁷¹ Ivi, p. 27.

in *La Notte*. In tal caso, inoltre, come già nell'*Invetriata*, il tramonto del sole viene accompagnato dall'odore putrido, marcescente, di una realtà in decomposizione, in disfacimento. Tale aspetto è forse visibile anche in *Il Russo* dove il tramonto del sole ricorda il sacrificio e la morte del protagonista tanto che il personaggio afferma:

Un pulviscolo d'oro riempiva il prato, e poi lontana la linea muta della città rotta di torri gotiche. E così ogni sera coricandomi nella mia prigionia salutavo la primavera. E una di quelle sere seppi: il Russo era stato ucciso. Il pulviscolo d'oro che avvolgeva la città parve ad un tratto sublimarsi in un sacrificio sanguigno. Quando? I riflessi sanguigni del tramonto credei mi portassero il suo saluto.¹⁷²

Qui i riflessi sanguigni del tramonto alludono alla fine di qualcosa, ad un sacrificio umano, quasi il paesaggio denunciasse con i suoi colori questo evento e ricordasse la morte della figura. Anche in questo caso dunque, il crepuscolo implica morte, fine, spargimento di sangue, dove l'allusione alla guerra appare forse quasi scontata. Si noti inoltre come la figurazione dell'ambiente muti al mutare della sensazione del soggetto: un luogo che apparentemente appariva pacifico, dai tratti benevoli, improvvisamente diviene ostile, inquietante nel suo rosso sacrificale. Il «pulviscolo d'oro» cambia infatti la sua colorazione nel momento in cui il soggetto viene a conoscere la morte del Russo, ad indicare che sussiste una coincidenza tra paesaggio e percezione soggettiva. Si può dire dunque che i componimenti ambientati al crepuscolo racchiudono in sé diversi sentimenti: da un ambiente in decadenza ormai pronto ad estinguersi, popolato di figure fittizie, si passa a delle descrizioni eleganti e raffinate quando la raffigurazione verte su dei luoghi immaginari o perlomeno distanti dallo sguardo del protagonista. In generale si può osservare dunque che tali immagini assumono disparati significati, tutti inseribili all'interno di un ambito letterario primonovecentesco: dal desiderio di evasione all'indifferenza sociale, dal sentimento di morte e sacrificio a quello della ricerca di un più profondo contatto con la natura che solo a tratti giunge.

Si consideri ora il poemetto *La Notte* dove la figurazione del paesaggio al crepuscolo sembra piuttosto ricordare un ambiente tra il sensuale e l'inquietante, in certi aspetti addirittura truce, che si accorda con il suo sviluppo notturno infernale.

¹⁷² Ivi, p. 101.

Fatta eccezione per pochi riferimenti relativi ad un luogo raffinato, la maggior parte delle raffigurazioni serali del poemetto trasmettono infatti la sensazione di un contesto turpe, dove il calar del sole equivale al sopraggiungere di figure marginali e di un'atmosfera seducente ed oscura allo stesso tempo. Si consideri il seguente passo:

Era intanto calato il tramonto ed avvolgeva del suo oro il luogo commosso dai ricordi e pareva consacrarlo. La voce della ruffiana si era fatta man mano più dolce, e la sua testa di sacerdotessa orientale compiacenza a pose languenti. La magia della sera, languida amica del criminale, era galeotta delle nostre anime oscure e i suoi fastigi sembravano promettere un regno misterioso.¹⁷³

La descrizione verte sulla raffigurazione di uno spazio attraente ed oscuro: il tramonto favorisce l'apparizione di figure come sacerdotesse colte in atteggiamenti sensuali, ma allo stesso tempo la sera viene definita «amica del criminale», alludendo ad un aspetto malevolo delle anime che prendono parte all'ambiente. Il paesaggio urbano si trasforma qui in un luogo turpe dove il rosso del crepuscolo diventa il simbolo della sensualità peccaminosa, del fuoco della passione che arde nell'interiorità del soggetto. Si noti a questo proposito come il personaggio additi la donna che incontra come «la ruffiana», quasi a catalogarla come una persona ammaliatrice e adulatrice allo stesso tempo, non senza una nota dispregiativa. Analogamente ciò si nota nel seguito del poemetto:

Nell'odore pirico di sera di fiera, nell'aria gli ultimi clangori, vedevo le antichissime fanciulle della prima illusione profilarsi a mezzo i ponti gettati da la città al sobborgo nelle sere dell'estate torrida: volte di tre quarti, udendo dal sobborgo il clangore che si accentua annunciando le lingue di fuoco delle lampade inquiete a trivellare l'atmosfera carica di luci orgiastiche.¹⁷⁴

Qui, ancor più che nel passo precedente, la colorazione rossastra del crepuscolo accresciuta del fuoco della sera di fiera trasmette un'atmosfera sensuale, «carica di luci orgiastiche» come la definisce il soggetto. Si noti come, ancora una volta, permane il riferimento ad un'aura di morte alla quale si riferisce forse il verbo «trivellare», quasi

¹⁷³ Ivi, pp. 11-12.

¹⁷⁴ Ivi, p. 13.

i piccoli lumi che compaiono avessero “forato” l’atmosfera, “ucciso” l’individuo lasciandolo in un bagno di sangue. Forse, come accadrà anche per l’opera di Sbarbaro, anche qui compare un riferimento al concetto freudiano di “morte psicologica” dell’individuo, che unendosi con le figure perde la propria identità per acquisirne un’altra. Nel complesso il paesaggio popolato da presenze sensuali e colorato dal tipico rosso del tramonto trasforma la città in un luogo di perdizione in cui, come dirà il soggetto poco dopo, «non un Dio» è «nella sera d’amore di viola».¹⁷⁵ In *La Notte* prevale dunque l’atmosfera languida e molle, di respiro differente rispetto all’immagine che si nota in *Viaggio a Montevideo*, dove la raffinatezza e la melodia dei suoni che prevalgono trasmettono al personaggio sensazioni di pace e conforto. Nel poemetto incipitario, invece, il crepuscolo, lontano dal proporre un arcobaleno di colori, si esplica in descrizioni cupe, le vie divengono oscure e persino le immagini che nel ricordo sembrano allietare l’io, ben presto si trasformano in figure di morte.¹⁷⁶ *La Notte*, dunque, si configura come il buio dell’anima e dei sensi che nel crepuscolo trova la sua massima espressione. Si aggiunga inoltre che, considerando i vari componimenti nella loro successione all’interno dell’opera, sembrerebbe ad una prima lettura che da un paesaggio oscuro come quello di *La Notte* si passasse ad uno più pacificato come la visione al tramonto di *Viaggio a Montevideo*, che continuerebbe nella prima parte di *Genova* anch’essa facilmente collocabile in una figurazione elegante e concorde. Tuttavia, tale considerazione è possibile soltanto se ci si limita ad analizzare i versi relativi ad un ambiente colto nel momento del tramonto, in quanto la chiusura di *Genova* prospetta tutt’altro che un panorama pacificato, con l’immagine della gru che cigola e la «devastazione» della notte tirrena. In generale si può dire dunque che sussiste piuttosto una descrizione altalenante tra figurazioni di un crepuscolo tenue ed attraente e rappresentazioni languide che presentano un paesaggio tutt’altro che squisito e sottile ma piuttosto emblema della fine e della morte. Si può dire, tuttavia, che le figurazioni di morte si presentano con più frequenza in quei testi che mostrano una realtà vicina al soggetto, non distante nello spazio o nel tempo. Contrariamente,

¹⁷⁵ Ivi, p. 21.

¹⁷⁶ Si noti a questo proposito la definizione della realtà come «panorama scheletrico del mondo» nel primo frammento del ritorno.

l'armonia e la squisitezza dell'ambiente prevale nei tramonti in luoghi distanti o antichi come capita in *Viaggio a Montevideo* o in *Piazza Sarzano*.

Si noti inoltre che il calare della sera implica spesso il sopraggiungere del legame con una realtà altra dato che il paesaggio sembra popolarsi di presenze con cui il soggetto cerca di stabilire una relazione. Ciò viene forse espresso egregiamente nel componimento *Il canto della tenebra*; si considerino i seguenti versi:

La luce del crepuscolo si attenua:
inquieti spiriti sia dolce la tenebra
al cuore che non ama più!
sorgenti sorgenti abbiám da ascoltare
sorgenti che sanno che spiriti stanno
che spiriti stanno a ascoltare... [...]
ed ecco si leva e scompare
il vento: ecco torna dal mare
ed ecco sentiamo ansimare
il cuore che ci amò di più!
guardiamo: di già il paesaggio
degli alberi e l'acque è notturno
il fiume va via taciturno¹⁷⁷

Qui il sopraggiungere della sera equivale al sorgere degli spiriti defunti, i quali sembrano sussurrare melodiose voci al soggetto che si configurano come sorgenti di parole, misteriose nelle loro dichiarazioni. Si noti allora che il paesaggio al crepuscolo appare come il momento prediletto in cui poter percepire il canto che proviene dall'oltretomba, forse periodo della giornata adatto per recepire il profondo flusso dell'esistenza, mettendosi in contatto con gli spiriti che sono più cari o, in metafora, con il sé più profondo che in questo momento di raccoglimento emerge. Si noti allora come il vento che proviene dal mare sia utile ad esprimere questa sensazione di un soffio che pervade la realtà, quasi si accordasse al fruscio degli spiriti che sembrano popolare il quadro raffigurato. Si osservi tuttavia che questi non vengono mai presentati come elementi pacificati con se stessi, ma sono definiti dal soggetto «inquieti», così come inquieto risulta forse l'animo di chi li sta ascoltando. Lontani dunque dall'essere anime del paradiso, essi si accordano piuttosto con il paesaggio

¹⁷⁷ Ivi, p. 30.

notturmo di *La Notte*, esprimendosi come anime travagliate forse a loro volta accordate a quella tormentata dell'io poetico. Sussiste in tal caso una vera e propria coincidenza tra sensazioni dell'io poetante e descrizione esterna, tra pensieri provati e descrizione del paesaggio.

Si consideri infine il poemetto di *Genova*, componimento in chiusura alla raccolta dove, analogamente a quanto accade in *Il canto della tenebra*, l'immagine del crepuscolo viene associata al comparire di uno spirito rivelatore che il soggetto definisce Grazia e che dovrebbe permettere la comprensione del destino e del senso delle cose. Tale momento rivelatorio si esprime attraverso il tipico paesaggio portuale genovese, tra il «groviglio delle navi» e il «rosso dei fari» che illumina i quartieri della città. Il paesaggio descritto appare scomposto nelle sue tinte, quasi il soggetto stesse cercando a sua volta di cogliere ogni singolo aspetto dell'apparizione prima che essa scompaia dal suo sguardo. Si considerino i seguenti versi:

D'alto sale, il vento come bianca finse una visione
di Grazia
come dalla vicenda infaticabile
de le nuvole e de le stelle dentro del cielo serale
dentro il vico marino in alto sale...
dentro il vico ché rosse in alto sale
marino l'ali rosse dei fanali
rabescavano l'ombra illanguidita [...]
ora di già nel rosso del fanale
era già l'ombra faticosamente
bianca...
bianca quando nel rosso del fanale
bianca lontana faticosamente
l'eco attonita rise un'irreale
riso¹⁷⁸

Si noti come in questi versi la descrizione dello spazio di fatto si dà al soggetto in maniera confusa, tanto che egli non riesce a ritrarre un quadro, seguendo una raffigurazione coesa, ma gli unici elementi che si distinguono con chiarezza sono il rosso dei fanali e i quartieri urbani di Genova. La raffigurazione generale sembra infatti

¹⁷⁸ Ivi, p. 131.

presentarsi come una mescolanza di colori diversi¹⁷⁹, dove prevale il bianco della Grazia e il rosso del crepuscolo. Il personaggio stesso affermerà infatti che la sera che cala su Genova gli appare «ambigua», ad indicare la difficoltà di discernere con facilità le cose, pervase da una mescolanza di colori e suoni. La critica ha osservato come in questi versi il poeta voglia esprimere l'impossibilità della parola di dire qualcosa sul mondo, impossibilità che in un certo senso si pronuncia anche attraverso un paesaggio scomposto nelle sue linee cromatiche quasi degli oggetti l'osservatore potesse cogliere soltanto alcuni fasci coloristici. C'è chi addirittura ha parlato di «macchie del paesaggio»¹⁸⁰, che sostituiscono un ambiente scritto attraverso le parole, ambiente che di fatto si esprime con delle macchie confuse e indistinguibili. Da questo punto di vista si può parlare piuttosto di un paesaggio affacciato sull'inconscio¹⁸¹, dove i colori si presentano confusi e caotici nelle loro mescolanze. Da qui l'importanza dell'aspetto coloristico in Campana come si è già potuto osservare nella sezione introduttiva.

Ripercorrendo Genova, si può dire che, dopo la visione della cariatide, il soggetto compensato da questa momentanea visione sembra vivere un breve momento di gioia e il paesaggio viene momentaneamente trasformato in una realtà raffinata: la natura vegetale, in questo caso rappresentata dagli alberi, risulta infatti quieta a creare un'atmosfera di caloroso ristoro. Si tratta tuttavia di una gioia labile, «intensa e fugace»¹⁸² come la definisce il soggetto, alla quale subentrerà ben presto la «città di catrame» degli ultimi frammenti. Il paesaggio raffinato, elegante, risulta dunque soltanto un'illusione, una pacata e tranquilla illusione che non può durare nel tempo. Da ciò deriva che i fanciulli che corrono e gridano con «gridi di felicità» apparsi dopo la visione della Grazia vengono ben presto sostituiti da «ombre di viaggiatori» che «vagano come ciechi», che si trovano dunque smarriti nel percorrere le vie cittadine. Non c'è possibilità dunque per il soggetto di continuare a vivere questa sorta di idillica gioia, nel momento in cui la notte assorbe «i resti magnificenti del sole»¹⁸³ anche il

¹⁷⁹ Sull'effetto coloristico di Genova Cfr. Maura Del Serra, *Evoluzione degli stati cromatico-musicali*, in Aa. Vv, *Dino Campana Oggi*, cit., pp. 96-97.

¹⁸⁰ Matteo Meschiari, *Dino Campana. Formazione del paesaggio*, cit., pp. 37-39.

¹⁸¹ Ibidem.

¹⁸² Dino Campana, *Canti Orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 132.

¹⁸³ Ivi, p. 133.

paesaggio raffinato svanisce irrimediabilmente. Si può concludere dunque osservando che *Genova* possiede in sé un intrinseco andamento: da un luogo ameno e soleggiato dei primi versi diviene un ambiente adatto alla rivelazione al crepuscolo per poi concludere in un luogo inquietante e industrializzato nella sua dimensione notturna. In questa sorta di sviluppo interno, al tramonto viene affidato il momento prediletto, quello di passaggio e di ermeneutica della realtà, anche se in Campania, così come nei contemporanei, non è possibile giungere davvero ad una adeguata comprensione e il tentativo cade molto spesso nel nulla.

Capitolo 3: Lo spazio del paesaggio in *Pianissimo* di Camillo Sbarbaro

3.1. Un futuro successo annunciato *Pianissimo*

Pianissimo, seconda opera in linea cronologica del poeta ligure Camillo Sbarbaro, esce in una prima edizione nel 1914 sulla Libreria di «La Voce», collana legata all'omonima rivista fiorentina diretta a quel tempo da Giuseppe Prezzolini¹. Già a partire dall'anno precedente, il 1913, una selezione delle poesie che confluiranno in *Pianissimo* era comparsa a puntate in «La Voce» e «Lacerba», dando un primo assaggio della futura opera dell'autore.² *Pianissimo* costituisce una raccolta che si inserisce in un contesto di cambiamento, facendo proprie le esigenze di rinnovamento poetico che il nuovo secolo richiedeva. L'opera, dunque, si introduce in un panorama letterario in cui la letteratura sperimenta strade mai esplorate e ciò comporta un nuovo modo di concepire la poesia, in estrema rottura sia formale che tematica con la tradizione. Sicuramente, da questo punto di vista, Camillo Sbarbaro è stato un abile interprete di un modo di poetare in cui il soggetto ritorna al centro, per dichiararsi, ora più che mai, insufficiente a comprendere il significato della sua intima esistenza. Poesia che nasce dunque dalla volontà di esprimere le inquietudini, i dubbi, le paure più profonde e radicate dell'uomo novecentesco, che vede sovvertire le proprie convinzioni e che, usando una felice espressione heiddegeriana, si sente gettato in un mondo di cose nuove e terribili allo stesso tempo. Sbarbaro delinea infatti in *Pianissimo* l'immagine di un io poetico che vaga disorientato tra gli oggetti e gli uomini, smarrito e stranito nei suoi passi, inconsapevole della meta ed estraneo a ciò che trova sul suo cammino. Si tratta di sentimenti che, in diversa misura, vengono interpretati dai poeti coevi, accomunati dal vivere un medesimo momento storico di crisi sociale, culturale,

¹ Paolo Zoboli, *Introduzione*, in Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2007, p. 7.

² Silvio Ramat, «*Pianissimo*» di Camillo Sbarbaro in *La poesia italiana 1903-1943. Quarantuno titoli esemplari*, Venezia, Marsilio, 1997, p. 125.

esistenziale. Come già Campana e Rebora, anche Sbarbaro sembra inoltre percepire il vento di guerra che ormai aleggia sull'Europa primo-novecentesca, rappresentando un personaggio alla ricerca del senso ultimo delle cose, che chiede a se stesso il perché dei fatti che lo circondano senza riuscire a trovarne una giustificazione. Scriverà infatti anni dopo il poeta, che a quella guerra partecipò dal fronte:

Uscivo dalla trincea. Tornavo alla luce, ai paesi innocenti bombardati, alle abetaie arrossate qua e là dalla mitraglia. Era una mattina tepida e coperta e camminavo, accompagnato ma solo, traverso opere di guerra, gli occhi miopi perduti dietro le macchie della vegetazione quando udii un suono di campane, fiavole. [...] Ed ecco, per non so quale dimenticanza, di qua e di là con dolce scampanio cominciarono a chiamarsi i paesi invisibili. [...] Sorridevano nel viso nascosto gli occhi miopi [...] ³.

A ben vedere, il truciolo qui sopra riportato, non si discosta tanto dai frammenti che popolano *Pianissimo*; il protagonista del volume è infatti quasi sempre un uomo solo che vaga sconcolato, che guarda ma non vede, non riuscendo a stabilire un vero contatto con il mondo. Si tratta di un uomo che sta intimamente cercando le risposte alle domande esistenziali, che scava nelle profondità più nascoste dell'io, dove scopre tutto il timore e la paura di una probabile vuotezza di senso. L'io poetico di *Pianissimo* si rivolge dunque verso la propria interiorità, si osserva da fuori, scrutando il suo più profondo sé, quasi l'immagine della propria anima fosse riflessa in uno specchio nel quale il personaggio riesce a vedersi. La poesia sbarbariana è dunque una poesia per certi versi "intimistica", nasce cioè da un'intima esigenza interiore, da una profonda angoscia dell'animo mai davvero messa a tacere, che richiede di essere espressa sulla carta. Il poeta stesso dichiara infatti nella lettera posta a prefazione all'edizione Neri Pozza del 1954:

Da alcuni anni durava la tregua, quando una notte che, coi sensi sazi, giacevo a letto «lungo disteso come in una bara», mi venne da sé alle labbra *Taci, anima stanca di*

³ Camillo Sbarbaro citato in Lavinia Spalanca, *Oasi nel deserto. La poetica dello spazio negli scritti sbarbariani dal fronte*, in *La letteratura degli Italiani. Rotte. Confini. Passaggi*, atti del XIV congresso nazionale Adi, a cura di Alberto Beniscelli. Quinto Marini. Luigi Surdich, Università degli studi di Genova, 2012, p. 3.

godere e di soffrire... Prendevo coscienza di me; nasceva il mio secondo libretto di versi: una specie di sconsolata confessione fatta a fior di labbro a me stesso.⁴

Pianissimo ha origine dunque dalla constatazione del proprio doloroso status interiore, quasi gli «anni di tregua» in cui Sbarbaro non scrive, fossero serviti ad una maturazione psicologica e letteraria che sfocia in una profonda dichiarazione della propria sofferenza. Si tratta di una presa di coscienza carica di rassegnazione, come attesta il verso del componimento incipitario, dove il «Taci», afferma il poeta in una lettera a Lorenzo Polato, non è un'esortazione⁵ ma semplicemente la condizione della propria interiorità, quasi il protagonista della poesia abbia raggiunto un punto di approdo: il fondo, identificabile con la privazione della vitalità. Tali sentimenti hanno probabili echi autobiografici; gli anni che vedono la composizione di *Pianissimo* coincidono infatti con l'aggravarsi delle condizioni di salute del padre del poeta, la cui morte giungerà poco dopo. È proprio a Carlo Sbarbaro che si ispira la figura del padre che spesso viene evocata nei frammenti stessi, diventata così amata e nota nella letteratura. Il poeta dirà non a caso nella medesima lettera, di essere sulla soglia del lutto, un lutto patito in anticipo per una sorte che gli sembrava in quel momento inevitabile.⁶ Riflessioni tipiche di un periodo si intrecciano dunque ad elementi personali ed umani rendendo l'opera una composizione attualissima, difficilmente percepibile come datata, sebbene sia trascorso più di un secolo dalla sua prima uscita.

A questo proposito si può notare che nel modo di esprimere determinati sentimenti, nelle scelte tematiche che soggiacciono ai componimenti, *Pianissimo* risulta senza tempo, raccolta valida per tutte le generazioni e mai invecchiata dagli anni. D'altra parte, lo stesso Sbarbaro sentirà *Pianissimo* come l'opera⁷ centrale della sua produzione; ne è una spia la volontà di ripulitura del verso che lo spinge a continui rifacimenti, più volte realizzati nel corso della sua esistenza. Afferma infatti l'autore in una lettera del marzo del 1954:

⁴ Cfr. con la lettera sbarbariana del marzo 1954 edita in Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, Venezia, Neri Pozza, 1954, p. 10.

⁵ Cfr. con la lettera sbarbariana edita in *Ventitrè Aneddoti* a cura di Ginetta Auzzas e Manlio Pastore Stocchi, Vicenza, Neri Pozza, 1980, p. 135.

⁶ Camillo Sbarbaro, lettera del 27 febbraio 1967, in *Ventitrè Aneddoti*, cit., p. 134.

⁷ Cfr. il saggio introduttivo di Paolo Zoboli in Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, cit., p. 8.

Son passati, da quando uscì, quarant'anni. Eppure a questi versi qualcosa di soffocato ma tenace deve ancora rispondere in me se a tante riprese vi tornai sopra nel desiderio di liberarli dal troppo e soprattutto nella speranza di sostituire all'approssimativa l'espressione precisa di ciò che volevo e l'inesperienza non m'aveva permesso di dire.⁸

Necessità di trovare l'espressione calzante dunque o, forse, esigenza di adattare ai cambiamenti del secolo ciò che è stato scritto ai suoi albori, nel timore che risulti prima o poi sorpassato. Il mutare della lingua e della società avrebbero forse potuto screditare la raccolta, rendendola, nel linguaggio, distante dal moderno o relegandola ad un preciso momento storico così da farle perdere il suo carattere universale. Non a caso Giorgio Bàrberi Squarotti disse in un suo saggio⁹ che le due edizioni di *Pianissimo* del 1954 e 1961 risultano meno riuscite rispetto all'editio princeps, proprio perché:

Sbarbaro finisce con il ridurre di ampiezza e concretezza il significato del suo discorso e per fargli perdere quel forte senso storico che possiede [...] riducendolo a un tentativo di formare una serie abbastanza organica di liriche pure.¹⁰

Ma ciò che Bàrberi Squarotti percepisce come un difetto, che sottrae qualcosa all'opera, era forse un semplice tentativo autoriale di renderla flessibile alle trasformazioni della modernità, si può immaginare, concepite come incalzanti e pressanti in un'epoca di innovazioni quale i primi decenni del Novecento. Tuttavia, afferma Bàrberi Squarotti, questo atteggiamento conduce ad una forma meno genuina¹¹ del dettato e, in effetti, si può pensare che componimenti dal carattere così fortemente soggettivo, che nascono come dichiarazioni accorate della propria anima, richiedano una scrittura immediata più che una scelta espressiva pensata e ripensata a tavolino. Di qui la preferenza che viene data dalla consistente maggioranza dei critici¹² all'edizione del '14 piuttosto che a quelle successive. Più in generale, è probabile che il

⁸ Cfr. la lettera sbarbariana del marzo 1954 edita in Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, cit., p. 11.

⁹ Giorgio Bàrberi Squarotti, *Camillo Sbarbaro*, in Aa. Vv., *Letteratura italiana. I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1963, p. 852.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem.

¹² Cfr. con il saggio introduttivo di Lorenzo Polato in Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, Venezia, Marsilio, 2001, p. 16.

poeta abbia sentito *Pianissimo* come l'opera più vera del proprio io e, istintivamente, sia stato portato a rileggerla e limarla quasi instancabilmente nel corso della sua vita. «A settantanove anni ho messo il punto fermo con la variante che lodi a *Pianissimo*»,¹³ dirà infatti Sbarbaro, quasi a voler dichiarare a se stesso la fine di un processo di continua revisione durato sin in età anziana. D'altro canto, sulla centralità di *Pianissimo* nell'opera di Sbarbaro, si sono più volte soffermati importanti critici come Paolo Zoboli e Silvio Ramat,¹⁴ i quali hanno notato come l'intera produzione del poeta sia «un'unica opera in versi e in prosa», di cui *Pianissimo* costituisce l'incipit. I *Trucioli* stessi, pubblicati nel 1920, costituiscono, dicono i critici, un'ideale continuazione di *Pianissimo* e sono tali proprio grazie a quest'ultimo.¹⁵ Di fatto, l'idea di unitarietà, non va ricercata solamente nell'opera omnia dell'autore, ma anche nella struttura interna del suddetto volume, dato che la raccolta può forse essere letta come un ampio poemetto, in cui ogni poesia costituisce un pezzo che acquisisce significato soltanto in relazione a tutti gli altri. Si potrebbe pensare *Pianissimo*, utilizzando un'immagine metaforica, come il rullino di una macchina fotografica su cui vengono progressivamente impresse le diverse immagini, le quali rappresentano una parte di un evento e legate alle altre danno il quadro completo di una vicenda o di un racconto. Così, la raccolta si compone di pezzi unici, momenti di vita che letti di seguito interpretano un'unica sola storia. Da ciò deriva forse l'assenza di titolazione che caratterizza i singoli componenti dell'opera. La struttura di *Pianissimo* si articola inoltre in due parti distinte, ognuna delle quali recante una data di fine sezione; rispettivamente: inverno 1912 e maggio 1913, ad indicare l'effettivo periodo di composizione delle poesie. Secondo una parte della critica¹⁶, le due sezioni possiedono una circolarità interna e, afferma Enrico Elli, è possibile leggere una sorta di percorso che si ripete in ognuna di queste con un'evoluzione nella seconda rispetto alla prima. Per quanto riguarda invece la scelta del titolo, l'autore ricorda nella già citata

¹³ Camillo Sbarbaro citato nel saggio introduttivo di Paolo Zoboli in Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, cit., p. 8.

¹⁴ Cfr. con il saggio introduttivo di Paolo Zoboli cit., p. 8. E con Silvio Ramat, «*Pianissimo*» di Camillo Sbarbaro, cit., p. 129.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Cfr. con il saggio di Enrico Elli in *Il Canto strozzato*, Novara, Interlinea, 2011, p. 286.

lettera del '54 che il termine *Pianissimo* non fu la sua prima scelta:

Sottovoce (era il mio titolo; Soffici proponeva Grisaglie; a legittimare l'uso del francesismo: Introdurrò io la parola, mi disse) incuriosì Papini, che lo lesse in bozze ed a quattr'occhi me lo stroncò verso per verso in un caffè di piazza San Marco. La mancanza in me di reazione, la prontezza con cui accettai il titolo *Pianissimo* da lui suggerito [...] lo stupirono e me lo disse.¹⁷

Sottovoce, dunque, era stata l'idea che aveva avuto Sbarbaro, forse riallacciandosi a «quell'anima» di cui «nessuna voce [...] odo se ascolto»¹⁸ del componimento incipitario, un'anima apatica, devitalizzata, non più in grado di emettere forti suoni. Tale termine avrebbe poi reso bene il contenuto delle poesie, più riflessive e introspettive che celebrative, accentuando quel respiro "esistenzialista" che caratterizza la produzione sbarbariana. *Pianissimo*, tuttavia, è termine forse ancor più adeguato, dato che esclude la ridondanza con la libreria di «La Voce», la rivista sulla quale l'opera viene pubblicata, lasciando inoltre indeterminato il riferimento oggettivo cui è attribuito. Sembra quasi di trovarsi di fronte ad uno di quei vocaboli leopardiani in cui il superlativo conferisce la sensazione di lontananza, di distanza, così da rendere confondibile il luogo di provenienza del flebile suono tanto da dargli la parvenza del «poetico». Affermava infatti Leopardi in un passo dello Zibaldone:

È piacevole per se stesso [...] un canto (il più spregevole) udito da lungi o che paia lontano senza esserlo, o che si vada a poco a poco allontanando, e divenendo insensibile o anche viceversa (ma meno) o che sia così lontano, in apparenza o in verità, che l'orecchio e l'idea quasi lo perda nella vastità degli spazi; un suono qualunque confuso [...] un canto udito in modo che non si veda il luogo da cui parte¹⁹

Anche nel caso del vocabolo *Pianissimo* viene dunque ripercorsa questa idea di un suono distante, la cui sorgente non è ben identificabile, il cui rumore è appena appena percepibile, confondendosi nello spazio e nel tempo. Il termine potrebbe inoltre

¹⁷ Cfr. con la lettera introduttiva all'edizione Neri Pozza del marzo 1954 in Camillo Sbarbaro, *Pianissimo* cit., pp. 10-11.

¹⁸ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato cit., p. 41.

¹⁹ Giacomo Leopardi, cit., in Aa.Vv., *La letteratura*, vol. 4, Milano, Paravia, 2007, pp. 525-526.

riferirsi a diversi aspetti: sembra ad esempio richiamare la sensazione di un cuore che pulsa ormai in maniera impercettibile, di un battito lieve quasi pronto a spegnersi da un momento all'altro. Il protagonista di *Pianissimo* è infatti un io poetico ormai stanco di combattere e di gridare a pieni polmoni contro le ingiustizie della vita, un soggetto che «Tace», «silenzioso» lasciando «un gelo in fondo all'anima»²⁰. Se si accettano inoltre i possibili spunti autobiografici, si potrebbe pensare che nel personaggio del padre rievocato nei componimenti il poeta stesse facendo un'allusione al suo vero padre, ormai sulla soglia di esaurire la propria esistenza; la malattia paterna fu infatti terribilmente sofferta e la morte del padre lasciò l'autore profondamente addolorato²¹. Infine, *Pianissimo* ricorda la sensazione di un uomo che muove lentamente i propri passi, quasi senza produrre il minimo rumore; un fantasma, così lieve sul terreno da non essere percepito. Un titolo che rispecchia l'opera, potremmo dunque concludere, motivo forse che spinse il poeta ad accettare velocemente e senza riserve la proposta di Papini. Se ci si sofferma ora più dettagliatamente sul filo conduttore sottostante a *Pianissimo*, si può notare come i componimenti siano pervasi da un senso di disincanto e aridità esistenziale; di «rifiuto delle cose», come lo definì Lorenzo Polato in una lettera inviata all'autore su cui chiedeva delucidazioni a proposito della sua poetica²². Sbarbaro spiegò allora, nella medesima lettera del 27 febbraio 1967, che «il germe del rifiuto delle cose», che il critico aveva individuato e di cui chiedeva conferma, era «l'aver troppo presto visto il non-senso della vita»²³, dando così una chiara chiave di lettura alla disillusione che pervade i componimenti. Infatti, a ben vedere, l'io poetico protagonista di *Pianissimo* è pervaso da un arido disincanto vitale; sembra estraneo a tutto, un alieno nel senso etimologico del termine: *alienum*, ovvero ciò che è altro, separato dalla realtà. Tale sentimento è ben espresso da un verso ormai divenuto tra i più noti della raccolta, in cui il soggetto dichiara che «il

²⁰ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato cit., p. 43.

²¹ Cfr. con la lettera introduttiva all'edizione Neri Pozza in cui il poeta parla del lutto patito in anticipo per l'imminente morte del padre; per una più approfondita analisi del legame tra Camillo Sbarbaro e il padre si veda anche Gina Lagorio, *Sbarbaro un modo spoglio di esistere*, Milano, Garzanti, 1981, pp. 23-31 in cui l'autrice descrive attraverso varie testimonianze l'affetto che il poeta provò nei confronti della figura paterna.

²² Cfr. con Lorenzo Polato, *Camillo Sbarbaro*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, p. 2.

²³ *Ibidem*.

mondo è un grande deserto», e in questo deserto «io guardo con asciutti occhi me stesso.»²⁴ Il soggetto è solo, pervaso da una sorta di apatia, quasi le cose che lo attorniano fossero scomparse nel nulla all'improvviso. Il protagonista di *Pianissimo* è dunque un uomo che vive nel mondo pur essendo separato da esso, figura che ha perduto il vero contatto con le cose, un uomo, infine, che non vede il significato del proprio esistere.

Ritornando ora agli aspetti più tecnici dell'opera, risulta forse interessante spendere due parole sul legame tra il poeta e la rivista che vide l'editio princeps di *Pianissimo*, in vista di una maggiore comprensione dell'ambiente con cui venne a contatto Camillo Sbarbaro. È ormai noto il ruolo che le riviste del primo Novecento ebbero nella diffusione letteraria, culturale e intellettuale di inizio secolo, fingendo da centro catalizzatore del pensiero, talvolta politico, che caratterizzava i vari letterati pronunciandosi sui più disparati temi e promuovendo quel processo di innovazione dei canoni poetici che abbiamo visto caratterizzare anche la raccolta sbarbariana.

Tuttavia, il rapporto che lega Sbarbaro alla principale rivista su cui pubblicò e che lo definisce come "vociano" è forse da vagliare con cautela, se si accetta ciò che lo stesso poeta afferma in una lettera inviata a Lorenzo Polato il 27 febbraio 1967:

Caro Polato,
non è facile per me dare il perché di fatti avvenuti sotto... il segno della «passività». Certo, alla Voce e a Lacerba collaborai perché erano a quel tempo i periodici coi quali consentivo; ma «collaborai» è dir troppo: mandai qualche cosa. Soffici e Papini li incontrai nella primavera del '14, in occasione della mia andata a Firenze per la pubblicazione di «pianissimo». Non vidi mai Prezzolini, né Jahier, Palazzeschi; la mia compagnia, anche allora, non fu di letterati.²⁵

Nel caso di Sbarbaro, «La Voce» diventa forse più un pretesto per la pubblicazione di alcuni componimenti, che un giornale cui il poeta aderisce con convinzione; le somiglianze dunque che lo legano nel modo di poetare agli autori così definiti "vociani" sono forse imputabili più alle tendenze di un periodo che ad un'adesione ai canoni proposti da una rivista. Ecco dunque che il "frammentismo", il soggettivismo,

²⁴ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 41.

²⁵ Camillo Sbarbaro nella lettera del 27 febbraio 1967 raccolta in *Ventitrè Aneddoti*, cit., p. 134.

l'introspezione psicologica vengono utilizzati in quanto più adatti ad esprimere dei temi, non tanto per sovvertire in modo cosciente aspetti della tradizione letteraria accademica. Differente fu forse l'atteggiamento che spinse alcuni poeti coevi a collaborare con riviste di orientamento politico; in tal caso lo scrivere determinati articoli implicava l'adesione ad un certo pensiero, in un panorama intellettuale di accesa discussione ideologica. Si pensi anche solamente a chi scrisse su «La Voce» nel periodo antecedente alla direzione di Papini; l'impronta vociana era di carattere fortemente interventista sul piano politico e si ispirava, nella letteratura, ad una serrata influenza crociana²⁶. Chi scriveva sulla rivista prima della crisi del 1911 doveva, per dirla con Langella, «intraprendere [...] una generosa campagna per la moralizzazione nazionale, pubblica e privata, incentrando i suoi articoli sul tema dominante della costruzione dell'individuo morale»²⁷. Disparati erano i temi che venivano dibattuti: il governo Giolitti, le condizioni del Mezzogiorno, la scuola, il tema dei divorzi e del celibato del clero.²⁸ Tuttavia, si può dire che Sbarbaro cominciò a scrivere su la «Voce» dopo che la direzione papiniana le aveva conferito un'apertura programmatica alla poesia, attestata dal saggio di Papini del 4 aprile 1912 «Dacci oggi la nostra poesia quotidiana».²⁹ Ciò non toglie che, anche dopo il 1911, letterati come Rebora scrissero su problemi d'attualità; quest'ultimo ad esempio partecipò al dibattito sul problema della scuola e dell'istruzione, apportando la propria esperienza nelle scuole serali superiori con un articolo del 31 luglio 1913.³⁰ Nel caso di Sbarbaro, invece, non c'è questa partecipazione attiva alla vita viva e colorita del mondo "giornalistico"; lui stesso parla di «fatti avvenuti sotto il segno della passività»³¹, quasi sia rimasto estraneo all'ambiente delle riviste pur prendendone parte. Lo stesso Mengaldo afferma, in *Poeti Italiani del Novecento* che «all'apparato Sbarbaro fu sempre estranea la pretesa di incidere attivisticamente sul mondo esterno»,³²

²⁶ Cfr. con l'analisi di Langella su «La Voce» di Prezzolini in Giuseppe Langella, *Cronache letterarie italiane*, Roma, Carocci, 2004, pp. 59- 71.

²⁷ Ivi, p. 66.

²⁸ Aurelia Accame Bobbio, *Le riviste del primo Novecento*, Brescia, La scuola, 1985, pp. 199-200.

²⁹ Ivi, p. 194.

³⁰ Ivi, p. 201.

³¹ Camillo Sbarbaro nella lettera del 27 febbraio 1967 raccolta in *Ventitrè Aneddoti*, cit., p. 134.

³² Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti Italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 2013, p. 318.

affermazione che ben si sposa con l'immagine di una vita appartata, solitaria, spesa quasi interamente in Liguria, dedita perlopiù allo studio della classicità e all'introspezione interiore.³³ Si può notare allora che se il poeta fu, così come è stato dipinto, ai margini di questa vitalità mediatica primo-novecentesca, comunque egli fa propri dei canoni poetici in evidenza nel periodo, quasi fossero i tempi a richiedere determinati tipi di riflessione e di forme di poesia. Tali elementi incontrano il gusto vociano, tanto che si potrebbe dire che la pubblicazione su questa rivista sia più una conseguenza che una causa delle sue innovazioni poetiche. Si considerino a questo proposito alcuni passi del saggio di Arturo Onofri intitolato *Tendenze*, edito su «La Voce» il 15 giugno 1915:

b) Tutti i poeti vanno letti e gustati a frammenti, ché tutti sono frammentari, senza eccezione anche e soprattutto quelli che hanno organizzato ministerialmente le loro facoltà inventive ristoppandole di coltura d'ogni genere.

d) Si deve separare nettamente la poesia non solo da ogni altra attività umana, pratica o teoretica; ma prima di tutto, con un taglio netto, dalla letteratura [...] che non riguarda la poesia, la quale in quanto poesia è attuale sempre e intradizionale.³⁴

Fu, dunque, come attesta il saggio di Onofri, la scelta di promuovere la poesia nuova, che diede impulso ad un programma di innovazione che permise a Sbarbaro di vedere pubblicati alcuni dei suoi componimenti, le cui caratteristiche erano in effetti antitradizionali; per questo motivo, l'autore arrivò a "collaborare", se così si può dire con «La Voce».

Non tutti i critici coevi seppero tuttavia apprezzare la sensibilità e la novità che caratterizzava i componimenti di *Pianissimo*; l'editio princeps sulla libreria di «La Voce» suscitò infatti i commenti più disparati e soltanto alcuni portarono a celebrare l'autore. Aldo Valori scrisse ad esempio in «La Grande Illustrazione» nell'agosto del 1914:

In *Pianissimo* sono rari i momenti in cui la poesia si circonda in una delle sue espressioni perfette: abbondano invece quegli stadi intermedi dell'arte in cui lo

³³ Cfr. con le notizie biografiche su Sbarbaro in chiusura al commento di Lorenzo Polato in *Camillo Sbarbaro*, cit., p. 130 e Giorgio Bàrberi Squarotti, *Camillo Sbarbaro*, in Aa. Vv., *Letteratura italiana. I contemporanei*, cit., p. 843.

³⁴ Arturo Onofri, *Tendenze* in Aurelia Accame Bobbio, *le riviste del primo Novecento*, cit., p. 258.

“spirito poetico” resta indefinito, diffuso e perciò inafferrabile. Voi sentite che lo Sbarbaro è un poeta in quanto possiede il senso lirico della realtà: ma non è un poeta in quanto troppo di rado sa fermare le sue impressioni nel momento culminante rendendole efficaci, suggestive.³⁵

Valori afferma dunque che a Sbarbaro manca la capacità di dare una forma armonica e sintetica ai suoi sentimenti e ne è una spia il fatto che cercando di richiamare alla memoria alcuni suoi versi risulta praticamente impossibile ricordarne qualche passo. Ciò non dovrebbe accadere, dice Valori, qualora ci si trovi di fronte ad una poesia vera; in tal caso le immagini più vive sono espresse in modo sintetico, e il componimento appare allora indimenticabile³⁶. Soltanto nei versi dedicati al padre, Sbarbaro riesce a raggiungere una certa elevatezza di stile; qui il poeta è in grado di raggiungere una profondità notevole, dettata dall'affetto che lo lega al genitore. Tali versi esprimono infatti «quel vero, deciso, atroce malessere che tutti proviamo pensando ai nostri genitori, alla nostra sconoscenza verso di loro, al fatale destino che [...] tiene separati due esseri usciti l'uno dall'altro».³⁷ L'affetto che lo lega alla figura paterna permette all'autore di rimanere lontano da qualsiasi esteriore retorica, cogliendo alcuni aspetti sinceri della propria infanzia, che vengono letti e rivisitati dalla memoria e dall'esperienza di un uomo adulto³⁸. Nella rimanente parte dell'articolo Valori critica il volume in quanto non è «né filosofia né poesia»; si avvale di versi prosastici sciolti da ogni regola metrica, quali sembra esigere “la moda” dei tempi. Altra secondo lui è quella che si può chiamare vera poesia; a Sbarbaro si può al massimo attribuire uno “spirito poetico”: nulla di straordinario, un semplice istinto o bisogno di poesia che compete a molti uomini comuni. Si può notare come il suddetto articolo metta in luce in maniera involontaria, mascherata da uno sguardo fortemente pungente e critico, le innovazioni che *Pianissimo* apporta al panorama poetico del periodo; Valori si accorge ad esempio della distanza che la forma sbarbariana ha con la tradizione, novità che suscita in lui un forte sentimento di opposizione dato che essa non può essere ricondotta ai canoni accademici. I componimenti di *Pianissimo* si presentano infatti

³⁵ Aldo Valori, *Cronache di Letteratura*, in «La Grande illustrazione», agosto 1914, p. 207.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem.

come un ibrido di prosa e poesia, a metà tra il ragionamento filosofico e la poesia vera e propria e per questo sono inaccettabili, in quanto non facilmente collocabili in uno dei due generi. La critica di Valori mette infine in discussione la capacità sbarbariana di elaborare i sentimenti, dato che a Sbarbaro viene imputata una mancata interiorizzazione di alcuni passi che lo rende statico, discorsivo e «troppo padrone delle proprie riflessioni.»³⁹

Di respiro meno polemico, sebbene non volto all'elogio dell'autore, appare l'intervento di Emilio Cecchi pubblicato in «La Tribuna» il 18 Giugno 1914. Cecchi parla di una vocazione pseudo-leopardiana dello Sbarbaro, osservando che il poeta possiede:

Quell'aspirazione al dolore ch'è dei malati, o insensibili, [...] e par che goda di pungersi esibendo freddamente le miserie più intime; si sperde in un quasi demenziale aggomitolarsi di pensieri bigi, uguali, in una solitudine bigia; e di lì ancora passa come a sciogliersi in un fugace piacere visivo, in un impressionismo, tanto più acuto quanto di sé più scontento, e commentato sempre da quell'oscura desolazione.⁴⁰

Cecchi, in questo passo, ha la felice intuizione di notare la probabile ascendenza leopardiana della raccolta *Pianissimo*; ascendenza che sarà ribadita anche dalla critica successiva e che lo stesso Sbarbaro di fatto confermò in una sua lettera affermando che, tra i poeti che lesse, gli furono congeniali Leopardi e Baudelaire⁴¹. Il recensore conclude infine il suo intervento, osservando che:

Nel complesso [...] se egli saprà secondare l'istinto, con una preoccupazione estetica superiore all'attuale che ha tutti i caratteri del provvisorio, è difficile la sua sensibilità onesta e precisa non si intoni energicamente, quanto il tono d'oggi è sobrio e delicato.⁴²

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Emilio Cecchi, *Cronache di letteratura. Libri di poesia*, articolo comparso su «La Tribuna» il 18 giugno 1914 poi confluito in Emilio Cecchi, *Letteratura italiana del Novecento*, Milano, Mondadori, 1972, p. 609.

⁴¹ Camillo Sbarbaro nella lettera del 27 febbraio 1967 raccolta in *Ventitrè Aneddoti* cit., p. 135.

⁴² Emilio Cecchi, *Cronache di letteratura. Libri di poesia*, cit., p. 610.

La nuova poesia di Sbarbaro sembra promettere bene, così sostiene dunque Emilio Cecchi; la sua originalità è evidente, sebbene la tendenza della sua poesia ricalchi pensieri uguali e bui, un po' troppo pessimisti, sembra voler dire il critico. Complessivamente l'articolo lascia trasparire una luce sulla nuova raccolta dell'autore, non stroncandola a priori come aveva fatto Aldo Valori.

Di stampo elogiativo risulta infine l'opinione di Giovanni Boine raccolta in *Plausi e Botte* e scritta a sua volta in occasione dell'editio princeps di *Pianissimo*.⁴³ Boine, a differenza di Valori, si sofferma più in dettaglio sull'aspetto tematico del volume, apprezzando il "pessimismo" sbarbariano quasi più di quello leopardiano. Scrive infatti Boine:

Ora ecco qui una poesia, questa dello Sbarbaro, la quale ci appare il meno possibile canto di gioia e di vita, la quale non intoppa mai ricercando la bellezza, nel falso, nell'abbondevole della rettorica. Poesia della plumbea disperazione, succinto velo, scarna espressione di un irrimediabile sconforto [...] Lo Sbarbaro non piange i sogni svaniti [...] la fata morgana, il desiderio insoddisfatto, il farsi forte contro la realtà dura, il gemere per le tristezze di codesta realtà.⁴⁴

Boine apprezza dunque più la scabra aridità sbarbariana, dove i sentimenti sono quelli che sono, dove non «si affermano filosofemi»⁴⁵ e la poesia esprime l'immagine di un'arida solitudine, che la capacità leopardiana di rivestire il pessimismo di una forma «poeticissima». Secondo Boine infatti, questa forma è una mera retorica che nega la drammaticità delle cose, rivestendole di una bellezza che non le compete visto il significato profondamente doloroso che le caratterizza. Afferma infatti Boine che in tal modo «Perdi il senso d'un dolore vivo, della ferita sanguinante pel troppo riflesso del dire. Ci son poesie che ti tocca rimasticar due e tre volte prima di averne afferrato il senso letterale minuto».⁴⁶ Nel caso di Sbarbaro, invece, è sufficiente l'aver vissuto per arrivare a comprendere i suoi componimenti; le sue poesie non hanno la pretesa di

⁴³ Giovanni Boine in una nota del 1914 su *Pianissimo* raccolta poi in *Plausi e Botte*, Firenze, Libreria della Voce, 1918. Cfr. anche con Lorenzo Polato, *Camillo Sbarbaro*, cit., p. 124.

⁴⁴ Ivi, p. 129.

⁴⁵ Ivi, p. 130.

⁴⁶ Ivi, pp. 129-130.

essere universali, ma lo sono di per sé in quanto esprimono atteggiamenti dell'anima umana non influenzabili dalla storia. Conclude allora Boine affermando:

mi par d'essere innanzi ad una di quelle poesie su cui i letterati non sanno né possono dissertare a lungo, ma di cui si ricordano gli uomini nella loro vita per i millenni ⁴⁷

Identificando così la raccolta *Pianissimo* come uno dei capisaldi della storia letteraria del primo Novecento; tessendo una lode del poeta definita da alcuni critici «ditirambica»⁴⁸ per la solennità che la caratterizza.

Si potrebbe concludere dunque che, al momento dell'uscita, l'opera di Sbarbaro ebbe un modesto successo; modesto soprattutto se lo si confronta con la considerazione che oggi viene data alla raccolta, quasi unanimemente ritenuta tra le opere più incisive del primo Novecento italiano. Soltanto nel corso del tempo, infatti, a *Pianissimo* è stata data la dovuta attenzione, aspetto che le era forse mancato al momento dell'uscita. È comprensibile, tuttavia, che le innovazioni portate alla poesia contemporanea non fossero da tutti apprezzate, specialmente se esse implicavano un modo tutto nuovo di concepire l'arte poetica. Forse era necessario attendere che tali innovazioni venissero interiorizzate e che si cominciasse ad accettare le trasformazioni del nuovo secolo. L'opinione che vede oggi *Pianissimo* tra i capisaldi del Novecento italiano, è tale, afferma Paolo Zoboli ⁴⁹, grazie al fiorire di studi che hanno portato a collocare Sbarbaro tra i poeti della "linea ligure", permettendo di costruire un discorso di ampio respiro sulla sua poesia che lo collega ad altre figure come Montale e Caproni. Oggi è indiscusso il ruolo che Sbarbaro ebbe nel percepire i cambiamenti sociali, culturali, storici di un'epoca, ponendosi come un innovatore, tanto che sebbene:

Altri verranno poi a chiarire ragioni, a discettare di valori, a ordinare in un discorso filosofico quella folgorante intuizione, altri ancora ad esprimerla con voci diverse e di più ampia risonanza; il giovane Sbarbaro tuttavia resta, di quelle voci, la prima; quasi

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Cfr. con il saggio introduttivo di Paolo Zoboli in Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, cit., p. 7.

⁴⁹ Ivi, pp. 9-10.

profetica, e totale, nella complessità di motivazioni che preesistono alla assoluta e disperata negazione che *Pianissimo* significò.⁵⁰

⁵⁰ Gina Lagorio, *Sbarbaro un modo spoglio di esistere*, cit., p. 129.

3.2. Nel segno dell'aridità: la veste del paesaggio di *Pianissimo*

3.2.1. Un «grande deserto» con pochi fiori: L'immagine del paesaggio diurno

Il paesaggio diurno in molti dei componimenti sbarbariani viene rappresentato come un luogo arido, simile per i connotati esteriori ad un grande deserto, quasi il camminare dell'io fosse un procedere tra le strade roventi della calura estiva, quando il sole rende torbida l'aria così da impedire una nitida vista della realtà. Lo spazio in questo contesto acquista tratti di colore tendenti al giallo; l'ambiente, prosciugato d'acqua, assume delle caratteristiche invivibili e il protagonista si trova a procedere con difficoltà attraverso l'arsura cittadina. Ciò si può notare considerando alcuni versi del componimento *Taci anima stanca di godere e di soffrire*:

Camminiamo io e te come sonnambuli.
E gli alberi son alberi, le case
sono case, le donne
che passano son donne, e tutto è quello
che è, soltanto quel che è. [...]
Perduta ha la sua voce
la sirena del mondo, e il mondo è un grande deserto.
Nel deserto
io guardo con asciutti occhi me stesso.⁵¹

Il paesaggio che viene evocato da Sbarbaro si è svuotato dei suoni e dei colori, l'io poetico cammina in una città asciutta così come asciutti si presentano i suoi occhi. Le lacrime del personaggio non sono in grado di scorrere liberamente lungo le guance, sembra quasi che l'aria torrida le abbia istantaneamente fermate all'altezza delle palpebre⁵². Si tratta di un contesto ambientale espressione di un'anima inaridita, senza emozioni, così come appare il mondo circostante. Il vuoto cittadino viene inoltre

⁵¹ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 41.

⁵² Sul valore delle lacrime in Sbarbaro Cfr. Ernesto Citro, *Sbarbaro e Campana. Lo sguardo e la visione*, Genova, Il Melangolo, 1994, p. 24.

accentuato dalla mancanza di rumori, scelta che connota ancor più la città come un grande deserto disabitato, dato che gli abitanti e gli esseri viventi sono improvvisamente privati della loro voce. Sembra quasi che il personaggio sia intento a muoversi tra le dune, alla ricerca di un'oasi d'acqua che lo disseti, tanto il suo procedere barcollante ripercorre il movimento di chi non sta camminando su una superficie liscia ed è con i piedi ben ancorato al terreno. A ciò riconduce anche l'espressione «io guardo con asciutti occhi me stesso»⁵³ dove la proiezione della propria immagine su una superficie riflettente potrebbe essere resa possibile dai granelli di sabbia colpiti dal sole. Sembra davvero che Sbarbaro abbia voluto rappresentare il proprio protagonista tra la sabbia, per meglio esprimere quel senso di aridità esistenziale che percepisce l'io nell'atto di muoversi nel mondo che lo circonda. D'altra parte il soggetto stesso insiste ripetutamente sull'idea di «deserto», termine che viene richiamato due volte di seguito, usato in questo caso con un valore metaforico, ma riconducibile forse anche ad una figurazione fisica di un paesaggio desertico. Una simile immagine si può notare anche considerando l'ultimo testo della seconda sezione, intitolato *Talora nell'arsura della via*. Anche qui il paesaggio connota una città arida, invasa da una luce accecante che predomina sugli altri colori; si considerino i seguenti versi:

Talora nell'arsura della via
un canto di cicale mi sorprende.
E subito ecco m'empie la visione
di campagne prostrate dalla luce...
E stupisco che ancora al mondo sian
gli alberi e l'acque⁵⁴

La figurazione paesaggistica si esprime qui attraverso l'immagine di vie e zone dall'accentuata secchezza; l'io poetico afferma infatti di stupirsi che in un territorio così disagiata alberi e acque riescano ancora a sopravvivere. D'altra parte «l'arsura», che viene nominata esplicitamente al primo verso, si esprime in particolar modo nella scelta di campagne «prostrate» dalla luce, dove il verbo prostrarsi, letteralmente l'atto

⁵³ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 41.

⁵⁴ Ivi, p. 81.

di piegarsi con deferenza, ben rende l'idea di un sole accecante, che poco ha di benefico. Sebbene Lorenzo Polato noti che in questo componimento gli oggetti della natura riacquistano l'incanto perduto in precedenza, dato che viene introdotta la dimensione della «visione», intesa come illuminazione improvvisa⁵⁵, si può dire che tale chiarore si configura come l'espressione di una luminosità abbagliante che poco ricorda un fecondo paesaggio soleggiato, rischiarato dal sole. Qui l'elemento luminoso è diventato totalizzante, quasi prosciugasse ogni simbolo di vita, lasciando il mondo svuotato della sua natura. Si noti come una simile immagine era stata proposta anche nell'*Incontro di Regolo* campaniano, dove il binomio calore pomeridiano - luce accecante era posto agli inizi del testo, così da creare quel senso di chiusura asfittica, disseccamento tipico di un luogo poco confortante. Sul piano cromatico il giallo è infatti il colore che predomina in maniera incontrastata, gialla è la luce del sole così come giallo ci figuravamo il deserto del primo testo; ritorna dunque l'immagine di un luogo dalle vie inaridite quale apparirà anni dopo in *Meriggiare pallido e assorto* di Montale. Forse all'idea di aridità si riferisce anche il suono ripetitivo delle cicale, che, contrariamente a quanto si potrebbe pensare, crea monotonia, conferendo all'ambiente la sensazione di un luogo desolato, sempre uguale nei suoi elementi. D'altra parte, la figurazione del deserto, percepito come un luogo disabitato, in cui l'io vive un'esistenza in piena solitudine, è una figurazione particolarmente frequentata nella letteratura novecentesca; si pensi ad esempio al *Deserto dei Tartari* di Dino Buzzati, opera dove la scelta di un ambiente immobile ed uniforme indica, in metafora, il non - senso della vita del protagonista. Si considerino i seguenti passi:

Erano ormai usciti dalla città. Cominciavano i campi di granoturco, i prati [...] Per la strada bianca, battuta dal sole, avanzavano i due fianco a fianco.⁵⁶
Dietro quel fiume - dirà la gente - ancora dieci chilometri e sarai arrivato. Invece non è mai finita, le giornate si fanno sempre più brevi [...] fino a che Drogo rimarrà completamente solo e all'orizzonte ecco la striscia di uno smisurato mare immobile, colore di piombo [...] sotto un cielo grigio e uniforme, e intorno né una casa né un uomo né un albero, neanche un filo d'erba, tutto così da immemorabile tempo.⁵⁷

⁵⁵ Cfr. Ivi, p. 157.

⁵⁶ Dino Buzzati, *Il deserto dei tartari*, Milano, Mondadori, 1983, p. 23.

⁵⁷ Ivi, p. 68.

La scelta paesaggistica del deserto di Buzzati, come i componimenti di *Pianissimo* considerati, ben rende l'idea di uno spazio dalla vastità sconfinata tanto che entrambi i protagonisti sono colti nell'atto di procedere instancabilmente lungo il proprio cammino, un procedere che esclude tuttavia la consapevolezza della meta finale. Nel primo caso, infatti, il tenente Drogo si trova a camminare attraverso zone sempre più vuote, immutabili e prive dei più comuni elementi vitali. Allo stesso modo l'io poetico sbarbariano cammina lungo un percorso muto, che nella sua ripetitività sembra a sua volta desolato e statico; nessun elemento nel procedere risulta diverso dagli altri, ecco dunque che egli nomina esplicitamente di trovarsi in un grande deserto. A questa immagine si può aggiungere quella del componimento *Ora che non mi dici niente*, dove l'io afferma di trovarsi in un paesaggio con «un lago tutto uguale sotto un cielo di latta tutto uguale»⁵⁸, simile a quello evocato da Buzzati. Anche in questo caso l'attenzione viene posta sull'uniformità dello spazio che, con la confusione tra terra e cielo, improvvisamente indistinti l'uno dall'altro, ben rende l'immagine di una zona desertica e di solitudine. Da notare inoltre come entrambi gli autori scelgano tra gli elementi che connotano o dovrebbero connotare lo scenario spaziale alberi, case e figure umane; nel primo caso rese identiche a sé stesse, quasi fossero un contorno non ben definito del paesaggio, nel secondo invece totalmente assenti. Si tratta dunque di una figurazione d'ambiente molto simile, fortemente espressiva di sentimenti di un'epoca travagliata dalle due guerre mondiali. A questo proposito si osservi che la poetica sbarbariana nelle sue descrizioni cittadine desolate, talvolta private delle caratteristiche che dovrebbero essere presenti in una grande città, sembra quasi preludere alla distruzione che i bombardamenti della prima guerra riverseranno sugli spazi abitati, quasi Sbarbaro avesse anticipato le liriche ungarettiane più incentrate su queste raffigurazioni. Ecco dunque che il deserto su cui il poeta molto insiste anche nei componimenti notturni, può essere letto come l'espressione di una desolazione interiore che anticipa quella provata dopo l'esperienza al fronte. Si tratta dunque di scelte estremamente significative per comprendere anche il clima di guerra che ormai

⁵⁸ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 50.

era imminente.⁵⁹ L'immagine del deserto viene infine espressa con frequenza sporadica anche attraverso la scelta di un paesaggio invernale; si considerino i seguenti versi tratti da *Taci, anima mia. Son questi i tristi giorni*:

Come l'albero ignudo a mezzo inverno
che s'attrista nella deserta corte
io non credo di mettere più foglie
e dubito d'averle messe mai.⁶⁰

Qui il deserto diventa piuttosto l'espressione di una desolazione stagionale, l'inverno spoglia l'albero dei suoi fiori e delle foglie così come riduce l'uomo a tronco rinsecchito, non più in grado di essere fecondo. Si tratta di una rappresentazione volta a creare un sentimento di morte; così come l'ambiente è privato delle sue piante e l'io parla di una «deserta corte», allo stesso modo l'anima del soggetto è fredda e nuda, isolata come l'albero nel giardino. Si noti come in tal caso, a differenza dei componimenti precedentemente considerati, il colore prevalente sia il grigio, colore volto a trasmettere la sensazione di apatia, monotonia, al quale si contrappone il verde delle foglie negate. Si tratta di una scelta che ancor più riproduce l'idea di un paesaggio triste, malinconico, privo della sua vitalità. Sembra quasi di essere di fronte ad un quadro nel quale l'artista ha deciso di dipingere il paesaggio facendo una selezione cromatica, dimenticando forse dei colori o limitandosi a scegliere alcuni di questi. Il risultato è quello di una realtà desolata, rinsecchita, nuda nei suoi elementi.

Tuttavia, si può dire che non sempre la città diurna viene presentata come squallida e desolata, in alcuni componimenti il paesaggio sembra popolarsi di elementi naturali, sebbene permanga una sorta di estraneità del soggetto al mondo circostante. Si considerino i seguenti versi tratti da *Talor, mentre cammino solo al sole*:

Talor, mentre cammino solo al sole
e guardo coi miei occhi chiari il mondo

⁵⁹ Già nel 1908 l'Austria-Ungheria aveva annesso la Bosnia-Erzegovina inasprendo i rapporti con la Serbia che mirava ad unificare gli stati slavi del sud, a ciò si aggiunsero nel 1911 e 1912 le due guerre balcaniche, che aggravarono le tensioni in atto nella così definita zona calda d'Europa. Nel periodo di scrittura di *Pianissimo* tali eventi avevano dunque già avuto luogo. Cfr. Giovanni Sabbatucci. Vittorio Vidotto, *Storia contemporanea. L'Ottocento*, Bari, Laterza, 2011, pp. 360-362.

⁶⁰ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 69.

ove tutto m'appar come fraterno,
l'aria la luce il fil d'erba l'insetto,
un improvviso gelo al cor mi coglie.
Un cieco mi par d'essere seduto
sopra la sponda d'un immenso fiume.
Scorrono sotto l'acque vorticose.
ma non le vede lui: il poco sole
ei si prende beato.⁶¹

Qui il sole, non più responsabile dell'arsura estiva, diviene un sole fraterno, tanto che l'io poetico dichiara negli ultimi versi: «il poco sole ei si prende beato»⁶². La scelta sbarbariana ricade dunque su un'ambientazione apparentemente più feconda, tanto che ora la città è addirittura popolata da entità vegetali e animali come l'erba e gli insetti; non a caso lo sguardo del personaggio, di cui si identificano gli occhi azzurri, sembra ripercorrere quello sabiano, immagine di un osservare amorevole ed affettuoso⁶³ contrapposto a quello dei componimenti precedenti. Tuttavia, sebbene la città sembra qui farsi più fraterna, permane un sentimento di separazione rispetto allo spazio da parte del personaggio; ciò si nota nella dichiarazione del quinto verso «un improvviso gelo al cor mi coglie», che esprime un chiaro distacco tra il protagonista e l'ambiente che lo circonda. Sembra infatti che la visione della pace e della bellezza degli esseri del creato non riesca a coinvolgere davvero l'io poetico, quasi egli si rendesse conto di non poter partecipare a questa concordia armonica. Gli elementi naturali sono irrimediabilmente separati dall'uomo, tanto che lui stesso affermerà poco dopo di credere illusorio il rumore benefico dell'acqua del fiume. Interessante come nella scelta paesaggistica e in alcuni atteggiamenti quali il sedersi sulla sponda di un fiume, contemplando le sue acque, Sbarbaro sembra figurare ciò che accadrà pochi anni dopo nella poesia di Ungaretti, nel celebre componimento *I Fiumi*. Si considerino i seguenti versi:

⁶¹ Ivi, p. 42.

⁶² Ibidem.

⁶³ Sull'importanza degli occhi e della vista in Sbarbaro Cfr. Antonio Pietropaoli, *Sbarbaro: dalla pietrificazione all'epifania*, in Aa. Vv. *Le strutture della poesia*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1983, p. 37. Sempre su questo argomento vedi anche Ernesto Citro, *Sbarbaro e Campana. Lo sguardo e la visione*, cit., pp. 18-19.

Stamani mi sono disteso
in un'urna d'acqua
e come una reliquia
ho riposato [...]
mi sono accoccolato
vicino ai miei panni [...]
E come un beduino
mi sono chinato a ricevere
il sole⁶⁴

Qui Ungaretti presenta un io intento a prendere il sole presso la sponda di un fiume, in un atto che, a differenza di quello sbarbariano, lo porta a provare una perfetta comunione con la natura, tanto che lui stesso afferma di sentirsi parte di essa. La lontananza che lo divide dai versi sbarbariani, sebbene in un medesimo contesto ambientale, è evidente se si considera anche soltanto la descrizione delle acque: vorticoso nel caso di *Pianissimo*, ad esprimere forse il disagio interiore provato dal protagonista, e tranquillo, calmo, in *I Fiumi* di Ungaretti. Nel testo sbarbariano inoltre, l'io pensa che lo scorrere del fiume sia un'illusione, quasi l'acqua, elemento vitale per eccellenza, non potesse davvero essere concepita in un paesaggio arido come quello della sua poesia. Analogamente, se entrambi i personaggi si stanno preparando a ricevere il sole, l'espressione utilizzata da Sbarbaro per esprimere l'azione, sottolinea che si tratta di «poco» sole, come se l'io potesse vivere a metà il ristoro che gli deriva da questo. Allo stesso modo l'erba, figurazione di fecondità e di speranza, è in tal caso soltanto un «fil d'erba», un elemento limitato si potrebbe dire, appena percepibile nell'ambiente considerato. In Sbarbaro, dunque, c'è sempre qualcosa che non permette di vivere appieno il legame con il creato, un'espressione che lascia sempre implicita la separazione, una nota che stona potremmo dire. In entrambi i componimenti, ritorna infine l'equivalenza che lega lo scorrere del fiume al trascorrere dell'esistenza; nel caso di Ungaretti il poeta rievoca infatti la sua esperienza attraverso i fiumi significativi che lo hanno rappresentato, per quanto riguarda invece Sbarbaro la riflessione ai versi 14-16 «Perché a me par, vivendo questa mia/povera vita, un'altra rasentarne come nel sonno»⁶⁵ riconduce l'intero componimento ad una riflessione

⁶⁴ Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo*, Milano, Mondadori, 2013, pp. 31-32.

⁶⁵ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 42.

esistenziale. Questo tipo di equivalenza è visibile anche in *A volte sulla sponda della via* dove il poeta affermava esplicitamente «le generazioni passano come onde di fiume»⁶⁶ proponendo ancora una volta la metafora dell'esistenza come acqua in movimento. Si tratta di una figurazione dalle antichissime reminiscenze letterarie, già Eraclito affermava infatti «Panta rei», tutto scorre, prosegue nel suo eterno fluire. Si noti allora che, come accadeva anche nella *Verna* campaniana, la figurazione dell'acqua che scivola nel letto del fiume viene a rappresentare qualcosa di benefico, di intimamente legato al flusso della vita, sebbene la caratterizzazione di «vorticose» nel componimento di Sbarbaro considerato, in parte rovina il beneficio che giunge da tale elemento vitale. Si può dire comunque che talvolta, anche nell'opera di Sbarbaro, il paesaggio da deserto viene a popolarsi di alcuni elementi di vita che assumono nell'opera la funzione di pacificazione, di comunione e si contrappongono all'immagine prevalente dell'aridità. Tale aspetto è forse visibile con maggiore forza nella poesia *Il mio cuore si gonfia per te, Terra*, componimento che chiude la prima parte della raccolta. Si considerino i seguenti versi:

Il mio cuore si gonfia per te, Terra,
come la zolla a primavera. Io torno
i miei occhi son nuovi. Tutto quello
che vedo è come non veduto mai:
e le cose più vili e più consuete,
tutto m'intenerisce e mi dà gioia.
In te mi lavo come dentro un'acqua
dove si scordi tutto di sé stesso.⁶⁷

Qui il legame tra l'io poetico e lo spazio limitrofo si esplica nel sentimento di profondo amore tra il personaggio e la propria città natale. L'io non è più estraneo al mondo circostante, egli afferma al verso undici di lasciare la propria miseria dietro di sé, in un rinnovamento spirituale che lo porta a liberarsi dei propri vincoli e ad abbracciare il paesaggio in una sorta di perfetta concordia. Tale rinnovamento viene metaforicamente presentato dall'atto di immergersi nel fiume, quasi l'uscire dalle acque implicasse una nuova rinascita. Si tratta di un'immagine dalle forti reminiscenze

⁶⁶ Ivi, p. 79.

⁶⁷ Ivi, p. 65.

cristiane, che ben ricorda il battesimo di Cristo nel Giordano⁶⁸. Si noti inoltre come in questo componimento l'io non si presenti più sradicato come accadeva in molti altri testi⁶⁹, ma dichiara esplicitamente il legame tra sé e la realtà, in un rinato sentimento di fraternità. Ecco dunque che le lacrime, in apertura della raccolta inaridite e non versabili, adesso riescono a scorrere liberamente, quasi il cuore del personaggio fosse finalmente in grado di provare dolore, sbloccato da quella apatia che lo caratterizzava in apertura. Si potrebbe dunque osservare che, laddove la pianura arida viene ad acquisire significati di appartenenza, essa non diventa più elemento di divisione, di esclusione tra io e mondo, ma riceve un valore aggiunto, di profonda identificazione tra soggetto e realtà. Analogamente anche nel componimento *Talora nell'arsura della via* il poeta dichiarerà:

Ma poi che sento l'anima aderire
ad ogni pietra della città sorda
com'albero con tutte le radici,
sorrido a me indicibilmente⁷⁰

Anche qui l'io riesce a stabilire un profondo contatto con le cose; la sua anima instaura un forte legame con l'ambiente e, come afferma Bigongiari⁷¹, il personaggio finisce per ridurre sé stesso a cosa accostandosi in un certo senso alla vicenda eterna del creato. «Amo solo la voce delle cose» aveva dichiarato Sbarbaro in *Sempre assorto in me stesso e nel mio mondo* mostrando questa sorta di partecipazione emotiva che lo includeva nell'ambiente cittadino. Si tratta di un sentimento che si trova appunto anche nell'opera di Giuseppe Ungaretti, dove spesso il poeta parla di una sorta di trasformazione dell'anima in fibra dell'universo, ridotta all'eterno fluire del mondo. Ecco dunque che anche l'uomo diventa parte di questa perenne trasformazione, dello scorrere dell'esistenza come del cambiamento delle cose in un processo di continua nascita e morte. Nel caso di *Pianissimo* tuttavia, tale sentimento è sicuramente molto

⁶⁸ C'è chi nella rinascita ha individuato un riferimento alla Divina Commedia dantesca Cfr. Ernesto Citro, *Sbarbaro e Campana. Lo sguardo e la visione*, cit., p. 38.

⁶⁹ Cfr. componimento *Talor, mentre cammino per la strada; Taci anima mia son questi i tristi giorni* etc...

⁷⁰ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 81.

⁷¹ Piero Bigongiari, *Il tempo e lo spazio morirono ieri*, in *Poesia Italiana del Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1965, p. 125.

meno spiccato rispetto all'opera ungarettiana, appare soltanto in alcune parti delle figurazioni d'ambiente, forse con maggiore concentrazione in quelle di chiusura delle due sezioni, mentre prevale nelle altre quella sorta di separazione con il mondo che è centrale nella maggior parte dei componimenti. Considerando *Il mio cuore si gonfia per te, Terra* si noti comunque che in tal caso il paesaggio sembra ripercorrere gli stilemi tipici dell'ambiente petrarchesco, tanto appare un locus amoenus nelle sue caratteristiche. Si considerino ad esempio i seguenti versi:

Io mi sono seduto qui per terra
con le due mani aperte sopra l'erba,
guardandomi amorosamente intorno.⁷²

Qui, l'atto di sedersi tra la vegetazione, in una sorta di contatto con la rinascita primaverile, ricorda l'adagiarsi di Laura in *Chiare fresche e dolci acque* di Petrarca⁷³, quasi il protagonista stesse riprendendo la classica ambientazione del paesaggio fecondo del poeta. Si tratta di un ambiente rigoglioso, cui rimanda la scelta della stagione primaverile, per eccellenza momento di risveglio della natura dopo il gelo invernale. Sembra dunque che Sbarbaro abbia voluto chiudere la prima parte di *Pianissimo* lasciando un respiro di speranza in un paesaggio perlopiù arido e disagiabile.

Si consideri ora uno degli elementi paesaggistici che spesso ritornano nei testi diurni di questa raccolta, il cui valore è già stato accennato nella precedente analisi, tanto da costituire una sorta di immagine ricorrente che segna un quadro d'insieme dal possibile significato metaforico. Si tratta della presenza o meno dell'elemento vegetale che spesso viene nominato nel corso dei testi. Già si è notato come in *Il mio cuore si gonfia per te, Terra* Sbarbaro descrivesse un ambiente in cui l'io poetico veniva colto nell'atto di accarezzare l'erba nuova⁷⁴; azione che ricorre anche in *Talor mentre cammino solo al sole* dove il personaggio dichiara:

⁷² Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 65.

⁷³ Cfr. Francesco Petrarca, *Il Canzoniere*, *Chiare fresche e dolci acque*, vv. 5-10.

⁷⁴ Cfr. Ernesto Citro, *Sbarbaro e Campana*, cit., p. 37.

Mi seggo
tutto solo sul ciglio della strada,
guardo il misero mio angusto mondo
e carezzo con man che trema l'erba.⁷⁵

Qui l'io si trova in una sorta di posizione separativa tra la natura e la strada e sembra che nell'atto di accarezzare l'erba rivolga un saluto timoroso verso un elemento della natura che la città artificiale sta contribuendo a debellare, quasi il personaggio percepisca la sua probabile imminente estinzione. Di fatto, anche in altri componimenti, l'elemento vegetale, forse simbolo di speranza, assume il valore di un relitto, data la sua parsimoniosa distribuzione nello spazio. Nel componimento *Non, Vita, perché tu sei nella notte* si parla di «questo e quello cespo d'erba»⁷⁶, in *Padre se anche tu non fossi mio padre* l'io poetico cita «la prima viola sull'opposto muro»⁷⁷, nel componimento *Talor mentre cammino solo al sole* Sbarbaro parlava di «fil d'erba»⁷⁸, come si è visto; in *Forse un giorno, sorella, noi potremo* l'io dichiara nuovamente di accoccolarsi «con le due mani aperte sopra l'erba»⁷⁹; in *A volte guardo la mia vita* l'io congedandosi dalla vita vuole «toccare l'erba come si tocca il capo di un bambino»⁸⁰; si tratta in tutti i casi di elementi che appaiono isolati, quasi degli estremi superstiti di una caotica vita cittadina. Nell'opera compare davvero sporadicamente la figurazione di una distesa prativa, i pochi elementi vegetali crescono sempre con difficoltà nello spazio, talvolta tentando di trovare l'ambiente adatto per la crescita anche nelle zone più improbabili. Si può notare allora che nella figurazione ambientale di un vegetale, ad esempio un fiorellino che cresce in una zona impervia quale un muro, il poeta sembra rievocare una figurazione particolarmente frequentata nella letteratura, si ricordi a tal proposito la celebre ginestra leopardiana, in grado di sopravvivere anche sulle sponde di un arido monte come quello del Vesuvio. Si confrontino a questo proposito i seguenti versi tratti da *Padre se anche tu non fossi mio padre* con l'incipit leopardiano:

⁷⁵ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 42.

⁷⁶ Ivi, p. 47.

⁷⁷ Ivi, p. 49.

⁷⁸ Ivi, p. 52.

⁷⁹ Ivi, p. 63.

⁸⁰ Ivi, p. 75.

Ché mi ricordo un mattin d'inverno
che la prima viola sull'opposto
muro scopristi dalla tua finestra
e ce ne desti la novella allegro⁸¹

Qui sull'arida schiena
del formidabil monte
sterminator Vesevo
la qual null'alto allegra arbor né fiore
tuoi cespi solitari intorno spargi
odorata ginestra
contenta dei deserti⁸²

In entrambi i componimenti viene data una figurazione d'ambiente desolata: la viola cresce solitaria, facendosi spazio dopo un periodo invernale tra la poca terra sulla parete che le permette di restare in vita; la ginestra è l'unico elemento vegetale a resistere vivendo lungo le pendici del Vesuvio, così aride da sterminare le altre piante dell'ambiente. Sia nel componimento sbarbariano che in quello leopardiano la vegetazione è ridotta al minimo, quasi entrambi i poeti volessero rappresentare un paesaggio dalle caratteristiche desertiche in cui i singoli elementi vitali spuntano quasi per caso. Tuttavia, se nel componimento leopardiano il poeta mira a raffigurare una natura ostile, matrigna nel suo atteggiamento sterminatore, nel caso di Sbarbaro si parla più che altro di una contrapposizione tra natura e città⁸³, ed è quest'ultima ad essere la responsabile di aver prosciugato gli esseri vegetali. Il tema del fiorellino solitario viene dunque traslato in un secolo in cui più forte è l'interesse verso la figurazione del rapporto tra città e campagna; ecco dunque che la scelta paesaggistica si carica di ulteriori valenze nell'opera di Sbarbaro. Nel caso di *Pianissimo* non è più la natura a predisporre degli spazi disagiati per la vita, anzi quest'ultima in se stessa sarebbe benefica e feconda se non fosse inghiottita dall'inautentica città che con le sue costruzioni rende arido e infecondo il terreno. Se nel caso di Leopardi dunque,

⁸¹ Ivi, p. 49.

⁸² Giacomo Leopardi, *Canti*, a cura di Lorenzo Tinti, Siena, Lorenzo Barbera, 2007, pp. 373-374.

⁸³ Sulla contrapposizione con Leopardi Cfr. anche Ernesto Citro, *Sbarbaro e Campana. Lo sguardo e la visione*, cit., p. 39.

l'evasione non è possibile nemmeno proiettandosi in luoghi incontaminati⁸⁴, per Sbarbaro il sogno di un ambiente fraterno è forse ancora auspicabile, almeno nella mente o in una realtà futura. È ciò che si può notare nella descrizione dell'ambiente montano di *Forse un giorno, sorella, noi potremo*, nel quale la montagna, forse per la sua altezza, viene descritta come un luogo autentico, come accadeva anche nei *Frammenti* di Rebora e nella *Verna* di Campana:

Forse un giorno, sorella, noi potremo
ritirarci sui monti, in una casa
dove passare il resto della vita. [...]
Delle giornate intere noi staremo
con le due mani aperte sopra l'erba,
quasi lieti di esistere per quello.
E vivremo così, in compagnia
dei maggiori fratelli, i fiumi e i boschi,
pacificati colla nostra sorte.⁸⁵

Qui il paesaggio montano, per le sue caratteristiche di ambiente sopraelevato, lontano dalla vita di pianura, appare il luogo adatto per poter vivere in pace, in una sorta di ritiro interiore e spirituale. Come risulta infatti dai versi precedenti, nel contesto della montagna il personaggio si sente in comunione con i fiumi e i boschi⁸⁶, tanto da chiamarli persino "fratelli". Il bosco qui, a differenza del testo *Lacrime, sotto sguardi curiosi*, viene ad assumere dei connotati positivi, emblema di una vegetazione rigogliosa, non di un luogo da incubo nel quale il soggetto arriva a perdere sé stesso. Persino la casa, tendenzialmente rappresentata nella sua vuotezza e solitudine, appare ora popolata dallo spirito paterno, in una sorta di contatto profondo con gli affetti che non era presente negli altri componimenti. Sembra dunque che Sbarbaro rappresenti una sorta di idillio paesaggistico possibile soltanto in una dimensione lontana dalla città moderna, in un luogo distante e remoto, tra l'immaginario e il reale.

⁸⁴ Cfr. *Il dialogo della natura e di un Islandese* dove Leopardi mostra che pur nelle zone più impervie e incontaminate dalla presenza umana, comunque l'uomo si trova a vivere in una condizione disagiata, dato che nessuna zona del creato è a lui favorevole.

⁸⁵ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., pp. 63-64.

⁸⁶ Sull'immagine del bosco cfr., Ernesto Citro, *Sbarbaro e Campana. Lo sguardo e la visione*, cit., p. 36.

Riconsiderando la figurazione del fiorellino che sopravvive in luoghi disagiati, per lo più desertici, si può osservare che si tratta di una rappresentazione che sarà presente anni dopo anche nelle *Occasioni* di Montale. Si considerino i seguenti versi di *Il fiore che ripete*:

Il fiore che ripete
dall'orlo del burrato
non scordarti di me,
non ha tinte più liete né più chiare
dello spazio gettato tra me e te⁸⁷

Qui la figurazione del fiore che cresce in un ambiente difficile, si accompagna all'immagine del burrone, simbolo dell'oscurità, dell'inconoscibile. Esso, infatti, nel quadro rappresentato da Montale, si trova a crescere sull'orlo di un precipizio, dunque non in un luogo prospero, ma in una zona precaria tra la luce e l'oblio. Si tratta di una condizione presente con grande frequenza anche nei componimenti di *Pianissimo*, dove la scelta dello spazio di confine diviene un Leitmotiv delle figurazioni d'ambiente. In *Svegliandomi il mattino, a volte io provo l'io poetico* dichiara ad esempio: «Io sono in quel momento proprio come/chi si desti sull'orlo d'un burrone,/ e con le mani disperatamente/ d'arretrare si sforzi ma non possa»⁸⁸, quasi l'immagine del precipizio diventasse qui la figurazione della soglia tra sonno⁸⁹ e veglia che sta vivendo il personaggio. Analogamente in *Talor, mentre cammino per la strada* l'io poetico dichiara di provare un disagio «simile a chi veda/ inseguire farfalle lungo l'orlo/ di un precipizio»⁹⁰; ancora una volta ritorna dunque l'emblema del burrone che sembra vicinissimo a chi sta camminando per le vie cittadine. Qui l'immagine dell'orrido si carica tuttavia di un'ulteriore valenza metaforica, di chiara reminiscenza dantesca, cui riconduce la «compagnia di strani condannati sorridenti»⁹¹ del verso trentunesimo. Sembra infatti che il precipizio di cui sta parlando Sbarbaro diventi la figurazione dell'Inferno della *Commedia*, dove i dannati si appressano ad essere calati. Ecco

⁸⁷ Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 2013, p. 154.

⁸⁸ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 59.

⁸⁹ Sulla figurazione del sonno Cfr. anche Ernesto Citro, *Sbarbaro e Campana*, cit., pp. 32-33.

⁹⁰ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 53.

⁹¹ *Ibidem*.

dunque che l'immagine del burrone, come accadrà in molti testi notturni, diventa emblema del confine, espressione del limite che divide la vita dalla morte, il conoscibile dall'ignoto etc. Si noti inoltre che la separazione, indica anche il distacco tra l'io e le cose, il divario tra l'uomo e gli altri uomini. Non a caso l'immagine considerata viene rievocata proprio nel corso di una passeggiata attraverso la città, durante la quale il personaggio incontra altre figure umane intente a loro volta a vagare per le strade. È ciò che accade ad esempio in *Talor, mentre cammino per la strada*, forse tra i componimenti d'ambientazione diurna più emblematici della raccolta in merito alla descrizione di una città tipicamente novecentesca popolata dal caos tumultuoso. Afferma qui l'io poetico:

Talor, mentre cammino per la strada
della città tumultuosa solo,
mi dimentico il mio destino d'essere
uomo tra gli altri [...]
fronti calve di vecchi, inconsapevoli
occhi di bimbi, facce consuete
di nati a faticare e a riprodurre,
facce volpine stupide beate,
facce ambigue di preti, pitturate
facce di meretrici⁹²

L'ambiente cittadino diventa qui figurazione di una colorita città moderna⁹³, nelle cui strade l'io poetico si trova a procedere come di consueto a passo d'uomo. Si tratta di un momento della giornata particolarmente vivace, come denota l'aggettivo «tumultuosa», ben diverso dunque dai componimenti notturni in cui il personaggio si trova a camminare in completa solitudine. In questo caso, invece, sembra che egli si stia muovendo in un grande e colorito bazar, tanto diversi e variegati sono i volti su cui posa il proprio sguardo. Si tratta tuttavia di volti dalle fattezze e connotazioni equivoche che spingono l'io poetico a percepire più forte quel sentimento di isolamento che spesso lo sorprende⁹⁴. Egli dichiara infatti di sentirsi «solo», una

⁹² Ivi, p. 52.

⁹³ Sull'immagine della città moderna Cfr. Antonio Pietropaoli, *Sbarbaro dalla pietrificazione all'epifania*, cit., p. 43.

⁹⁴ Sul sentimento di isolamento nella città Cfr. Giorgio Bàrberi Squarotti, *Camillo Sbarbaro*, cit., p. 848.

solitudine dunque non tanto determinata dalla mancanza di contatto con gli oggetti della natura ma piuttosto con i suoi simili. Analogamente nel componimento *Mi desto dal leggero sonno solo* il soggetto aveva dichiarato:

Ch'io cammino fra gli uomini guardando
attentamente coi miei occhi ognuno,
curioso di lor ma come estraneo. [...]
Tal che se l'acque e gli alberi non fossero
e tutto il mondo muto delle cose [...]
Io penso che morrei di solitudine.⁹⁵

Anche qui la solitudine provata dal personaggio nell'ambiente cittadino deriva da un'ostilità nei confronti degli altri uomini dato che la natura permette invece all'io poetico di sentirsi parte di questa. Si può osservare infatti come, nelle ambientazioni cittadine diurne, Sbarbaro dimostri con maggiore frequenza il distacco tra l'io e l'uomo più che tra l'io e gli oggetti della realtà; nei confronti dei quali, come si è notato in precedenza, talvolta, sia pur sporadicamente, si percepisce invece una sorta di comunione. Ecco dunque che il «deserto» di cui parlava il personaggio in apertura, è soprattutto un deserto d'uomini o più propriamente deserto d'affetti. Interessante risulta notare come una raffigurazione simile, di una città caotica in cui le figure umane hanno dei volti poco promettenti, è ben espressa dal quadro contemporaneo di Edvard Munch *Worker's on their way home* (1913-1915). Qui, l'espressionismo di Munch mira a raffigurare una città popolata di uomini dai volti spaesati, dagli occhi stupiti e quasi sfigurati come si nota nell'uomo sulla sinistra. Sembra quasi che essi stiano puntando il loro sguardo su quello dell'osservatore che si trova di fronte al quadro, travolgendolo nel loro movimento orizzontale. L'enumerazione sbarbariana «fronti calve di vecchi/ facce consuete/di nati a faticare e a riprodurre,/facce volpine stupide beate»⁹⁶ ben potrebbe essere applicata al dipinto del norvegese, dove la via descritta si presenta gremita di popolazione. Si tratta tuttavia di incontri poco confortanti, di uomini che portano «seco la condanna d'esistere» e vanno «dimentichi di ciò e di tutto»⁹⁷, come

⁹⁵ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., pp. 43-44.

⁹⁶ Ivi, p. 52.

⁹⁷ Ibidem.

direbbe Sbarbaro; una città dunque dalle vie piene e vuote allo stesso tempo, popolata da figure che si muovono sempre nella stessa direzione, quasi racchiuse tra i due filari di abitazioni. Questi si stanno inoltre spostando camminando, così come sempre in cammino viene presentato l'io poetico di *Pianissimo*. Si noti inoltre come le abitazioni sulla destra sembrano quasi raffigurare un lungo muro al di qua del quale le figure umane sono racchiuse; non è possibile valicare questa muraglia sembra voler dire il pittore, è necessario proseguire diritti, affaticati dal duro e frenetico lavoro della modernità. La scelta figurativa del quadro ricade infatti sull'immagine del lavoratore, dell'operaio, emblema della città industriale del Novecento così come dei valori che essa viene ad assumere. Si tratta di un'attenzione che viene per altro condivisa da molti autori di questo periodo, Sbarbaro stesso quando nel componimento incipitario parlava della «sirena del mondo»⁹⁸ che ora «tace» stava forse pensando alla sirena delle fabbriche che chiamava i lavoratori a raccolta all'inizio e alla fine del lavoro diurno.⁹⁹ Che si tratti di una città del Novecento, quella dipinta da Sbarbaro in molti componimenti diurni, lo dimostra per altro la scelta di descrizioni cittadine come le vetrine lungo la strada del frammento *Taci, anima mia. Son questi i tristi giorni*. Qui il personaggio dichiara di sostare «abbarbagliato», incantato dunque dalle attività commerciali e dai prodotti in esposizione per la vendita. Per un attimo l'io viene risucchiato dalla folla, anche lui estasiato dalle vetrine, anche lui ridotto a membro indistinto nella grande massa di uomini. Si può notare come la rappresentazione che viene data qui dal poeta miri ancora una volta a creare immagini fortemente movimentate, tanto che l'io afferma di procedere «tra la gente che m'urta e non mi vede»¹⁰⁰, dove la sottolineatura viene posta nella dinamicità del contesto cittadino. Forse si può pensare che qui Sbarbaro sia stato in parte influenzato dalla percezione spaziale futurista¹⁰¹, dall'interesse che il Futurismo e le avanguardie del primo Novecento avevano posto sui concetti di velocità, movimento e dinamismo, rappresentando nella letteratura come nei dipinti una città monumentale, sempre

⁹⁸ Ivi, p. 41.

⁹⁹ Si pensi che Sbarbaro stesso aveva lavorato per un periodo all'Ilva, doveva dunque conoscere bene le pratiche del lavoro in fabbrica.

¹⁰⁰ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 69.

¹⁰¹ Come si è potuto notare nell'Introduzione ai *Canti orfici*, questa influenzò anche l'opera di Campana.

sottoposta a processi di costruzione e trasformazione. Certo la città di Sbarbaro è ben distante, anzi quasi in opposizione, all'utopica ed esaltata raffigurazione futurista; tuttavia si potrebbe accettare che alcune rappresentazioni abbiano dei debiti nei confronti di queste percezioni spaziali primo-novecentesche. Moltissimi incipit dei testi di *Pianissimo*, ad esempio, presentano il protagonista nell'atto di camminare, di muoversi per le vie in una condizione dunque dinamica, non statica¹⁰²; si considerino a questo proposito i seguenti versi: «Invece camminiamo/ Camminiamo io e te come sonnambuli»¹⁰³; «Ch'io cammino fra gli uomini»; «Or questo camminare fra gli estranei»¹⁰⁴; «M'incammino pei lastrici sonori»¹⁰⁵; «Talor mentre cammino per la strada»¹⁰⁶; «io che come sonnambulo cammino»¹⁰⁷; «e dove vado mi domando/ perché cammino»¹⁰⁸; si tratta dunque di una scelta per nulla sporadica nella raccolta, quasi Sbarbaro fosse realmente interessato a mostrare la condizione di un uomo che è anche un pellegrino, un viaggiatore si potrebbe dire, mai fermo ma sempre in movimento. Tale situazione è sicuramente intrisa di un significato esistenziale, già Leopardi nel *Canto notturno di un pastore errante per L'Asia* aveva affermato:

Vecchierel bianco, infermo,
 mezzo vestito e scalzo,
 con gravissimo fascio in su le spalle,
 per montagna e per valle,
 per sassi acuti, ed alta rena, e fratte [...]
 corre via, corre, anela,
 varca torrenti e stagni,
 cade, risorge, e più e più s'affretta¹⁰⁹

Anche in questo caso la dinamicità e il percorso compiuto dal protagonista mirano a creare quella sensazione di inesauribile e insensato movimento, metafora della vita di ogni uomo, affaticato dalle difficoltà e dagli ostacoli da superare. Analogamente la

¹⁰² Sull'immagine del soggetto "camminatore" Cfr. Antonio Pietropaoli, *Sbarbaro: dalla pietrificazione all'epifania*, cit., p. 43.

¹⁰³ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 41.

¹⁰⁴ Ivi, p. 43.

¹⁰⁵ Ivi, p. 46.

¹⁰⁶ Ivi, p. 52.

¹⁰⁷ Ivi, p. 74.

¹⁰⁸ Ivi, p. 79.

¹⁰⁹ Giacomo Leopardi, *Canti*, a cura di Lorenzo Tinti, cit., p. 251-252.

scelta sbarbariana può essere ricondotta alla volontà di raffigurare il lungo, mai concluso cammino che caratterizza l'esistenza frenetica di chi vive la modernità. «Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa»¹¹⁰ affermava il manifesto del Futurismo, certo nell'opera di Sbarbaro prevale più il sentimento di desolazione che l'aggressività, ma la scelta di un io poetico in movimento instancabile viene comunque messa al centro.

Si consideri ora il testo *A volte, quando penso alla mia vita* dove interessante risulta la rappresentazione spaziale che viene proposta da Sbarbaro, forse anticipatrice di alcune visioni montaliane degli *Ossi di seppia*. Si considerino i seguenti versi:

A volte, quando penso alla mia vita
la qual ritorna sempre sui suoi passi
e come il dì e la notte si ripete [...]
Mi si affaccia
l'immagine alla mente di una scala
che saliamo e scendiamo senza tregua [...]
ma poiché in quel momento è così chiara
la mia vista, che di varcare il cerchio
nel quale la Necessità ci chiude
più non m'illudo¹¹¹

Qui Sbarbaro rappresenta una visione spaziale volta a descrivere un movimento ripetitivo¹¹², il poeta parla infatti di una scala che viene percorsa e ripercorsa mille volte, così come accadeva nel componimento notturno *Nel mio povero sangue qualche volta*, dove affermava di salire scale consunte da generazioni¹¹³. Analogamente all'immagine di un percorso che si chiude su sé stesso si riferisce anche la scelta di uno spazio circolare, entro il quale il protagonista si trova rinchiuso, il famoso cerchio che egli è impossibilitato ad oltrepassare. Si tratta di raffigurazioni molto comuni anche nell'opera montaliana, si pensi anche soltanto all'osso *Cigola la carrucola del pozzo* dove viene presentato il movimento ripetitivo del secchio che sale e scende

¹¹⁰ Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto del Futurismo*, citato in Aa. Vv, *La Letteratura*, Varese, Paravia, 2006, vol. 6, p. 24.

¹¹¹ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 57.

¹¹² Sull'idea del camminare come non- muoversi Cfr. anche Antonio Pietropaoli, *Sbarbaro: dalla pietrificazione all'epifania*, in *Le strutture della poesia*, cit., p. 46.

¹¹³ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 73.

ripercorrendo sempre, all'infinito, lo stesso tratto. Tali immagini verranno rappresentate anche nei componimenti "notturni" di *Pianissimo* diventando una sorta di ritornello ricorrente nell'opera. D'altra parte all'idea di un tempo e uno spazio immobili, che ritornano su se stessi, si potevano facilmente riferire anche molti elementi dei componimenti precedentemente considerati: il ripetitivo canto delle cicale di *Talor nell'arsura della via*, il suono monotono e uguale della sirena di *Camminiamo io e te come sonnambuli*, l'immagine delle facce che viene riproposta in anafora in *Talor mentre cammino per la strada*.

Infine elementi tipici della poetica montaliana emergono anche nel componimento *Padre se anche tu non fossi il mio padre*. Qui già si era notato che «la prima viola sull'opposto muro»¹¹⁴ anticiperà il non-ti-scordar-di me del montaliano *Il fiore che ripete*, il quale cresceva sull'orlo del burrone, in un luogo dunque impervio e divisorio tra la luce e l'oblio. Ma, a ben vedere, altri oggetti paesaggistici anticipano aspetti e valenze della poetica di Montale. La finestra entro la quale sono posti i bimbi, potrebbe essere forse letta come una sorta di vetro separativo tra un ambiente e un altro. Nel complesso il quadro paesaggistico rappresentato appare facilmente inseribile in quel filone di aridità pre-montaliana che il poeta sembra con costanza raffigurare attraverso gli elementi che vengono descritti nella rappresentazione. Si può concludere dunque che nei componimenti diurni Sbarbaro proponga da un lato un paesaggio espressione della propria interiorità, dall'altro individui alcuni stilemi tipici della città primo-novecentesca, inserendo nella sua poesia elementi relativi allo sviluppo cittadino moderno e individuando alcune delle caratteristiche salienti dei rapporti tra gli uomini all'interno di un tale quadro contestuale.

¹¹⁴ Ivi, p. 49.

3.2.2. Tra «lastrici sonori» e «tetti d'ardesia»: la fredda notte di *Pianissimo*

La città notturna in *Pianissimo* viene ad assumere tratti di colore monocromi, spesso si trasforma in un luogo dagli antichi echi romantici e decadenti, ora caricati di nuovi e più profondi significati. La notte, con le sue numerose valenze semantiche, diviene qui la figurazione dell'incubo in cui si consuma la solitudine del poeta; essa immerge la città in un buio minaccioso in cui predominano i tormenti interiori del personaggio, portato a riflettere su se stesso e sulla propria esistenza. Si consideri l'ambientazione del componimento *Mi desto dal leggero sonno*:

Mi desto dal leggero sonno solo
nel cuore della notte.
Tace intorno
la casa come vuota e laggiù brilla
silenzioso con i suoi lumi un porto.¹¹⁵

Qui il paesaggio cittadino sembra per un momento essere riconducibile ad alcuni precedenti romantico - decadenti, dove l'atmosfera notturna si accorda con delle immagini raffinate, di forte connotazione emotiva. La città viene percepita nel suo intimo silenzio; il porto, forse quello di Genova, «tace», rischiarato da piccoli lumi, quasi il personaggio stesse osservando un cielo stellato. L'ambientazione sembra presentare alcuni tratti del *Gelsomino notturno* pascoliano: i lumi che brillano nella notte, «Splende un lume là nella sala» «passa il lume su per la scala; brilla al primo piano, s'è spento»; il silenzio che pervade la scena: «da un pezzo si tacquero i gridi/là sola una casa bisbiglia»¹¹⁶; il riferimento al sonno e all'atto del dormire: «sotto l'ali dormono i nidi/come gli occhi sotto le ciglia», scelte che collocano il componimento sbarbariano in un paesaggio da sogno dalle intense sensazioni percettive. Ben presto, tuttavia, i versi trasformano il proprio ritmo:

Ma sì freddi e remoti son quei lumi

¹¹⁵ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 43.

¹¹⁶ Giovanni Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, a cura di Giuseppe Nava, Milano, Rizzoli, 1991, p. 246.

e sì grande è il silenzio nella casa
che mi levo sui gomiti in ascolto.
Improvviso terrore mi sospende
il fiato e allarga nella notte gli occhi ¹¹⁷

La città perde all'improvviso quell'apparente romanticismo che l'aveva caratterizzata: i lumi del porto sembrano diminuire di brillantezza, sono improvvisamente «freddi» e «remoti», distanti dall'io poetico che li sta osservando, quasi la luce non riuscisse davvero a raggiungere il protagonista. Da paesaggio stellato la città si trasforma in area cimiteriale dove la freddezza della luce indica la lontananza dal lume della vita, come se le navi del porto fossero tante piccole tombe. Risulta allora comprensibile lo sgomento che pervade improvvisamente il personaggio, il quale dichiara di essere atterrito da un momentaneo senso di angoscia che gli blocca la respirazione. A questa interpretazione si riferisce anche l'immagine del porto, ovvero il punto di approdo, luogo che nella tradizionale figurazione poetica è stato spesso assimilato alla morte stessa. Si pensi a questo proposito al celebre componimento foscoliano *In morte del fratello Giovanni* dove il poeta parla di «porto quiete» con riferimento alla morte; anche lì il porto viene considerato il termine ultimo dell'esistenza, estremo sito di riposo per il personaggio. Tuttavia, se analoga è l'accezione che viene data all'immagine portuale nei due componimenti, diversa è la percezione che corrisponde ai due personaggi, l'uno tormentato da questa sorta di incubo che lo desta nella notte, l'altro quasi rassicurato nell'idea di trovare la quiete eterna nella morte. Nel caso del componimento sbarbariano, infatti, la città portuale gli suscita una sensazione di solitudine piuttosto che di tranquillizzante sollievo; ecco dunque che essa diviene la figurazione di un luogo abbandonato, privata della sua colorita vitalità così come si presenta svuotata l'anima del poeta. Si tratta di una città che, nella sua profonda vita notturna, appare qui come una sorta di città - fantasma, sottratta dei suoi rumori quotidiani. A questa immagine di un paesaggio separato, lontano dall'essere un luogo in cui l'io si sente in comunione con la realtà, si riferisce anche la percezione dell'ambiente interno: una casa vuota, silenziosa, di un silenzio quasi artificiale. L'interno, qui non meno estraniante dell'esterno cittadino, è ben lungi dall'essere zona

¹¹⁷ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 43.

di ricovero, di rifugio da una grande città ostile; anche la casa, forse sinonimo degli affetti, si accorda con questo paesaggio lugubre, tanto appare vuota nel suo silenzio incombente. Non c'è possibilità per l'io poetico di sfuggire all'angoscia, il dentro come il fuori appaiono oggetto d'inquietudine, di esclusione, di ansia da cui il soggetto non è in grado di scappare. Spesso, infatti, ritorna nei componimenti di *Pianissimo* l'immagine di un'abitazione ridotta ai suoi quattro muri, all'essenzialità potremmo dire¹¹⁸; quasi si trattasse di una vecchia catapecchia abbandonata, espropriata non solo delle persone che ci vivono, ma anche del suo mobilio. Ciò accentua il vuoto interiore del soggetto, il quale afferma:

Separata dal resto della casa
separata dal resto della terra
è la mia vita e io son solo al mondo.¹¹⁹

Si tratta dunque di uno stato d'animo che ripropone il silenzio del porto, come se l'ambiente fosse diretta proiezione delle emozioni del personaggio e si accordasse perfettamente con queste. Si può notare, inoltre, che la separazione non è percepita soltanto in relazione agli affetti ma anche nei confronti della propria terra¹²⁰, quasi l'io si sentisse sradicato nel senso etimologico del termine: sottratto dalle proprie radici, non più in intima comunione con la città e l'ambiente in cui vive. Ecco dunque che la terra d'origine non è più in questa poesia luogo di appartenenza, zona in cui l'individuo cresce e prospera, come accadeva nel testo "diurno" *Il mio cuore si gonfia per te, Terra*, ma diventa qualcosa di estraneo, di estremamente diversificato dall'io poetico. Viene così ad esprimersi quel senso di disagio, di solitudine esistenziale dell'uomo nel contesto cittadino, che caratterizza tanta parte di produzione novecentesca. Si tratta di uno straniamento che dura il tempo di un sogno, quasi il poeta si fosse appena svegliato dopo un'esperienza immaginaria cui si riferisce la dichiarazione «sorridendo

¹¹⁸ L'immagine del muro scalinato verrà poi più volte rappresentata nella poetica montaliana e in quella di Caproni; si pensi nel caso di Montale anche soltanto al celebre frammento *Merigiare pallido e assorto* degli *Ossi di Seppia*.

¹¹⁹ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 43.

¹²⁰ Sull'immagine della separazione dalla propria casa e terra Cfr. nota critica di Lorenzo Polato in op. cit., p. 93.

mi riadagio»¹²¹ del verso diciassettesimo. Nonostante questo gli rimane però «un gelo in fondo all'anima» ad indicare la consapevolezza che l'incubo aveva purtroppo un fondo di realtà. La città che qui il poeta descrive potrebbe dunque essere assimilata facilmente ad una città dell'orrore in cui un personaggio - fantasma «separato dalla terra e dalla casa»¹²², quasi appartenesse al mondo dell'oltretomba, cammina sollevato dal terreno, vagando come un'anima tra le luci flebili di un cimitero. In questo contesto, l'allargarsi degli occhi, simbolo e metafora di uno sguardo spaesato, ripropone un'immagine sinistra e paurosa. Ritornerebbe qui, seguendo questa interpretazione, un gusto per l'orrido e il cimiteriale riconducibile alla letteratura ottocentesca, specialmente inglese¹²³. Forse Sbarbaro, venuto a conoscenza attraverso le proprie letture delle tendenze poetiche inglesi, volle esserne un acuto interprete; egli raccolse e mise per iscritto il clima di un periodo che per altro, in Italia, ritroviamo presente anche nei primi decenni del Novecento. Nulla di strano dunque che alcuni componimenti di *Pianissimo* presentino degli echi di questo genere e possano facilmente essere assimilati a figurazioni d'incubo nelle quali il paesaggio esprime terrore, sgomento. A questo quadro cimiteriale, angosciante sotto molti punti di vista, riconduce a sua volta il componimento *Esco dalla lussuria*, nel quale la figurazione del carro rimanda forse all'immagine dell'aridità esistenziale. Si considerino a questo proposito i seguenti versi:

Ché la città mi pare
sia fatta immensamente vasta e vuota,
una città di pietra che nessuno abiti, dove la Necessità
sola conduca i carri e suoni l'ore.¹²⁴

Qui la rappresentazione del carro che scorre attraverso le vie cittadine, ricorda forse una figurazione funebre dato che il risuonare delle ore, metaforicamente attribuito alla necessità, quasi si riferisce al rintoccare delle campane che suonano a morto.

¹²¹ Ibidem.

¹²² Ibidem.

¹²³ Si pensi ad esempio all'opera poetica di Thomas Gray dove viene figurato uno spiccato gusto cimiteriale o ai romanzi di Edgar Allan Poe con le loro ambientazioni sinistre e psicologiche. Su una possibile influenza di Poe su Sbarbaro Cfr. Lorenzo Polato, *Camillo Sbarbaro*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.

¹²⁴ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 45.

Analogamente, la vastità e la vuotezza della città notturna, nel suo essere di pietra, ricorda la durezza del marmo tombale nei cimiteri e ciò si accorda con la dichiarazione del verso undici «che nessuno abiti», quasi si trattasse della figurazione di una zona spopolata. Sarebbe dunque che in questi due componimenti Sbarbaro proponga una città surreale, sinistra e in un certo senso orrida. Un analogo sentire era stato interpretato anche dalla produzione crepuscolare, ed è ad esempio visibile nell'opera di Aldo Palazzeschi. Si considerino i seguenti versi di *A palazzo Oro Ror*:

Nel cuor della notte, ogni notte,
la veglia incomincia a palazzo Oro Ror. [...]
La veglia ora è piena.
Di fuori più nulla.
Silenzio.
Un cocchio lucente ancora lontano risplende [...]
il cocchio ora lento nell'ombra si perde¹²⁵

Anche qui viene riproposta la figurazione di un carro che sfilava nel cuore della notte permettendo di dare una rappresentazione immaginaria allo scenario d'ambiente, sebbene il gusto sinistro si intrecci a scelte preziose come quella di un carro dorato. Ciò accentua il carattere surreale della scena, quasi ci si trovasse in un'epoca lontana in cui dame dai mantelli di seta vengono trasportate in raffinate carrozze. Analogamente risulta il contesto notturno dei due componimenti e la scelta di un paesaggio affettato ed interiore, dalle forti sensazioni emotive. Nel caso del testo sbarbariano la città notturna si carica però di un'ulteriore valenza cromatica, dal significato profondamente esistenziale. L'io poetico afferma infatti di muoversi attraverso una città grigia, di pietra, che ricalca la freddezza cui si è ridotta la sua anima. Dichiara il personaggio ai versi 18-20: «mi pare d'esser sordo ed opaco come loro/, d'esser fatto di pietra come loro». ¹²⁶ Il contesto cittadino diventa qui una sorta di scatola di latta che non lascia fuoriuscire suoni o colori di nessun tipo; gli elementi appaiono uniformati a questo monocromo grigiore che rispecchia il grigiore interiore dell'io poetante. Sbarbaro crea qui un'ambientazione dai connotati fortemente monotoni,

¹²⁵ Aldo Palazzeschi, *Tutte le poesie*, a cura di Adele Dei, Milano, Mondadori, 2002, p. 417.

¹²⁶ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 45.

che appare prosciugata della sua vitalità e vivibilità, tanto viene percepita dall'io nella sua durezza e freddezza. Si considerino i versi che seguono:

A queste vie simmetriche e deserte
a queste case mute sono simile.
Partecipo alla loro indifferenza,
alla loro immobilità.¹²⁷

Qui la scelta sbarbariana propone un ambiente percorso da vie ripetitive, tutte uguali, dal carattere estremamente desolato, quasi possedessero un'intrinseca indifferenza, così come indifferente alle esigenze del poeta risulta l'ambientazione di pietra. Esse sono vuote, private degli uomini, tanto da accentuare la solitudine del personaggio che si sente quasi l'unico essere vivente rimasto sulla terra; «ognuno sta solo sul cuor della terra trafitto da un raggio di sole»¹²⁸ scriverà Salvatore Quasimodo molti anni dopo, già Sbarbaro aveva qui notato, agli albori della prima guerra mondiale, la condizione di chi vive isolato pur in una grande città gremita di abitanti. Si può osservare inoltre come la rappresentazione delle vie cittadine, descritte nella loro simmetria, si carichi di profonde valenze concettuali. La nozione geometrica di simmetria, ovvero un tipo di trasformazione che lascia inalterata la distanza¹²⁹, sembra infatti sottolineare qui l'impossibilità di procedere del personaggio, ridotto ad un'esistenza in cui non si percorre davvero un itinerario orientato, con una precisa meta, ma si vaga in maniera casuale senza conoscere il punto di arrivo. L'attenzione viene posta infatti sull'atto di camminare lungo una strada che non presenta alcun elemento distintivo, quasi il soggetto stesse muovendo i propri passi ripercorrendo all'infinito lo stesso tratto di terreno¹³⁰, fermo sulla propria posizione. A ciò si aggiunge l'ambientazione notturna del componimento, che immerge ancor più le strade in un paesaggio inconoscibile, uguale, indistinguibile nelle sue caratteristiche. Sembra quasi che il personaggio, disorientato dal buio, non sappia quale strada scegliere tra quelle che gli si aprono davanti, impedito nella scelta dalla notte profonda. Si tratta di una chiara metafora

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ Salvatore Quasimodo, *Ed è subito sera*, Milano, Mondadori, 1984, p. 163.

¹²⁹ Cfr. voce simmetria in *Vocabolario Treccani*, dizione online, consultata il 13/04/16.

¹³⁰ Su questo concetto Cfr. anche Antonio Pietropaoli, *Sbarbaro: dalla pietrificazione all'epifania*, cit., p. 46.

dell'esistenza, che con le sue infinite strade apre l'uomo ad infinite possibilità, apparentemente tutte uguali e realizzabili, tanto che il soggetto si trova a non sapere quale via prendere. In questo caso, tuttavia, più che sul dubbio di scelta, l'accento viene posto sull'estrema desolazione del cammino stradale, così deserto e invariato da diventare metafora di una vita inautentica, dove un tracciato non si differenzia per nessun motivo da un altro. L'intero scenario cittadino appare infatti opaco e monocromo, simile all'anima del protagonista, tanto che costui arriva a dichiarare:

Mi pare
d'esser sordo ed opaco come loro,
d'esser fatto di pietra come loro.¹³¹

Nulla distingue dunque l'io poetico dai muri o i sassi del selciato¹³², anche lui è diventato grigio e spento, quasi si fosse uniformato alla città stessa. Forse il poeta, nell'estrema simmetria delle vie, nel loro essere deserte e mute nelle ore notturne, stava pensando ad un contesto urbano nuovo ai suoi occhi, in cui netta appare la contrapposizione tra il rumoroso caos diurno e il quasi - deserto delle vie notturne. La scelta sbarbariana è infatti facilmente riferibile ad un contesto ambientale come quello di una città in crescita dove lo spazio appare dilatato in grandezza, sproporzionato rispetto al soggetto e alla sua capacità di percorrerlo¹³³. Ecco dunque che, in uno spazio dall'immensa vastità, ancor più viene accentuata la solitudine del personaggio, il quale si sente isolato nel suo vagabondare. La scelta di nominare tra gli oggetti cittadini il carro e le strade, cui il protagonista si paragona, sembra inoltre sottolineare l'estrema riduzione del soggetto a macchina, in una diminuzione dell'essere a cosa sfruttabile, come accadeva nel *Frammento XI* reboriano. Si considerino a questo proposito i seguenti versi:

Son come posto fuori della vita,

¹³¹ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 45.

¹³² Sull'idea del soggetto fatto pietra Cfr. Antonio Pietropaoli, *Sbarbaro dalla pietrificazione all'epifania*, cit. p. 45. Su questa immagine Cfr. anche Laura Incalcaterra Mcloughlin, *Spazio e spazialità poetica*, cit., p. 35.

¹³³ Sulla nuova percezione della città Cfr. Laura Incalcaterra Mcloughlin, *Spazio e spazialità poetica*, Leicester, Troubador Publishing, 2005, p. 12.

una macchina io stesso che obbedisce,
come il carro e la strada necessario.
Ma non riesco a dolermene.¹³⁴

La strada, per la sua posizione appiattita, è per eccellenza l'elemento più calpestato, così come, in metafora, calpestata e sbattuta risulta l'anima del poeta. Il carro, a sua volta, viene utilizzato per trasportare qualcos'altro, sinonimo dunque di qualcosa che è piegato al servizio di qualcuno. Si pensi ancora al carro trainato da cavalli; l'immagine che predomina è quella di un oggetto legato con corde, affaticato nell'atto del trasporto, privato inoltre della sua libertà di agire. Si tratta dunque di due emblemi fortemente significativi, che riproducono l'idea di un soggetto ridotto a "cosa necessaria", quasi la città trasformasse uomini e animali, elementi animati e inanimati ad unica cosa, tutti presenti in maniera indistinta in un grande calderone. Nonostante questo atto uniformante, il soggetto non riesce tuttavia a provare dolore; sembra insensibile alla fatica che lo caratterizza e prosegue imperterrito nel suo cammino piatto: «Cammino pei lastrici sonori nella notte»¹³⁵ dichiara infatti in chiusura, quasi rassegnato nella sua condizione di viandante¹³⁶. Si può notare infine come, in questo componimento, compaia ancora una volta l'immagine della casa muta, desolata, che risulta appunto una sorta di leitmotiv nei testi di ambientazione notturna. «A queste case mute sono simile»¹³⁷ afferma infatti l'io poetico, riferendosi ancora una volta ad un'abitazione vuota, sprovvista dei suoi consueti rumori quotidiani, quasi si trattasse di quattro mura scalciate. Anche le case cittadine possono dunque essere assimilate alle strade, anche queste si presentano immobili, uguali, ripetitive, indistinguibili l'una dall'altra. Nulla le differenzia nella loro esteriorità, così come non sono identificabili per gli abitanti al loro interno, mai nominati nei diversi componimenti. Il personaggio è ancora una volta solo, pur vivendo in un contesto conosciuto.

Si può ora analizzare più in dettaglio la scelta dei materiali edilizi utilizzati per descrivere la città notturna, che compaiono nelle diverse poesie di *Pianissimo*. Si noti che in questo componimento la preferenza ricade dapprima sulla pietra, utilizzata

¹³⁴ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 46.

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ Sul soggetto viandante Cfr. Antonio Pietropaoli, *Sbarbaro dalla pietrificazione all'epifania*, cit., p. 43.

¹³⁷ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 45.

appunto per descrivere le abitazioni, poi sul lastrico, elemento che predomina nella pavimentazione delle strade. Entrambi presentano la tipica colorazione grigio-nera, dalle forti impressioni di desolazione, cui si accorda il «cielo di latta» del testo *Ora che non mi dici niente* e la «fredda ardesia» del componimento *Talor mentre cammino solo al sole*. Si tratta dunque di scelte che non appaiono casuali dato che legano, seguendo un percorso, i componimenti di *Pianissimo*, quasi il poeta volesse idealmente connetterli anche attraverso le scelte figurative del materiale. L'ardesia, la pietra e il lastrico sembrano inoltre rinviare ad una città di cemento, dura ma allo stesso tempo invivibile data la mancanza di vegetazione. Siamo ai poli opposti del locus amoenus virgiliano, quasi l'ambientazione si riferisse ad una metropoli di acciaio, eccessivamente meccanica nei suoi elementi, popolata da figure robotiche. Tale immagine ritorna ad esempio nel componimento *Sempre assorto in me stesso* dove l'io poetico dichiara di essere urtato «dalla gente che passa»¹³⁸, come se gli uomini che incontra - scontra nel suo cammino fossero delle macchine¹³⁹ simili a quelle che illuminano il personaggio con i loro fanali.¹⁴⁰ Ecco dunque che in questo testo è portato a termine quel processo di assimilazione di uomo ad oggetto tipico del contesto novecentesco, l'io è privato delle sensazioni che lo rendono uomo, vaga «incurioso» per la metropoli senza alcun vero interesse. Nulla lo differenzia dalla «nave senz'ancora né vela che abbandona la sua carcassa all'onda»¹⁴¹ dei versi 17-18, anche lui è ridotto ad un relitto, sbattuto da una parte all'altra dalle onde, diventato parte della città stessa. Si tratta di un'immagine che concretamente richiama un'ambientazione portuale ma che, come metafora, ha fatto storia nella tradizione poetica italiana: si pensi soltanto alla famosa «navicella del mio ingegno» che ormai «alza le vele» lasciando dietro a sé «mar si crudele»¹⁴² del primo canto del Purgatorio dantesco. Nel caso del componimento sbarbariano, così come accadeva in alcuni testi di Campana, la nave diventa metafora dell'esistenza del personaggio, priva di una

¹³⁸ Ivi, p. 58.

¹³⁹ Sull'idea di un'umanità disumanizzata Cfr. Giorgio Bàrberi Squarotti, *Camillo Sbarbaro* in Aa. Vv., *Letteratura Italiana. I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1963, p. 851. Cfr. anche Antonio Pietropaoli, *Sbarbaro dall'epifania alla pietrificazione*, cit., p. 49.

¹⁴⁰ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 58.

¹⁴¹ Ibidem.

¹⁴² Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Il Purgatorio*, I, vv. 2-3.

meta, come implica la mancanza di vela e di un legame stabile con il suolo. Si tratta di una nave abbandonata, una sorta di relitto pronto per essere rottamato, cullato in questa sua rimanenza vitale dalle onde e dalla brezza marina; un'immagine che ben ricorda i titoli di tanti componimenti poetici contemporanei a *Pianissimo*.¹⁴³ Paesaggio sinistro, vuotezza ambientale e grigiore cittadino, espresso nella scelta di materiali come la pietra e l'ardesia, sono dunque gli elementi che caratterizzano lo scenario notturno della prima sezione della raccolta; sezione che nelle sue caratteristiche propone una città perlopiù deserta e difficilmente vivibile.

Si considerino ora i componimenti notturni della seconda sezione, le cui figurazioni cittadine ripropongono sotto molti aspetti quelli già presi in esame, con la differenza di una più intensa presenza dell'elemento umano. Si noti a questo proposito il testo *Piccolo, quando un canto d'ubriachi*

Piccolo, quando un canto d'ubriachi
giungevami all'orecchio nella notte
d'impeto su dai libri mi levavo [...]
pur se ancora mi desta dal mio sonno
quel canto d'ubriachi per la via
ad ascoltar mi levo [...]
e vado ancora a mettere la faccia
nel vento che i capelli mi scompigli.¹⁴⁴

Qui il paesaggio notturno si popola di figure che vagano senza una meta lungo le vie, simulacri umani cui il poeta si sente vicino a causa del comune senso di ubriachezza e disorientamento che li caratterizza. Analogamente la poesia *Nel mio povero sangue qualche volta vede l'immagine «dell'ubriaco che rece contro il muro»¹⁴⁵*, personaggio cui l'io poetico si assimila e «guarda con occhi di fraternità»¹⁴⁶, in quanto anche lui stesso, dal passo strisciante e dall'andatura incerta, tanto che cerca un appoggio presso il muretto cittadino. Vengono dunque presentate in questi componimenti figure

¹⁴³ Si considerino anche solo i *Frantumi* di Giovanni Boine, i *Rottami* di Eugenio Montale o i *Frammenti lirici* di Clemente Rebora, titoli che ben ricordano l'immagine di una 'opera letteraria a pezzi, slegata, frammentaria.

¹⁴⁴ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Camillo Sbarbaro, cit., p. 71.

¹⁴⁵ Ivi, p. 73.

¹⁴⁶ Ibidem.

che erano meno presenti nella prima parte, dove la città esterna appariva sempre vasta e vuota, in un rapporto quasi esclusivo con il protagonista. Anche in questi componimenti, tuttavia, il personaggio continua a camminare solo, ma qui forse è più evidente che si tratta di una solitudine vissuta pur essendo tra gli altri uomini, quasi il discorso sbarbariano si facesse ora più universale. Così la città notturna si popola di un certo numero di figure, come se improvvisamente la grande vastità e vuotezza fosse colmata. Si tratta in ogni caso di una mera parvenza; gli uomini che l'io poetico incontra sembrano stilizzati, perlopiù visti nella loro inconsistenza corporea. Si considerino anche soltanto le «ombre umane informi»¹⁴⁷ di *Quando traverso la città la notte*: Sbarbaro parla appunto di ombre, non di uomini, quasi del corpo fosse rimasta la semplice proiezione. Tale immagine, ovvero quella di un uomo ridotto all'inconsistenza della propria ombra, era stata espressa alcuni anni prima da *l'Urlo* (1893), celebre dipinto di Edvard Munch, raffigurante la sagoma di un uomo in preda alla più profonda angoscia esistenziale. Anche nella poesia sbarbariana, la decisione di rappresentare dei corpi di uomini poco concreti può forse essere riferita al medesimo senso di ansia e solitudine che pervade il dipinto di Munch, qui aggravato dall'imminente conflitto mondiale. A queste immagini si riferiscono anche il dodicesimo e tredicesimo verso del medesimo testo: «Udire nella mia notte per ore/ avvicinarsi e dileguare i passi»¹⁴⁸, dove l'attenzione viene posta sull'impossibilità di vedere le persone proiettate in un frenetico andirivieni per le vie. È Interessante come Sbarbaro mostri in questa parte della raccolta una città dall'agitata vita notturna, un ambiente frenetico, sempre in fermento, così come gli abitanti che ci vivono. Ciò è forse visibile con più enfasi in questa sezione della raccolta, dove minori sono i componimenti che vedono la presenza esclusiva dell'io poetante, accompagnato ora anche da altre figure. Si noti infine, per concludere il quadro degli uomini che popolano le vie notturne, la scelta del cieco presente in *Quando traverso la città la notte*: «mi trasformo nel cieco del crocicchio/ che suona ritto gli occhi vaghi al cielo»¹⁴⁹. Ancora una volta Sbarbaro sceglie un'immagine cittadina che ricorda la molteplicità delle vie

¹⁴⁷ Ivi, p. 77.

¹⁴⁸ Ibidem.

¹⁴⁹ Ibidem.

esistenziali, rappresentata dal crocevia in cui si trova il cieco, e la difficoltà di porre in questo snodo proprio un non - vedente cui il personaggio principale si assimila. Sembra quasi che il poeta voglia ancora una volta, come accadeva in *Esco dalla lussuria*, rappresentare lo stato di chi non è in grado di dare un senso al proprio camminare, privato della vista¹⁵⁰ che possa illuminargli un percorso orientato. Da notare inoltre la volontà dell'io poetico di paragonarsi proprio ad uno degli "ultimi", di chi vive ai margini della modernità e della società, con una chiara reminiscenza sabiana che è stata notata anche per altri componimenti di *Pianissimo*.¹⁵¹ Se è dunque chiaro che in questa seconda sezione della raccolta Sbarbaro proponga una più intensa partecipazione umana, allo stesso tempo si tratta di figure particolari, stilizzate oppure ai margini della società. Più in generale, se si considera la rappresentazione cittadina di questa sezione si può notare che ritornano le ambientazioni che caratterizzavano anche la prima metà dell'opera: «le vie tozze»¹⁵² del componimento *Quando traverso la città la notte*, sempre più larghe che lunghe, dalla forma non adatta ad un agevole percorso; «la casa dove già tutti i lumi erano spenti» che richiama il grigiore e l'oscurità del paesaggio notturno; «la stanza vuota» e il camminare in solitudine nella città notturna, che colloca il componimento *Mi desto dal leggero sonno* in un paesaggio poco confortante, quasi da incubo. A ciò riconduce anche l'«andito malcerto» del terzo componimento che con le sue caratteristiche spigolose riproduce un'immagine dalla geometria fortemente scandita che crea sgomento in chi lo osserva. L'andito di un edificio è poi per eccellenza un luogo di passaggio, così come l'atrio di *Quando traverso la città la notte*¹⁵³; il poeta sembra dunque voler ambientare l'incontro umano in quella parte di abitazione sottoposta all'idea del transitorio, in cui quindi non è possibile stringere alcun tipo di legame vero. Non a caso l'atrio del testo *Quando traverso la città la notte* è un atrio di pietra, materiale che risulta appunto di un'insensibile durezza, come quelli che in generale vengono utilizzati nell'opera. Si noti

¹⁵⁰ Sull'immagine del cieco Cfr. Antonio Pietropaoli, *Sbarbaro dalla pietrificazione all'epifania*, cit., p. 53. Sul concetto dell'importanza della vista in Sbarbaro si è espresso anche Ernesto Citro nel saggio *Sbarbaro e Campana. Lo sguardo e la visione*, cit., pp. 9-46.

¹⁵¹ Cfr. con il commento di Lorenzo Polato in *Camillo Sbarbaro, Pianissimo*, cit., p. 141.

¹⁵² Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 77.

¹⁵³ Ibidem.

come questi due elementi riproducano inoltre una condizione “liminare”, qualcosa che si interpone tra un ambiente e un altro, quasi l’io poetico stesse aspettando di varcare una soglia tra un mondo e un altro. Si tratta di un concetto che, come è noto, avrà un grande successo nella poesia montaliana, dove il muro del *Merigiare pallido e assorto* o le malchiusse porte del *Corno inglese*, ha osservato la critica, propongono appunto questa sorta di separazione tra l’esistenza vissuta e un’altra in cui il senso ultimo della realtà è svelato. Ecco dunque che anche nei testi sbarbariani più volte vengono presentati elementi separativi come porte o finestre¹⁵⁴. Si considerino ad esempio questi versi di *Quando traverso la città la notte*:

Persiane silenziose illuminate!
finestra buia aperta nella notte! [...]
ombre umane informi
dietro i vetri nebbiosi dei caffè!¹⁵⁵

Qui, la scelta del vetro, materiale che separa pur lasciando vedere oltre, crea una sorta di distacco tra l’io poetico e il colorito ambiente interno. Tale distacco, che relega inevitabilmente il protagonista al di qua dell’abitazione, è accentuato dall’immagine del calore che appanna i vetri impedendo all’io poetico di percepire davvero ciò che si sta dicendo o facendo al di là di questi. Sembra dunque che Sbarbaro voglia creare una netta diversificazione tra quello che potrebbe essere un contesto caloroso, di contatto umano, e sé stesso, costretto a camminare nel freddo cittadino. Un’analoga funzione separativa viene presentata dalle persiane illuminate; anche in questo caso l’io è impedito nella vista di un interno dove si consuma un più autentico vissuto. A ciò riconduce la luce che si intravede, in contrapposizione al freddo e al buio della città. Infine, anche la finestra di per sé risulta un elemento separativo, forse d’angoscia, nonostante in questo caso si parli di una finestra aperta, quasi sussistesse una sorta di contatto tra esterno ed interno. Al contrario, nel componimento *Padre che muori tutti i giorni un poco*, la finestra cui il poeta bambino si affacciava creava una vera e propria

¹⁵⁴ Tale immagine era presente anche in Campana dove la porta e la soglia assumono un’analoga funzione. Cfr. Ernesto Citro, *Sbarbaro e Campana*, cit., p. 52.

¹⁵⁵ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 77.

separazione nei confronti di un paesaggio affettivo. Si considerino a questo proposito i seguenti versi:

Padre che ci hai tenuto sui ginocchi
nella stanza che si oscurava, in faccia
alla finestra e contavamo i lumi
di cui si punteggiava la collina,
facendo a gara a chi vedeva primo¹⁵⁶

Qui, la scelta ambientale sembra ricondursi ad una di quelle tipiche immagini in cui i bimbi guardano con occhi interessati le vetrine dove è presente qualcosa che non possono avere; così il protagonista - bimbo sta osservando un paesaggio carico di note sentimentali, facendo con il padre il gioco di contare gli oggetti illuminati sullo sfondo. Ma la finestra separa inevitabilmente l'io poetico dalle colline, ad indicare che ciò che è al di là non è raggiungibile, è solamente un sogno. Ancora una volta, dunque, un ostacolo impedisce la vista chiara e nitida; c'è sempre qualcosa che si interpone tra l'io e l'esterno, o viceversa tra l'io che vaga e l'interno abitativo. Si noti inoltre che l'utilizzo del vetro, forse ancor più di altri elementi di separazione, contribuisce a creare la sensazione di angoscia dato che, pur permettendo la vista, impedisce all'io di andare al di là, di accedere al luogo altro. Egli si trova dunque allietato dalla possibilità di vedere oltre, dall'idea di libertà, ma allo stesso tempo soffocato dalla sua condizione. Di qui l'angoscia, l'inquietudine, il senso di chiusura, che forse identifica il luogo altro come fittizio, frutto di un sogno. Il concetto di confine liminare viene espresso infine anche dall'immagine della porta, per eccellenza punto di passaggio tra un ambiente e un altro. Si considerino i seguenti versi di *Nel mio povero sangue qualche volta*:

Rasento le miriadi degli esseri
sigillati in sé stessi come tombe.
E batto a porte sconosciute. Salgo
scale consunte da generazioni.
La femmina che aspetta sulla porta¹⁵⁷

¹⁵⁶ Ivi, p. 62.

¹⁵⁷ Ivi, p. 73.

Qui l'immagine della porta cui l'io poetico picchia, ben esprime l'idea di un elemento separativo che impedisce di accedere ad un altro ambiente; sembra infatti che il personaggio desideri ardentemente oltrepassarla, tanto che il poeta parla di «battere» e non di bussare, atto che richiama dunque un'azione vigorosa, ripetitiva, quasi l'io richiedesse di raggiungere una stanza in cui gli è stato negato l'accesso. Ma il tentativo risulta vano, così come mai sarà possibile nella poesia montaliana comprendere il senso ultimo della realtà. Da notare come, in questi versi, la porta ritorna anche per indicare la soglia tra esterno ed interno, zona dove la femmina sta aspettando il passante che giunge da lei. Sbarbaro presenta dunque delle scelte ambientali volte a mostrare questa condizione di una vita spesa in un contesto da cui spinge per entrare, quasi il personaggio si sentisse soffocare nella città e desiderasse con un profondo sforzo andare oltre. Sembra che l'io si senta ridotto nel proprio spazio vitale e tale aspetto è quasi paradossale, se si pensa che il soggetto si trova in questo caso all'esterno, all'aria aperta. Da ciò deriva che la città viene percepita come soffocante sebbene vasta, grande, enorme. Si consideri a questo proposito la dichiarazione che vede «miriadi di esseri sigillati in sé stessi come tombe»; potrebbe essere interpretata come l'immagine dell'angoscia di chi vive in un luogo che lo soffoca, contrariamente a come dovrebbe essere vista la sua vastità. A ciò si potrebbe riferire anche la dichiarazione del testo *Taci anima mia son questi i tristi giorni*: «E venuta la sera, nel mio letto/mi stendo lungo come in una bara»¹⁵⁸ quasi l'io stesse parlando di uno spazio che preme sul suo corpo. Sembra dunque che il poeta colga sotto molti aspetti l'essenza profonda della città contemporanea, e, metaforicamente parlando, della città come modernità con le sue caratteristiche e le sue contraddizioni. Da questo punto di vista il contesto notturno si carica di profondi significati e spesso diventa proiezione di un'interiorità travagliata. Tale immagine ritorna, ad esempio, nel componimento *Sonno dolce fratello della morte e Lacrime, sotto sguardi curiosi*, dove la scelta di un contesto notturno si lega profondamente alla figurazione di un paesaggio interiore. Si notino i seguenti versi:

¹⁵⁸ Ivi, p. 70.

Sonno, dolce fratello della Morte,
che dalla vita un po' ci affranchi [...]
Vieni consolatore degli afflitti.
Abolisci per me lo spazio e il tempo
e nel nulla dissolvi questo io¹⁵⁹

Qui, l'ambientazione notturna, probabilmente riconducibile ancora una volta all'interno della stanza dell'io poetico, diviene sinonimo di occultamento e, proprio nella notte, il protagonista trova una fedele alleata nella capacità di annullare lo spazio circostante, a quanto pare poco confortante per il poeta. Si tratta di un luogo quasi esclusivamente interiore, scelta che in parte si nota anche nel testo successivo.

Si considerino i seguenti versi:

Ma nell'angolo buio d'una stanza
o nella solitudine d'un bosco
oh dolcezza di pianger tutto solo!
al sostegno più prossimo m'appoggio¹⁶⁰

Ancora una volta lo spazio notturno sembra situarsi tra il reale e l'immaginario; in un primo momento l'io si proietta nella solita stanza buia, poi improvvisamente cambia ambiente e si immagina in un bosco abbandonato. Da notare come la scelta del bosco riconduca ad uno spazio dalle forti caratteristiche metaforiche; si pensi a quanto nella letteratura classica la foresta diventi sinonimo dell'inconoscibile, del caos, del labirinto della coscienza¹⁶¹. Essa è per eccellenza un ambiente popolato da mostri, una zona da cui è difficile uscire incolumi, nella quale abitano le creature più disparate o in cui si sentono suoni sinistri non facilmente attribuibili ad una fonte. Si tratta di una scelta che ben si accorda con l'ambientazione del componimento, dato che il poeta mira a descrivere uno spazio in cui l'io può facilmente piangere in solitudine; il bosco diventa

¹⁵⁹ Ivi, p. 48.

¹⁶⁰ Ivi, p. 54.

¹⁶¹ Cfr. ad esempio con il mito classico di Minosse e il minotauro nella lettura data da Andrei Oișteanu in Andrei Oișteanu, *Il diluvio, il drago e il labirinto. Studi di magia e mitologia europea comparata*, a cura di Dan O. Cepraga e Maria Bulei, Verona, Fiorini, 2008, pp. 193-199 dove viene presentata una lettura dell'immagine del labirinto come emblema del caos. L'equivalenza tra labirinto e foresta è inoltre possibile se si considera che spesso i labirinti sono raffigurati come delle alte siepi tra loro intrecciate, quasi si trattasse di vere e proprie foreste. Cfr. con il labirinto di Villa Pisani presentato in *Il Fuoco* di D'Annunzio. Sull'immagine del labirinto vedi anche Antonio Pietropaoli, *Sbarbaro. Dalla pietrificazione all'epifania*, cit., p. 45.

dunque il luogo prediletto per questo tipo di emozioni date le sue caratteristiche assieme fatate e minacciose. Si noti come tale valenza del bosco si trovi in contrapposizione con quella presentata in *Forse un giorno sorella*; lì l'immagine benevola della distesa boscosa era forse attratta dalla figurazione montana, qui il bosco diventa piuttosto sinonimo di foresta, groviglio di alberi. Un'analogia valenza simile di labirinto - bosco è visibile ad esempio nelle immagini del labirinto di Villa Pisani in *Il Fuoco* di D'Annunzio, dove l'autore descrive il profondo senso di angoscia di Foscarina, perduta al suo interno. Si consideri il seguente passo:

-Che odore amaro! Un boschetto di bussi e di càrpini ...-Ah è il labirinto. Un cancello di ferro rugginoso lo chiudeva, tra due pilastri che portavano due Amori cavalcanti delfini di pietra. Non si scorgeva di là dal cancello se non il principio di un tràmite e una sorta di selva intricata e dura, un'apparenza misteriosa e folta [...] Ella non lo vedeva più, ma udiva il riso squillare nell'avvolgimento selvaggio. [...] Ella cercò qua e là le radure per ficcarvi lo sguardo. Non scorgeva se non la trama spessa dei rami e il rossore del vespro che li accendeva tutti da una banda mentre l'ombra dall'altra li annerava. I bussi e i carpini erano commisti, le foglie sempreverdi si confondevano con le morienti. [...] Guardò il cielo che s'incurvava immenso e puro su le due pareti ramosi in cui ella era prigioniera. Pareva che non vi fosse al mondo se non quell'immensità e quell'angustia.¹⁶²

Anche qui la scelta del labirinto di carpini diventa l'emblema del luogo oscuro in cui la protagonista ha perso i punti di riferimento; ella si sente dunque sola, lontana dalle sicurezze spaziali note, tanto da spaventarsi fino a svenire, come accadrà poco dopo. In questo contesto Stelio stesso si trasforma in una sorta di fauno dei boschi dal riso demoniaco così che Foscarina arriva a percepire ancor più l'estraneità che la divide dal suo compagno e dal luogo stesso. Si noti come in questo caso l'equivalenza tra bosco e labirinto arriva a creare una perfetta coincidenza, infatti la descrizione insiste molto sugli elementi della vegetazione che vanno a costituire i lunghi muri divisorii del labirinto. La scelta ambientale ha tutti i requisiti per essere una sorta di luogo interiore, quasi la protagonista proiettasse all'esterno le paure inconsce, che improvvisamente fossero materializzate. Simili valenze si ritrovano anche nel componimento di Sbarbaro: il buio panorama dove l'io poetico è proiettato è forse più una realtà interna

¹⁶² Gabriele D'Annunzio, *Il Fuoco*, a cura di Pietro Gibellini, Milano, Bur, 2013, pp. 246-249.

che esterna. A ciò rimanda anche il camminare sotto «cieli bui»¹⁶³ dell'incipit del componimento, che ripropone l'immagine di una paura interiore. In questo contesto al protagonista non resta che «abbandonarsi al sostegno più prossimo»¹⁶⁴, in una sorta di ricerca sconsolata di un appoggio per le membra¹⁶⁵. Da notare come di tale sostegno non vengano descritte le caratteristiche, quasi l'autore volesse sottolineare che si tratti di elementi indistinguibili, sorta di lacerti utili soltanto alla loro funzione; Si potrebbe infine notare che, se si avvalora l'equivalenza tra bosco e labirinto, nella ripartizione dello spazio che la struttura e la conformazione del labirinto implica, si ripropone ancora una volta il concetto di confine liminare che appariva nell'immagine della porta e della finestra nei componimenti precedenti. Nell'opera dannunziana si parla ad esempio delle pareti dei carpini come di una vera e propria muraglia. Si considerino le seguenti parole: «Ella si volse, corse, girò, tentò di penetrare la muraglia, allargò la fronda, spezzò un ramo. Non vide nulla fuorché l'intrico molteplice ed eguale»¹⁶⁶. Ecco dunque che il bosco dalla vegetazione impenetrabile ricrea anche l'immagine di un percorso aggrovigliato, non lineare, in cui è difficile passare da una parte all'altra. Così la scelta sbarbariana riproporrebbe in maniera implicita anche qui elementi già presi in esame. D'altra parte sull'immagine della muraglia tornerà frequentemente anche Montale, soprattutto negli *Ossi di Seppia*; il componimento di Sbarbaro si colloca quindi facilmente come antecedente di un emblema spesso utilizzato dai poeti della "linea ligure".

Un'ultima interessante scelta d'ambiente della città notturna che può essere posta sotto esame è forse quella rappresentata al componimento *Magra dagli occhi lustri*. Qui la descrizione cittadina si riferisce alla figurazione di un porto, come accadeva anche nella poesia *Adesso che è passata la lussuria* e in quella *Piccolo quando un canto d'ubriachi*, dove la brezza che scompigliava i capelli del protagonista permetteva di dedurre un'ambientazione di mare.¹⁶⁷ Nel testo considerato, tuttavia, l'immagine del

¹⁶³ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 54.

¹⁶⁴ Ibidem.

¹⁶⁵ Sull'immagine dell'appoggio attribuita tuttavia alla funzione muraria piuttosto che ad un elemento del bosco Cfr. Ernesto Citro, *Sbarbaro e Campana. Lo sguardo e la visione*, cit., p. 31.

¹⁶⁶ Gabriele D'Annunzio, *Il Fuoco*, a cura di Piero Gibellini, cit., p. 249.

¹⁶⁷ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 58.

porto, ben lungi da essere caricata di valori positivi, diventa motivo di un luogo malfamato; si parla infatti di “basso porto” quasi l’attenzione venisse posta su una zona degradata, non sulla presenza dell’elemento marino. Ciò è accentuato dalla scelta della trattoria come luogo dove l’io decide di mangiare, percepita come un ambiente di passaggio, frequentato da quella parte della società che vive ai margini della vita comune. Si noti a questo proposito che nei medesimi anni un valore simile di zona declassata viene conferito al porto nella descrizione data da Cardarelli in *Incontro notturno*.

Si considerino i seguenti versi:

Nelle fumose osterie
attingevate al piatto comune.
E poi, la sera, comitiva in ronda
a godere la gioia delle strade.
Rimanevate a contatto
come la merce che aspetta sui moli
e non sa il lido dove andrà a sboccare.¹⁶⁸

Anche qui l’ambiente portuale è percepito come il luogo dove avviene lo scarico merce, così come in merce si è trasformata la figura umana, sempre in viaggio da una città all’altra, affermava Cardarelli nella prima parte. Ma soprattutto l’ambiente interno in cui l’io poetico si prepara a desinare è in questo caso l’osteria, luogo equivalente alla trattoria sbarbariana. Da notare come questi due spazi, dalle caratteristiche analoghe, siano una scelta che ben si accorda con l’immagine del porto nella sua semplicità, ma forse anche vitalità, che la caratterizza. Sia nel caso della poesia cardarelliana che del componimento sbarbariano, la preferenza ricade inoltre su un ambiente ai poli opposti di quello perbenista borghese e in Sbarbaro sembra quasi che il protagonista si senta vicino lui stesso a questi luoghi e alle persone che lo frequentano.¹⁶⁹ Ma si tratta di un tipo di vicinanza sconsolata, ben diversa da quella che ritrovavamo nella *Città vecchia* di Saba pochi anni prima. Il fatto che l’osteria e la trattoria siano comunque spazi in contrapposizione alla vita bene, raffinata ma forse

¹⁶⁸ Vincenzo Cardarelli, *Opere*, a cura di Clelia Martignoni, Milano, Mondadori, 1981, p. 12.

¹⁶⁹ Cfr. con il commento di Lorenzo Polato in Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, cit. p. 141.

anche un po' troppo costruita, lo si può notare dalla definizione stessa di osteria: «locale pubblico, di tono modesto e popolare, con miscita di vini e spesso anche con servizio di trattoria»¹⁷⁰. D'altra parte, sebbene da un lato si tratta di luoghi più modesti ed autentici, dall'altro la città stessa con i suoi miti moderni sembra, nella figurazione letteraria, aver contribuito ad aumentare ancor più il divario tra gli spazi borghesi e quelli popolari, lasciando a questi il puro ruolo di zone "ultime", dove vivono persone degradate. Si consideri a questo proposito il confronto con alcuni versi emblematici di *Città vecchia* di Saba:

Spesso, per ritornare alla mia casa
prendo un'oscura via di città vecchia [...]
qui tra la gente che viene che va
dall'osteria alla casa o al lupanare,
dove son merci ed uomini il detrito
di un gran porto di mare,
io ritrovo, passando, l'infinito
nell'umiltà.¹⁷¹

Qui il poeta sembra quasi "accarezzare" il tipo di contatto con gli umili che frequentano gli spazi del porto; forse nel caso del personaggio sbarbariano l'attenzione e la vicinanza agli uomini, sia pur presenti nel componimento, sono focalizzate non tanto sulla modestia e umiltà della trattoria o della prostituta cui lui si sente "fraterno" quanto sull'aspetto marginale e spaesato del loro genere di vita. L'io poetico di Sbarbaro non riesce a trovare un tipo di comunione basata sul comune dolore che pervade queste figure in quanto uomini. Se Saba affermava «son tutte creature della vita/ e del dolore/ s'agita in esse, come me, il Signore»¹⁷² l'io di Sbarbaro trova in loro un'analogia del vivere che deriva dalla privazione di qualcosa, ad esempio dei sentimenti profondi o dell'identità in un contesto cittadino. Si tratta dunque di un tipo di accezione diversa sebbene in un ambiente del tutto analogo, come sarà possibile osservare più in dettaglio.

¹⁷⁰ Cfr. con la definizione di osteria in Enciclopedia Treccani in www.Treccani.it consultata il 18/04/16.

¹⁷¹ Umberto Saba, *Il Canzoniere*, Torino, Einaudi, 2004, p. 81.

¹⁷² Ibidem.

Per concludere si può notare che, anche nei componimenti notturni di questa seconda sezione, viene riprodotta l'immagine di una città che affatica l'uomo con il duro lavoro, tanto che nel testo *Quando traverso la città la notte* si parla ad esempio di «bestie squartate»¹⁷³, forse con riferimento ai relitti d'uomo che rimangono dopo le fatiche diurne. Si pensi che, nella prima parte della raccolta, Sbarbaro aveva utilizzato la rappresentazione del carro come emblema dello sforzo di vivere, figurazione che già era stata utilizzata da Clemente Rebora nel celebre frammento *O carro vuoto sul binario morto*¹⁷⁴. Qui, tale concetto ritorna attraverso la scelta delle bestie fatte a brani, anch'esse ridotte dunque a quello stato frammentario così come vengono presentati gli oggetti nel contesto cittadino. Analogamente, all'idea di una vita difficoltosa, si riferiva anche *Nel mio povero sangue qualche volta* dove il poeta dichiarava: «salgo scale consunte da generazioni»¹⁷⁵, chiara metafora di un'esistenza in salita in cui ogni scalino rappresenta forse un ostacolo che si interpone nel cammino dell'uomo. Tuttavia, anche in questo caso, siamo ben lontani da una rappresentazione di un percorso orientato; nel movimento ripetitivo, sottolineato da quel «consunte», il poeta mostra uno sforzo inconcludente condiviso dall'umanità intera. Le scale, inoltre, così come vengono citate nel testo, poste in successione ad una serie di azioni tra cui il «battere» a «porte sconosciute»¹⁷⁶, sembrano quasi ricordare le scale esterne, di sicurezza, dei grandi edifici primo-novecenteschi, consumate per il troppo uso. Sbarbaro dunque, anche in questa sezione, ripropone aspetti della figurazione cittadina che già si potevano trovare negli scenari notturni della prima parte, cui si aggiunge una maggiore presenza di figure umane. In generale, si può dire che i componimenti ambientati nella città dopo il tramonto rispecchiano un gusto decadente - cimiteriale, che Sbarbaro probabilmente ereditò dalla letteratura precedente.

¹⁷³ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 77.

¹⁷⁴ Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, Novara, Interlinea, 2008, p. 190.

¹⁷⁵ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 73.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

3.2.3. La notturna «città tumultuosa» ... ricordando Saba?

Come si è potuto notare nei precedenti paragrafi, la città costituisce una delle ambientazioni più frequentate della poesia del primo Novecento, non sfondo ma vera protagonista dei componimenti degli autori, i quali la pongono come elemento centrale della loro opera, nonché luogo fisico dei cambiamenti messi in atto dalla moderna società industriale. La città novecentesca, inoltre, arriva a suscitare i più disparati sentimenti in chi vi vive: dal fascino al terrore per le innovazioni che a lei sono riferite, dall'ansia alla frenesia di una vita pressante, dall'appartenenza all'estraneazione per chi si trova ad essere coinvolto nelle nuove sperimentazioni della tecnica e nella crescita urbana. L'io nel Novecento si interroga quindi sempre più sullo spazio che lo circonda, sul suo rapporto con gli oggetti della realtà in seguito ai mutamenti che stanno sopraggiungendo e arriva ad interpretare i cambiamenti in diversi modi. Si considerino a questo proposito il celeberrimo componimento sabiano *Città Vecchia* appartenente alla raccolta *Trieste e una donna (1910-1912)* e i tre componimenti di *Pianissimo Nel mio povero sangue qualche volta, Quando traverso la città di notte, Magra dagli occhi lustrati*, in cui compaiono, pur nel differente approccio al contesto urbano, delle analogie d'ambiente e delle figurazioni molto simili¹⁷⁷. Si analizzino i seguenti versi:

Spesso per ritornare alla mia casa
prendo un'oscura via di città vecchia [...]
Qui prostituta e marinaio, il vecchio
che bestemmia, la femmina che bega
il dragone che siede alla bottega
del friggitore
la tumultuante giovane impazzita
d'amore
sono tutte creature della vita
e del dolore
s'agita in esse, come in me, il Signore¹⁷⁸

¹⁷⁷ Cfr. nota critica di Lorenzo Polato al testo *Nel mio povero sangue qualche volta* in Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, cit., p. 141.

¹⁷⁸ Umberto Saba, *Il Canzoniere*, Torino, Einaudi, 2004, p. 81.

Si confrontino con i sottostanti di *Nel mio povero sangue qualche volta*:

Vado per la città solo la notte [...]
Rasento le miriadi degli esseri
sigillati in sé stessi come tombe.
E batto a porte sconosciute. Salgo
scale consuete da generazioni.
La femmina che aspetta sulla porta
l'ubriaco che rece contro il muro
guardo con occhi di fraternità¹⁷⁹

Si noti come, in entrambi i casi, venga presentata una città vissuta nella sua aria notturna, percorsa da un io che si sofferma nei vari luoghi, osservando le figure che occupano le vie, vivendo l'ambiente e le persone che popolano il variegato contesto cittadino. Il componimento di Sbarbaro, a ben vedere, presenta molte analogie con quello sabiano: anche qui il protagonista sta camminando in solitudine e durante il suo vagabondaggio avviene l'incontro - scontro con l'alterità cittadina¹⁸⁰ popolata da figure che vivono nelle zone del porto. Analoga sembra anche la scelta degli individui incontrati dal soggetto che entrambi i poeti hanno selezionato nei loro componimenti: da un lato due figure femminili, cui si aggiungono il marinaio e il dragone, soldato semplice; dall'altro di nuovo una figura femminile affiancata da quella di un ubriaco che barcollante striscia contro il muro. Manca nel componimento sbarbariano l'immagine del militare, presente tuttavia in uno dei successivi frammenti intitolato *Quando traverso la città di notte*:

Essere la puttana che sussurra
la parola al passante che va oltre!
la vecchia della porta
che s'attacca pel soldo della grappa
al militare ch' esce nauseato¹⁸¹

In entrambi i casi la scelta ricade dunque su uno spaccato di società ben selezionato: sulle figure più umili, sugli "ultimi" per utilizzare un'espressione evangelica molto cara a Saba, i quali vengono osservati con sguardo fraterno dai protagonisti - viandanti.

¹⁷⁹ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 73.

¹⁸⁰ Cfr. Laura Incalcaterra Mcloughlin, *Spazio e spazialità poetica*, cit., p. 17.

¹⁸¹ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 77.

Tuttavia due elementi essenziali differenziano *Città Vecchia* dall'immagine urbana proposta da Sbarbaro, ovvero l'approccio spaziale nei confronti delle vie urbane e il sentimento di comunione e profonda identificazione presente nell'opera sabiana ma non nel componimento sbarbariano. Se si considera l'incipit delle due poesie si può notare infatti che l'io poetico sabiano compie l'attraversamento della città sulla via del ritorno alla propria casa, ai propri affetti, si potrebbe più in generale affermare. Nel corso del suo cammino la scelta del tragitto ricade «sull'oscura via di città vecchia», dove in un certo senso egli si aspetta di trovare le figure che incontra, quasi avesse appositamente svoltato nelle vie più buie per potersi immergere in questo mondo marginale e umile allo stesso tempo. Nel componimento di Sbarbaro, invece, il protagonista non sta ritornando alla sua dimora, egli vaga senza meta per le zone oscure e casualmente incontra «la femmina che aspetta sulla porta, l'ubriaco che rece contro il muro», con cui solo in un secondo momento si sente vicino, fraterno. Nel componimento di Sbarbaro dunque, il protagonista compie un movimento da un punto conosciuto verso uno sconosciuto, dal noto verso l'ignoto, verso i luoghi più inesplorati del contesto cittadino. In *Città Vecchia*, invece, tutto appare racchiuso dentro uno spazio circoscritto, l'io si sposta seguendo dei percorsi prestabiliti in precedenza nella propria mente. Già dall'incipit, dunque, si nota una diversa percezione dello spazio urbano proposta dai due poeti¹⁸²: nel primo caso l'io sembra possedere una rassicurante conoscenza dei luoghi e delle vie, nel secondo il protagonista appare perduto in uno spazio ignoto che genera in lui un sentimento di profonda inquietudine. Ciò si può notare particolarmente nel componimento *Quando traverso la città di notte* dove l'ansia interiore viene ben espressa dai «vuoti atri di pietra», dalla «paura di certe piazze vuote» o dalle ombre umane informi che stanno chiacchierando dietro gli anneriti vetri dei caffè. In Saba non è presente l'affanno che prevale nel frammento sbarbariano; la scelta di camminare nelle oscure vie cittadine nasce da un bisogno di raccoglimento interiore che non sfocia, tuttavia, nell'ansia di non conoscere davvero ciò che si incontra e dunque, al fondo, nemmeno se stessi. Se entrambi si muovono nel cuore della notte proprio per riuscire a riflettere in profondità sul proprio io, il

¹⁸² Sul concetto di spazio urbano nel Novecento Cfr. Laura Incalcaterra Mcloughin, *Spazio e spazialità poetica*, cit., pp. 18-19.

protagonista sabiano riesce in un certo senso ad analizzare tutte le parti della propria anima, l'io poetico di Sbarbaro scopre invece luoghi di sé e del paesaggio che generano paura, in quanto non ben identificabili. Ecco dunque che l'«oscura via» in Saba diviene la via più intima, in Sbarbaro il luogo in cui «qualchevolta fermentano gli oscuri desideri».

Si consideri ora il secondo aspetto, ovvero il legame che sussiste tra l'io poetico e le figure sullo sfondo che popolano le vie cittadine. Si analizzino i seguenti versi di *Città Vecchia*:

Qui tra la gente che viene e che va
dall'osteria alla casa o al lupanare,
dove son merci ed uomini il detrito
di un gran porto di mare,
io ritrovo, passando, l'infinito
nell'umiltà¹⁸³

La descrizione di Saba propone l'immagine di un luogo affollato, di uomini intenti nelle diverse faccende lavorative del porto, come richiede l'ambientazione cittadina. Il percorso compiuto dal protagonista sabiano è dettato dunque dalla volontà di incontrare qui gli umili perché, come osserverà nei versi finali il poeta, soltanto in loro compagnia egli sente il proprio pensiero «farsi più puro». Vale a dire che, secondo il Saba, tra coloro che sono più bisognosi o dove «è più turpe la via» più vero risulta il sentimento di fratellanza. Nel caso dei componimenti sbarbariani questo aspetto è molto meno accentuato, dato che la «fraternità» di cui parla Sbarbaro è un legame nel vizio, nella perdizione si potrebbe dire, non tanto nell'umiltà e nella fatica del vivere come era per Saba. Si considerino i seguenti versi:

Magra dagli occhi lustrati, dai pomelli
accesi,
la mia anima torbida che cerca
chi le somigli
trova te che sull'uscio aspetti gli uomini.
Tu sei mia la sorella di quest'ora.¹⁸⁴

¹⁸³ Umberto Saba, *Il Canzoniere*, cit., p. 81.

Nei precedenti versi è facile notare come il sentimento che rende vicini l'io poetico e la donna raffigurata è molto lontano da quello presentato da Saba; se il poeta di *Città Vecchia* vedeva nel dragone che sedeva «alla bottega del friggitore», nel marinaio, gli emblemi di una vita semplice, contrapposta all'agiata e per certi versi fittizia esistenza borghese, l'io sbarbariano trova una comunione con la gente del porto nel suo desiderio di "morte morale" se così si può dire, nella volontà, dato lo svuotamento interiore che lo caratterizza, di provare qualche genere di sentimento sebbene questi siano torbidi ed impuri. A questo proposito si noti un'evidente differenza nel proporre il quadro cittadino: Saba in primo luogo enumera gli uomini che incontra e soltanto in un secondo momento parla della fraternità con questi; Sbarbaro si paragona singolarmente ogni volta ad ognuno di loro, identificandosi con i singoli vizi che li caratterizzano. Ne deriva una differente percezione del quadro rappresentato: nel primo caso l'io poetico, pur avendo la consapevolezza di un'umanità «turpe», come verrà definita nell'ultimo verso, considera in particolar modo la sua fraternità: soprattutto tra gli ultimi, gli emarginati, i peccatori si può percepire con forza il sentimento di fratellanza sembra voler dire Saba; nel secondo caso, invece, non c'è questo paragone collettivo, ma il protagonista si immedesima separatamente nelle varie figure che ritrova nella città notturna. Ognuno è solo nei componimenti di Sbarbaro; gli umili vivono uno distinto dall'altro e a loro volta sono differenziati dall'io poetico, impossibile risulta creare la figurazione di un insieme unanime. Ciò si può notare nei seguenti versi:

Mi trasformo nel cieco del crocicchio
che suona ritto gli occhi vaghi al cielo.
Voluttà di essere solo ad ascoltarmi!¹⁸⁵

Nel precedente spezzone tratto da *Quando traverso la città la notte* è ben visibile l'identificazione del protagonista con uno solo degli uomini che incontra nella via urbana, non con l'insieme di questi. Egli si immedesima infatti nel cieco che si trova all'incrocio delle strade, desiderando di suonare come lui e vivere il medesimo

¹⁸⁴ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 80.

¹⁸⁵ Ivi, p. 77.

raccoglimento interiore. Analogamente nei versi successivi il paragone viene realizzato dapprima con la prostituta che sussurra parole ai passanti, poi con la vecchia avida che ricerca i soldi del militare ubriaco, dimentico del proprio debito all'uscita dell'osteria. Si può facilmente notare, dunque, che l'attenzione di Sbarbaro viene posta sui singoli in particolare o sulla loro solitudine interiore, non tanto sulla modestia di questi. Che si tratti di una differente prospettiva rispetto a quella sabiana lo si può mettere in luce anche soltanto considerando la dichiarazione del componimento *Nel mio povero sangue qualche volta* dove il soggetto di Sbarbaro affermava: «Rasento le miriadi di esseri sigillati in sé stessi come tombe» a dimostrazione che ognuno è solo, racchiuso nel proprio egoistico io e nella propria singolare realtà, sebbene accomunato dalla medesima sorte. Si aggiunga inoltre che, nonostante Saba descriva un quadro variegato, in cui trovano posto anche «il vecchio che bestemmia, la femmina che bega», due figure dunque descritte nei loro contrasti quotidiani, queste non sono mai un elemento perturbatore della corallità, ma semplicemente aggiungono tinte colorite all'immagine d'insieme. È probabile che Saba avesse ben in mente, nella descrizione proposta, le variegate vie di Trieste, luogo d'incontro di diversi scambi e tensioni culturali ma che nella sua mente egli riusciva ad armonizzare in una coesa realtà. Come ha infatti osservato la critica:

Trieste, che unisce in sé tante e così varie componenti, e che presuppone perciò una condizione così mossa, tesa, ma al tempo stesso tollerante per tenerle tutte insieme in armonia, era la città che più di ogni altra poteva dargli l'idea di una pluralità.¹⁸⁶

Sembra infatti che Saba voglia mostrare un contesto non privo di contrasti, ma che pur nei contrasti possiede degli elementi comuni, profondamente simili. In un certo senso Saba mette in luce la comunione dei singoli uomini, considerati proprio per la loro umanità e quindi per essere intrinsecamente fratelli. Ciò non è visibile nelle tre descrizioni notturne proposte da Sbarbaro; i personaggi che egli incontra per la via non sono dei "dimenticati" ma in un certo senso divengono utili per dipingere il quadro urbano, la generale figurazione di un luogo oscuro e poco confortante. Si potrebbe

¹⁸⁶ Margherita Guidacci, *Saba o la giusta distanza*, Atti del convegno nazionale su *Umberto Saba: Un Canzoniere e una città*, a cura di Mariuccia Coretti, Trieste, 1983, p. 42.

dunque osservare che in *Città Vecchia* l'attenzione è posta più sulle figure che sul contesto cittadino, a discapito di un titolo che sembrerebbe mettere al centro la città; mentre nella scelta di Sbarbaro il focus è sulla vita profonda e temuta del luogo. Si considerino a questo proposito i seguenti versi:

E voluttà di scendere più basso!
rasentando le case cautamente
io sento dietro le pareti sorde
le generazioni respirare.
E so l'ostilità di certe vie tozze
la paura di certe piazze vuote¹⁸⁷

Qui si nota facilmente l'immagine del contesto urbano proposta da Sbarbaro, una figurazione che lascia trasparire l'inquietudine interiore del personaggio il quale parla di «ostilità» di certe vie, quasi queste nascondessero delle zone poco rassicuranti. Ben diversa la descrizione presentata da Saba nell'incipit di *Città Vecchia*:

Spesso, per ritornare alla mia casa
prendo un'oscura via di città vecchia.
Giallo in qualche pozzanghera si specchia
qualche fanale, e affollata è la strada.¹⁸⁸

Facilmente si può notare come l'immagine sabiana sia, pur nella sua dimensione notturna e cittadina, mancante di quegli aspetti angoscianti che si trovano nei tre componimenti di Sbarbaro, dato che il giallo dei fanali così come l'affollarsi delle vie non sembrano degli elementi perturbanti come poteva accadere in altre poesie sbarbariane. Ad esempio, in *Talor mentre cammino per la strada*, Sbarbaro affermava che il vagabondare per le vie affollate lo faceva sentire parte di una massa estranea, non in comunione con la realtà; altrove in *Adesso che passata è la lussuria* il protagonista si lasciava illuminare dai fanali quasi questi facessero splendere uno dopo l'altro la bassezza morale cui si era sottoposto. Evidente appare dunque la distanza con i due ritmici versi proposti dal componimento sabiano, che quasi lasciano trasparire, pur nella scelta di uno spaccato sociale povero e "marginale", la figurazione di una

¹⁸⁷ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 77.

¹⁸⁸ Umberto Saba, *Il Canzoniere*, cit., p. 81.

tranquilla vita di borgo. Si noti a questo proposito che se in *Città Vecchia* le vie affollate non portano il soggetto a provare la sensazione del “troppo pieno”, in Sbarbaro il caos cittadino non è mai qualcosa di positivo, non è sinonimo di vitalità o, anche nel caso in cui lo sia, si tratta di una vitalità che soffoca come si è potuto dedurre dalla precedente analisi. Si potrebbe dire dunque che nella notturna *Città Vecchia* viene presentata la figurazione di una città legata per certi aspetti all’immagine di una Trieste tardo - ottocentesca, sebbene alcune scelte già la collocano nella crisi del primo Novecento; nella Genova sbarbariana, con più decisione, si può percepire la distanza nei confronti di un contesto urbano circoscritto e conosciuto, dove l’idea di città viene a coincidere con quella di innovazione, modernità. Tuttavia la figurazione notturna di *Pianissimo* realizzata da Sbarbaro propone molti aspetti comuni con l’immagine sabiana, se non altro per la scelta della descrizione di una zona di porto, nella quale le figure si trovano a desinare in luoghi come trattorie e osterie. Si considerino i seguenti versi di *Città Vecchia*:

Qui tra la gente che viene che va
dall’osteria alla casa o al lupanare,
dove son merci e uomini il detrito
di un gran porto di mare¹⁸⁹

e quelli del componimento di *Pianissimo Magra dagli occhi lustrati*:

Accompagnarti in qualche trattoria
di bassoporto
e guardarti mangiare avidamente!¹⁹⁰

Si noti come in entrambi i casi la scelta del luogo in cui spendere il proprio pasto ricada su ambienti noti per la loro frugalità e semplicità, se non per essere lo spazio frequentato dal popolo, probabilmente per questo scelto da entrambi gli autori. È evidente infatti come l’interesse raffigurativo sia rivolto ad un luogo frequentato dallo spaccato sociale dipinto nei due componimenti, che si addica al quadro cittadino rappresentato. Ancora una volta, tuttavia, l’immagine che viene presentata da Saba è

¹⁸⁹ Ibidem.

¹⁹⁰ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 80.

volta a creare la sensazione di un interno modesto, umile, dove i personaggi, pur nelle ristrettezze economiche, riescono a consumare un pasto dignitoso. A questa raffigurazione contribuisce ad esempio la persona del dragone, seduto in un dimesso banchetto di strada, dove probabilmente sta aspettando una porzione di fritto che soddisfi per pochi soldi la sua fame. Differente appare forse l'immagine proposta da Sbarbaro nel componimento *Magra dagli occhi lustri dai pomelli accesi*, dato che l'attenzione del personaggio sembra concentrarsi non tanto sulla frugalità del luogo, quanto sull'avidità della protagonista che ingoia tempestivamente il cibo che sta consumando. Nello spazio descritto da Sbarbaro, dunque, l'interno dell'osteria diventa un ambiente che ben si adatta ad un contesto buio, in cui forse è possibile incontrare gente poco raccomandabile. I due autori presentano dunque due sfumature diverse dello stesso luogo, l'una volta a mostrare la semplicità e modestia, l'altra forse incentrata piuttosto sugli aspetti negativi e ambigui del luogo, che già avevamo visto essere presenti in alcune raffigurazioni di taverne campaniane.

Si può dunque concludere notando come cambi la prospettiva con cui viene percepita la città nei due autori, sebbene il componimento sabiano preceda di soli tre anni la raccolta di Sbarbaro, una distanza cronologica dunque esigua ma sufficiente per elaborare secondo una diversa declinazione il nuovo modo di sentire novecentesco. Sebbene non si possa attribuire la differenza di pensiero tra i due autori al clima bellico è possibile che le forti tensioni della prima guerra mondiale abbiano in parte influenzato la visione presentata in *Pianissimo*, conferendole una figurazione più disincantata sia delle innovazioni urbane che dei rapporti sociali tra gli uomini. Si può osservare dunque che in Sbarbaro manca quella profonda identificazione con l'ambiente cittadino che era possibile ritrovare nell'opera di Saba, talvolta il personaggio di *Pianissimo* si sente fraterno con lo spazio urbano notturno ma per la maggior parte prevale l'estraneità a questo. Sembra dunque, in un certo senso, che Sbarbaro riprenda per distanziarsi alcuni aspetti di *Città Vecchia* cui si riferiscono molte delle immagini comuni ai vari componimenti e forse non è totalmente errato supporre che nelle sue figurazioni notturne a questa si sia in parte ispirato.

Capitolo 4: La percezione esistenziale nella rappresentazione del paesaggio: Confronto

4.1. Immagini e figurazioni del paesaggio

4.1.1. Dalla «landa deserta» alla «nave senza vela»: la figurazione del paesaggio arido

Si è già potuto notare come nei tre autori considerati il paesaggio venga talvolta utilizzato per esprimere la sensazione di un'aridità esistenziale, di un ambiente accaldato e rovente nel quale il soggetto si trova perduto, stenta a procedere essendo privato d'aria e d'acqua, rasenta i muri cercando di ripararsi dall'abbagliante calore del sole, ma spesso il suo atteggiamento non gli permette di ritrovare alcun ristoro. Il tentativo di soddisfare la propria sete quasi sempre sfocia nell'incontro di fiumi stagnanti o fonti inaridite, così come la ricerca dell'ombra si risolve in alberi accasciati, anch'essi privati di qualsiasi forma di refrigerio. Tali raffigurazioni denunciano dunque l'impossibilità di una pienezza esistenziale e in alcuni casi si riversano nella rassegnazione alla propria condizione, come accade nell'opera di Sbarbaro, in altri in un'accettazione dei mali terreni in vista di maggior pienezza nella vita eterna, come nei *Frammenti lirici* reboriani. Pur distinguendosi per diverse soluzioni i tre poeti risultano accomunati in alcune scelte simboliche, tra queste appare significativa quella di una landa deserta per esprimere la sensazione dell'arsura e dell'aridità esistenziale. Si confrontino i seguenti passi tratti dal frammento XXVIII reboriano, da *La Notte* di Campana e da *Taci, anima stanca di godere* di Sbarbaro:

Per le deserte strade alla campagna
il sol schioccando si spampana
immane nel sovrano meriggio
e dove è fronda intorno e ai casolari

s'acquietan nel torpor le creature.¹

Ricordo una vecchia città, rossa di mura e turrata, arsa sulla pianura sterminata nell'agosto torrido, con il lontano refrigerio di colline verdi e molli sullo sfondo. [...] Una piazzetta deserta, casupole schiacciate finestre mute [...] una strada acciottolata e deserta verso la città²

Perduta ha la sua voce
la sirena del mondo, e il mondo è un grande
deserto. Nel deserto
io guardo con asciutti occhi me stesso.³

Le tre immagini lasciano facilmente trasparire la sensazione di un paesaggio desertico, dalle vaste dimensioni, riarso nell'afa torrida del meriggio, privato della sua acqua e della vegetazione, pervaso da un sole che asciuga e prosciuga allo stesso tempo sia il soggetto che l'ambiente. Si noti come tutti e tre gli autori insistano particolarmente sulla grandezza della pianura arida a conferire ancor più la sensazione di un calore invasivo, di un'arsura totale che investe tutti gli elementi del reale. Si osservi, tuttavia, come nel primo componimento, quello reboriano, la possibilità di trovare refrigerio presso le fronde degli alberi è ancora resa accessibile al personaggio, elemento che non traspare invece nelle due poesie di Campana e Sbarbaro, dove la vegetazione o risulta molto distante dal protagonista oppure appare addirittura assente. Già da queste brevi considerazioni sulle descrizioni ambientali è possibile dunque riscontrare il differente pensiero dei tre autori: da chi propone la facoltà di sfuggire al «sovrano meriggio», a chi intravede tale possibilità ma non è in grado di raggiungerla, lasciandola ad un'immagine «sullo sfondo», a chi infine la esclude a priori e dipinge il mondo come una landa desolata a cui l'uomo non può in alcun modo sottrarsi. Tutti e tre risultano comunque accomunati dalla scelta simbolica del deserto per indicare l'aridità di un luogo, sebbene nel primo caso la descrizione verta su strade di campagna, negli altri due sia incentrata su un contesto urbano che poco probabilmente si presenta agli occhi dell'osservatore come una terra desolata. In tutti i

¹ Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, Novara, Interlinea, 2008, p. 353.

² Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, Torino, Einaudi, 2003, p. 9.

³ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, Venezia, Marsilio, 2001, p. 41.

casi, specialmente in Campana e Sbarbaro, la scelta del deserto diviene dunque un espediente metaforico volto a trasmettere l'emozione di un vuoto esistenziale, di un luogo disagiata con una intensificazione di tali sentimenti dal primo componimento al terzo preso in considerazione. La scelta di una landa deserta, ad indicare la sensazione di aridità diventa spesso un Leitmotiv nelle opere; si poteva ad esempio notare anche nel *Giardino Autunnale* campaniano, nel quale la figurazione delle «aride pendici», di una distesa dunque deserta, in un certo senso diffondeva la sensazione di morte, forse di apatia vitale strettamente collegata al paesaggio «acre e languente». Si noti, inoltre, come nel primo dei tre componimenti considerati la scelta ricada propriamente su delle strade, a loro volta figurazione di un terreno deserto, emblematiche nell'espressione dell'aridità dato che la strada indica per eccellenza il percorso compiuto dall'uomo, spesso divenendo metafora della vita stessa o del cammino individuale. Si noti allora come tutti e tre gli autori utilizzino nei loro componimenti questo tema, che accentua la sensazione di desolazione del quadro. Si confrontino i seguenti passi dal frammento XXXV di Rebora, *Incontro di Regolo* campaniano, *Talor nell'arsura della via sbarbariano* :

E talor sembro un carrettier che al sole
per l'urto rotto del cavallo stanco
dentro l'arsura del cammino bianco
un sonno covi di polvere e sete⁴

Ci incontrammo nella circonvallazione a mare. La strada era deserta nel calore pomeridiano. Guardavo con occhio abbarbagliato il mare. [...] Alzammo la faccia alla luce cruda del sole⁵

Talor nell'arsura della via
un canto di cicale mi sorprende.
E subito ecco m'empie la visione
di campagne prostrate nella luce...⁶

Nei testi evidente appare la funzione della strada o della via colpita dalla luce e dal calore del sole, che nel primo caso la fanno addirittura apparire bianca, forse ad

⁴ Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., p. 413.

⁵ Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 111.

⁶ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 81.

indicare quella luminosità accecante che soltanto in alcune giornate di torrida estate è possibile percepire. Si noti inoltre come in tutti e tre i casi il soggetto si distingue come una figura in movimento, che procede lungo la circonvallazione o il viale, osservando l'ambiente circostante che lo acceca. Non soltanto il componimento reboriano insiste infatti sulla visione abbagliante, ma anche quello di Campana parla di una «luce cruda del sole» che investe la circonvallazione e l'ultimo, sbarbariano, di una visione di zone «prostrate dalla luce». Il quadro presentato dai tre autori risulta dunque accomunato da questa accecante visione, dove l'elemento visivo assume il ruolo preponderante, quasi il lettore potesse figurarsi in maniera concreta l'aridità attraverso gli elementi simbolici che vengono utilizzati dai tre poeti. Si noti dunque che la scelta di dare determinate sensazioni attraverso dei quadri raffigurativi appare una caratteristica non soltanto del poeta marradese, in virtù di una tradizione che lo vuole come autore «visionario» o «visivo», per dirla con Contini, ma in un certo senso accomuna anche le altre due figure, a loro volta particolarmente attente alla rappresentazione ambientale non meno di Dino Campana. Si osservi a tal proposito come molti *Frammenti lirici* reboriani presentino una figurazione visiva dell'aridità: nel frammento XXI Reboria parla di un «accasciamento nell'ebete riflesso»⁷, in XLII l'aridità del giorno diviene una «deserta landa fuggita in un lontan miraggio»⁸, nel frammento XVII il cielo appare addirittura «fuso»⁹ dal sole che sfolgora e incendia la realtà seccandone i colori. Analogamente anche Sbarbaro figura attraverso elementi dell'ambiente e del paesaggio molti dei temi di *Pianissimo*, lasciando che le sensazioni traspaiano dalle descrizioni, che il sentimento di vuotezza e stanchezza vitale emerga dalla figurazione delle vie vuote e del paesaggio disabitato. Si può dire dunque che, forse debitori di una tradizione d'avanguardia, che aveva voluto sovvertire l'arte in senso lato, attuando un rinnovamento di tutti i campi artistici, integrandoli assieme, tutti e tre gli autori si avvalgono di immagini concettuali, spesso d'ambiente, per identificare un insieme di valori o non - valori, per conferire alla realtà quella tipica atmosfera di crisi novecentesca. Da ciò deriva che l'immagine di una inquietudine esistenziale può essere

⁷ Clemente Reboria, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., p. 272.

⁸ Ivi, p. 494.

⁹ Ivi, p. 247.

espressa «dall'aria senza respiro, nel varco indefinito»¹⁰, o da un io poetico che si siede «sotto le nubi della piazza deserta»¹¹. Ecco dunque che la figurazione di alcuni oggetti o elementi del paesaggio diviene per i tre autori essenziale, volta a veicolare determinati temi. Si consideri a questo proposito la figurazione della barca e della nave, che si noti essere ricorrente nelle tre opere, sinonimo di viaggio fin dagli albori della letteratura, ma ora emblema della negazione di tale viaggio. Si confrontino il testo XLIII reboriano, *Genova* di Campana e *Adesso che è passata la lussuria* di Sbarbaro:

Par nell'oscuro fetore di un porto,
alla lanterna che snoda riflessi
il lamentare d'un vascello morto
in cadenzati cigoli sommessi¹²

Il battello si scarica
ininterrottamente cigolante,
instancabilmente introna
e la bandiera è calata e il mare e il cielo è oro¹³

Mi lascio accarezzare dalla brezza
illuminare dai fanali, spingere
dalla gente che passa incurioso
come nave senz'ancora né vela
che abbandona la sua carcassa all'onda¹⁴

Si noti come la figurazione realizzata dai tre autori presenti dei vascelli molto simili a delle carcasse, come li definisce Sbarbaro¹⁵, sorta di relitti che cigolano sospinti dalle onde, abbandonati nei porti come dei rifiuti. In tutti e tre gli autori, infatti, il veliero non appare come un elemento con il quale affrontare la vastità e l'immensità del mare, ma diviene un elemento privo di vela, di una meta e un senso. Non c'è una volontà forte e decisa a condurre la nave, così come non si può parlare di una feconda

¹⁰ Ivi, p. 563.

¹¹ Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 75.

¹² Clemente Rebor, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giacotti, cit., p.493.

¹³ Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 132.

¹⁴ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 58.

¹⁵ Sull'immagine della nave in Sbarbaro Cfr. Antonio Pietropaoli, *Sbarbaro: dalla pietrificazione all'epifania*, in *Le strutture della poesia*, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, 1983, p. 40.

forza volitiva nell'uomo novecentesco, ma questo è preda di forze superiori, che siano esse il caso fortuito o il disegno divino, così come la nave diviene vittima della vastità del mare e della natura. Tale comune elemento mostra dunque la tipica condizione umana di chi ha perso il favore del vento e viene spinto un po' alla rinfusa da altri uomini o dalla natura stessa. Afferma ad esempio Rebora nel frammento di chiusura della raccolta, il LXXII:

Son la sponda per il mare:
altri assetti le navi,
altri spinga le prore,
altri diriga il viaggio,
altri tocchi le mete.¹⁶

Qui è facile notare come la figurazione della nave ben renda l'immagine di qualcosa che non è condotta dal suo timoniere ma piuttosto che si lascia condurre da altri, come denuncia l'anafora dei versi incentrata sul termine «altro». Sebbene la critica legga dunque il componimento quale una dichiarazione di locus modestiae dell'autore, che annuncia di preferire «l'azione umile rispetto alle più gratificanti attività»¹⁷ di conduzione, forse nell'immagine della nave che non raggiunge la meta e dell'uomo che non si pone con sicurezza al suo timone, si può notare la condizione dell'umanità nel Novecento, non più sicura dei suoi mezzi, con degli strumenti non completamente adatti ad affrontare l'esistenza. In tal senso la nave che non conduce a destinazione diviene più che altro segno di un'umanità che non ha neppure più la pretesa di padroneggiare il mare, ma che realizza la propria limitatezza e quella dei propri mezzi. Si noti a questo proposito come nei componimenti considerati esse non appaiono mai in movimento ma sempre ormeggiate in un porto o nell'atto di essere urtate dalle onde. Analogamente, in molti passi, esse producono dei rumori cigolanti che non fanno pensare ad un'imbarcazione sicura ma ad uno strumento inadatto e obsoleto che non sta al passo con i tempi. Da questo punto di vista la nave diventa metafora dell'uomo stesso, anch'egli inadeguato ad affrontare la vastità delle innovazioni novecentesche. Si può aggiungere inoltre che in tutte e tre le opere spesso le navi

¹⁶ Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., p. 809.

¹⁷ *Ibidem*.

appaiono o senza vela, come nei versi di Sbarbaro, o con una vela, che non conduce, come si può notare nel frammento XLVII reboriano e in *Barche amarrate* di Campana:

Zoccola un mulo, grave
al lago veleggia una barca;
meta è ovunque, ovunque corso
a me il terror della vita e il rimorso¹⁸

Le vele le vele le vele
che schioccano e frustano al vento
che gonfia di vane sequele
le vele le vele le vele!¹⁹

Nella prima poesia, quella reboriana, la vela della barca appare inutile dato che può ugualmente sospingerla in tutte le direzioni senza grandi progressi, rimanendo tuttavia in uno spazio chiuso come quello del lago. Analogamente le vele del componimento campaniano, come si è già potuto notare, schioccano al vento vanamente, per non risolversi a guidare la nave lungo un vero percorso. D'altra parte una figurazione simile di nave si può vedere in Campana anche nel testo *Batte Botte* nel quale il poeta mostra una nave percossa dalle onde, «che si scuote», per utilizzare le parole dell'autore. In questo caso si tratta dunque di una nave che fatica a seguire una rotta, sottoposta piuttosto alla mercé del mare. Si può dunque dire che la nave, simbolo nell'immaginario poetico e storico del mezzo che condusse alla scoperta del nuovo mondo, adesso diviene una sorta di oggetto da abbellimento, fa parte di un quadro ma non appare particolarmente utile a chi vi è a bordo. La sua vela non è più figurazione della forza dell'uomo che oltrepassa i confini conosciuti come Ulisse, ma diviene un elemento inutile che si muove al cambiare del vento. Forse, l'unica parziale eccezione a questo quadro, è riscontrabile in alcune poesie del testo campaniano, dove spesso si parla di una nave che porta all'altro mondo, come ad esempio si nota in *Viaggio a Montevideo*. A ben vedere, tuttavia, si tratta di un viaggio immaginario piuttosto che reale, nel quale la meta è l'interiorità del soggetto stesso o un luogo che appare più di fantasia che oggettivo. In tale componimento, inoltre, le vele vengono comunque

¹⁸ Ivi, p. 541.

¹⁹ Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 89.

indicate sempre come «molliti di caldi soffi»²⁰, non dunque tese e pronte a guidare l'uomo nel viaggio. Infine in tale testo non viene data una descrizione troppo dettagliata del simbolo nave, ma il poeta si concentra piuttosto a mostrare la figurazione della città incontaminata che i protagonisti raggiungono. Non si può dire dunque che Campana si discosti nella raffigurazione di questo elemento dagli altri due autori considerati, anche nella sua opera il veliero appare condotto dalle onde, e alcune volte inidoneo a dirigere le figure in mete ben determinate. Ciò si nota se si considera anche *Passeggiata in Tram in America*, dove è evidente come a sospingere la nave siano le onde del mare e non l'io poetico. Dichiara infatti il soggetto:

Sulla poppa balzante io già ero portato lontano dal turbinare delle acque [...] Come amavo, ricordo, il tonfo della prora che si sprofonda nell'onda che la raccoglie e la culla un brevissimo istante e la rigetta in alto leggera nel mentre il battello è una casa scossa dal terremoto che pencola terribilmente e fa un secondo sforzo contro il mare tenace²¹

Qui il battello appare ancora una volta una sorta di carcassa scossa dalle onde, al quale gli uomini del porto, anch'essi carcasse delle lente file umane, risultano assimilati. A ciò si aggiunge l'immagine di una nave lasciata al capriccio del mare che la fa facilmente balzare sulla distesa d'acqua. Si noti a tal proposito che l'atto di scuotere il battello viene figurato dal poeta attraverso l'immagine del terremoto, che ben rende l'idea di un movimento oscillante, aggressivo nelle sue caratteristiche. Si concluda dunque che l'oggetto viene scelto e svuotato del suo significato intrinseco così come il paesaggio è stato svuotato degli elementi che lo popolano e viene trasfigurato in una sostanza che non permette una vita piena.

Un'analoga funzione viene forse ricoperta nelle tre opere da un elemento urbano quale il carro, mezzo di locomozione che ancora una volta diventa figura dell'impossibilità di svolgere un percorso, della mancanza di libertà data la costrizione a seguire delle rotaie e un binario prestabilito. Si considerino il testo XI dei *Frammenti lirici*, *Genova* di Campana e *Esco dalla lussuria* di Sbarbaro:

O carro vuoto sul binario morto

²⁰ Ivi, p. 57.

²¹ Ivi, p. 106.

Ecco per te la merce d'urti
e tonfi. Gravidò ora pesi
sui telai tesi [...]
incatenato nel gregge
per l'immutabile legge
del continuo aperto cammino²²

E il vasto porto oscilla dentro un ritmo
Affaticato e si sente [...]
Nel seno della città percossa di suoni di navi
E di carri²³

Una città di pietra che nessuno
Abiti, dove la Necessità
Sola conduca i carri e suoni l'ore. [...]
Sono come posto fuori della vita,
una macchina io stesso che obbedisce,
come il carro e la strada necessario.
Ma non riesco a dolermene.²⁴

Nel primo dei tre componimenti compare la celebre immagine del carro come una sorta di relitto gettato sul binario, utilizzato come macchina e merce, addirittura simbolo dell'uomo stesso, come si è già osservato, anch'egli violentato da innumerevoli padroni. Anche nel caso del carro, come accadeva per la nave, manca quella funzione di elemento propulsore e trascinante, di acquisizione e presa di possesso dello spazio come dovrebbe essere in una moderna città ma, nel frammento reboriano, questo diviene piuttosto il simbolo della fatica esistenziale, dell'aridità. Come si è infatti potuto osservare, il carro si presenta «gravidò» di merce, mosso da una legge necessaria e immutabile che lo costringe a proseguire tra faticosi ostacoli, così come l'uomo deve sottostare alle fatiche esistenziali senza avere certezze sul futuro. Il carro diviene dunque nel frammento XI una sorta di macchinario arido, svuotato come appare svuotata l'anima umana. Così nella poesia campaniana i carri assimilati alle navi sono concepiti come elementi di disturbo nel paesaggio: con il loro rapido e ripetitivo muoversi non fanno che accentuare la vuotezza dell'ambiente portuale rendendolo eccessivamente meccanizzato e privato della sua natura. Anche

²² Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., p. 190.

²³ Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 133.

²⁴ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 45.

questi, dunque, nei suoni prodotti danno la sensazione di un arido paesaggio industriale dove gli elementi sottraggono freschezza all'ambiente. Infine anche nell'ultimo dei tre componimenti citati il carro diviene sinonimo della meccanizzazione e della macchina, ancora una volta conferendo all'immagine quel senso di impotenza e di sottomissione ad una necessità dominante che caratterizzava anche gli altri componimenti. Ancora una volta, inoltre, come accadeva nel frammento reboriano, il carro diviene simbolo dell'uomo stesso, anche lui ridotto ad un'arida macchina nel contesto novecentesco. Si può dire dunque che in queste raffigurazioni un elemento tipico del contesto urbano coevo venga utilizzato con altre valenze e significati, in primo luogo sinonimo della condizione esistenziale stessa. A questo proposito si noti come anche nel corso di altri *Frammenti lirici*, ad esempio nel XXXVI, il carro venga concepito come un'immagine di schiavitù, l'autore parla infatti della «schiavitù croia dei carri pesanti»²⁵ intendendo dare con questa immagine la sensazione di un elemento violentato, usato soltanto per le mansioni più pesanti. Si può dire dunque che, nelle descrizioni proposte dai tre autori, comune appare l'utilizzo dell'elemento-carro concepito nel suo arido esser parte di un contesto meccanizzato, non più adatto a compiere in maniera efficiente grandi tratte, ma spesso figurato nello stato di abbandono o mentre realizza un percorso ripetitivo, che non fa avanzare davvero il soggetto, come accadeva per la nave. Una differenza che sussiste forse tra i tre componimenti può essere identificata nel fatto che mentre Rebori e Sbarbaro si concentrano piuttosto sull'idea di un carro metafora esistenziale dell'uomo, mosso o da una forza superiore o dalla necessità, Campana lo concepisce piuttosto come elemento di disturbo di un luogo, non direttamente emblema dell'umanità stessa. Se nei *Frammenti lirici* e in *Pianissimo* l'immagine - carro è assimilata infatti al corpo dell'uomo, divenendo figura della fatica esistenziale, in Campana questo concetto scaturisce forse dal quadro d'insieme o è piuttosto devoluto alla figura della nave. Si può dire comunque che in tutti e tre i poeti compaia la scelta di un elemento di trasporto non più con le consuete caratteristiche ma svuotato dei suoi sensi tradizionali.

²⁵ Clemente Rebori, *Frammenti Lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., p. 428.

Si osservi ora come la figurazione di un ambiente arido che rispecchi la sensazione del male di vivere sia frequentemente espressa nelle tre opere attraverso l'immagine di uno spazio e di un tempo che ritornano su se stessi, che sembrano rimanere immobili, come già si è potuto osservare indirettamente attraverso l'analisi dei due temi del carro e della nave. Questi infatti non permettevano di procedere nel percorso esistenziale, di conseguenza il tempo e lo spazio apparivano chiusi e circoscritti. Più in generale si può dire che questa sia una condizione più volte riscontrabile nelle tre opere, dove spesso compare l'immagine di un luogo stagnante, amorfo, vuoto, che non si rinnova mai, che dà quella tipica sensazione di aridità che già è stata sottolineata nel resto dell'analisi. Si considerino a questo proposito i seguenti tre testi poetici: il frammento VI reboriano, *La Notte* di Campana e *A volte sulla sponda della via* di Sbarbaro:

prementi ore senza uscita,
fanghiglia d'acqua sorgiva [...]
e rigirio sul luogo come cane [...]
e ritorno, uguale ritorno
dell'indifferente vita²⁶

Archi enormemente vuoti di ponti sul fiume impaludato in magre stagnazioni plumbee [...] da la palude afona una nenia primordiale monotona e irritante: e del tempo fu sospeso il corso.²⁷

Inerte vorrei esser fatto
Come qualche antichissima rovina,
e guardare succedersi le ore,
e gli uomini mutare i passi, i cieli
all'alba colorirsi, scolorirsi
a sera...²⁸

Qui l'immagine che prevale è quella di un tempo «senza uscita», di un ambiente che mostra il suo ripetitivo corso, quasi indifferente alle esigenze e ai cambiamenti dell'uomo. Nel testo reboriano tale sensazione viene espressa attraverso la figurazione di un cane che rigira su se stesso così come la vita che non fluisce, ma si ripete in

²⁶ Ivi, p. 131.

²⁷ Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 9.

²⁸ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., 79.

maniera monotona. Analogamente i versi sbarbariani mostrano l'immagine di un susseguirsi dell'alba e del tramonto, così come delle ore del giorno, dando tuttavia la sensazione che si tratti di un procedere monotono, senza dei veri mutamenti nelle cose, quasi i giorni, nell'essere segnati dai medesimi eventi naturali, mostrassero il loro eterno ripetersi. Infine Campana esprime attraverso la figurazione del fiume paludoso l'immagine di un tempo stagnante, stantio. Tutti e tre gli autori, dunque, attraverso questi ritratti ambientali rimandano ad un'aridità temporale intesa come monotonia, termine che viene utilizzato da Campana stesso per identificare la melodia che fa da sottofondo al paesaggio paludoso. Le ore si ripetono, il tempo non procede, la vita si presenta indifferente, senza una grande attrattiva per il soggetto che sente se stesso inerte come il paesaggio. Da ciò deriva che l'aridità può essere espressa anche nei termini di un contesto che non rinnova le proprie caratteristiche, non soltanto attraverso un ambiente che manca d'acqua e appare brullo e secco. D'altra parte questo concetto non investe soltanto il piano temporale, ma interessa allo stesso modo quello spaziale, dove l'aridità implica un ambiente che non muta, dove il soggetto stesso o chi per lui non sembra muoversi davvero. Tale immagine in Rebora si nota in particolare nella figura del cane del componimento considerato, il quale mostra il proprio muoversi in circolo lasciando il luogo immutato rispetto alle proprie azioni. Così in Campana alcuni componimenti conferiscono la sensazione di uno spazio chiuso, quale compare ad esempio in queste poche righe di *Il Russo*:

Il Russo era condannato. Da diciannove mesi rinchiuso, affamato, spiato implacabilmente, doveva confessare, aveva confessato [...] oltre i vetri spessi, oltre le sbarre di ferro, io guardavo il cornicione profilarsi al tramonto.²⁹

Qui l'immagine del carcere trasmette in un certo senso l'idea di uno spazio chiuso entro cui il personaggio è costretto a rimanere in una sorta di vuotezza interiore che lo rende fermo in un ambiente circoscritto. Non c'è possibilità di cambiare o di procedere, l'io è relegato immancabilmente in un ambiente ripetitivo. Tale idea viene tuttavia espressa con maggiore chiarezza ed efficacia se si considera la seguente immagine sbarbariana tratta dal componimento *A volte quando penso la mia vita*:

²⁹ Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 100.

E mi si affaccia
l'immagine alla mente di una scala
che saliamo e scendiamo senza tregua
come ragazzi in qualche giuoco sciocco³⁰

Qui la sensazione di uno spazio che ripiega su se stesso viene piuttosto espressa dalla figura del personaggio che sale e scende la scala in maniera ripetitiva, quasi il tratto da percorrere fosse limitato alla rampa di scalini che si susseguono monotoni uno dopo l'altro³¹. L'ambiente dipinto da Sbarbaro si carica dunque di elementi ben precisi, che ricompaiono continuamente, così quando il soggetto vaga per la città le cose sembrano ritornare in continuazione, annullando l'idea della vastità per presentare una realtà sempre uguale, senza alcun grande stimolo per il personaggio che la osserva. Si può parlare allora, da questo punto di vista, di un'aridità di raffigurazione, quasi il poeta volesse in continuazione ripresentare i medesimi elementi per conferire all'immagine quel senso di soffocamento che è tipico dei luoghi uguali e triti. Poco dopo il personaggio parlerà inoltre di un cerchio che egli non cerca più di superare, dato che la necessità non glielo permette, con una figurazione spaziale molto simile a quella reboriana del cane che produce un movimento circolare. Questo è relegato infatti entro un confine geometricamente tondo quindi uguale a se stesso in tutte le sue parti, che ricorda forse i «piani che s'impionbano»³² o la città che «tituba curva» del frammento LXVIII, a loro volta espressione di uno spazio curvo, forse circolare. Si può dire dunque che l'idea di un tempo e di uno spazio che ritornano su se stessi sia sinonimo di aridità in quanto si contrappone all'immagine del progresso che crea dinamicità, movimento, come dovrebbe essere in un'epoca di grande cambiamento, e produce invece la sensazione di inerzia, monotonia, antitetica a quella che si addice ad una modernità urbana. È stato infatti osservato dalla critica che nel labirinto - città camminare equivale a «non-muoversi», il percorso è uguale a se stesso, è più un'allusione di morte che un'immagine di vita.³³ D'altra parte anche solo osservando il

³⁰ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 57.

³¹ Sull'immagine della scala Cfr. anche commento critico di Lorenzo Polato in op. cit., p. 118.

³² Clemente Rebor, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti p. 750.

³³ Antonio Pierpaoli, *Sbarbaro, dalla pietrificazione all'epifania*, cit., p. 46.

componimento sbarbariano *Taci anima stanca di godere* si nota facilmente come il procedere lungo le strade cittadine non crei grossi mutamenti nello spazio, ma gli oggetti della realtà si ripresentano uguali a se stessi. Si può dire dunque che la staticità del paesaggio si contrappone all'epoca di movimento nel quale i poeti vivono e che ad uno spostamento del soggetto non equivale un uguale cambiamento dello scenario urbano. Esiste quindi una stretta corrispondenza tra la figurazione dal paesaggio e sentimenti propri di un determinato periodo storico, quasi le singole descrizioni potessero da sole dare l'idea di un certo sentimento, proprio come accade nei quadri dei pittori. Si noti a questo proposito come l'immagine della staticità venga facilmente espressa anche attraverso un paesaggio privo di suono, come si può notare confrontando il componimento XXI reboriano, *La Notte campaniana* e *Mi desto dal leggero sonno* di Sbarbaro:

È primavera, questo accasciamento [...]
che monotono incrina
la crosta cittadina
e suono fesso rende? [...]
se, primavera, il mio cuor generoso
soffocasti di spasimi sordi
in un scuoter di sonno che crolla³⁴

Strisciavano le loro ombre lungo i muri rossastri e scalcinati: egli seguiva, automa.
Diresse alla donna una parola che cadde nel silenzio del meriggio. [...] fuori gli orti
verdissimi tra i muri rosseggianti: noi soli tre vivi nel silenzio meridiano.³⁵

Tace intorno
la casa come vuota e laggiù brilla
silenzioso coi suoi lumi un porto
ma si freddi e remoti son quei lumi
e sì grande è il silenzio nella casa
che mi levo sui gomiti in ascolto. [...] ³⁶

In questi tre testi è facile notare come il paesaggio, privato dei propri consueti suoni, conferisca alle immagini la sensazione di un luogo disabitato, silenzioso in quanto l'afa

³⁴ Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., pp. 272-273.

³⁵ Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, cit., pp. 10-11.

³⁶ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 43.

estiva ha forse allontanato gli uomini, rinchiusi per riuscire a sfuggire all'aridità dell'ambiente. Si noti inoltre come l'assenza di suono, sia nel caso del componimento reboriano che di quello sbarbariano, crei la sensazione di un vuoto rumoroso, dato che si parla di suoni soffocati nel caso del frammento di Rebora e di silenzi strani, minacciosi, verso i quali il soggetto non sembra sentirsi sicuro nel componimento di Sbarbaro. Nella poesia di *Pianissimo*, infatti, il personaggio si leva in ascolto quasi il silenzio che pervade la stanza non lo convincesse davvero, come se vi fossero dei rumori di sottofondo che egli cerca di captare, ma senza successo. In entrambi i casi si tratta dunque di un silenzio costruito, non rilassante ma strano, fittizio nelle sue caratteristiche. Nel caso di Campana, invece, la sensazione primaria è quella di un silenzio di morte, come dimostra la contrapposizione con le tre figure vive nell'immagine, che fanno da controcanto al «silenzio meridiano». D'altra parte, l'associazione tra silenzio e morte era già presente anche in *Dualismo*, dove il poeta parlava di immagini che gli sopraggiungevano alla memoria «già morte mentre era più profondo silenzio».³⁷ Nel caso di Campana, dunque, silenzio implica più che altro aridità di vita, senso di fine e di estinzione che prosciuga la vitalità del paesaggio. Per Sbarbaro e Rebora si può parlare piuttosto di un silenzio vissuto come monotonia, indifferenza di un contesto ambientale ostile, che soffoca i suoni consueti facendo uscire dei rumori strozzati. Sbarbaro ad esempio parlava in *Talora nell'arsura della via* di una «città sorda», forse indifferente alle esigenze di chi vi abita, spostando l'idea della mancanza di suono sul piano del non - ascolto, dell'aridità intesa come privazione, come sottrazione all'individuo di qualcosa. Analogamente il suono ripetitivo delle cicale nel medesimo testo può forse essere paragonato ad un non - suono, tanto appare monotono. Tutti e tre gli autori attribuiscono tuttavia al silenzio diurno il senso di qualcosa che non implica tranquillità e ristoro ma conferisce al paesaggio una sensazione di abbandono, così come il soggetto si sente abbandonato a se stesso nel contesto sociale. A ben vedere, infatti, sebbene Campana non renda in maniera diretta la corrispondenza tra assenza di suono e contesto urbano indifferente, anche lui mostrerà in chiusura un uomo tiranneggiato dalla società e per questo

³⁷ Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 74.

costretto a rifugiarsi nella follia. Anche lui condivide dunque con gli altri autori la corrispondenza tra solitudine esistenziale e aridità di un ambiente sociale, figurata spesso tramite l'idea di un ambiente che pone l'individuo in una sorta di prigione.

Si consideri ora un altro aspetto paesaggistico che richiama la sensazione del male di vivere, attraverso un'immagine un po' anomala rispetto a quelle consuete che istituiscono una corrispondenza diretta tra aridità e afa o caldo torrido. Si tratta della figurazione di un paesaggio invernale, dove gli elementi appaiono desolati, questa volta, perché abbandonati dalla luce e dal calore del sole. Si confrontino i componimenti XXXI reboriano, *Giardino autunnale* campaniano, *Taci, anima mia son questi i tristi giorni* sbarbariano:

Lungo di donna un canto si trasfonde [...]
dai clivi lambiti dal sole d'autunno
che stanco dirada l'ardor delle fronde
e nuvole scioglie cercanti sopore. [...]
Baleno d'oro non giunto al guizzo,
pianta nel succhio divelta, tizzo
scordato sotto la cappa
a sognare la fiamma³⁸

Al giardino spettrale al lauro muto
de le verdi ghirlande
a la terra autunnale
un ultimo saluto!
a l'aride pendici
aspre arrossate dall'estremo sole³⁹

Come l'albero ignudo a mezzo inverno
che s'attrista nella deserta corte
io non credo di mettere più foglie
e dubito d'averle messe mai⁴⁰

Qui l'aridità è espressa nei termini di una mancanza di sole, di una privazione di vitalità rappresentata dall'immagine della terra autunnale ed invernale, per nulla rigogliosa ma dalle caratteristiche tristi e dagli alberi ignudi e scheletrici. La sensazione generale

³⁸ Clemente Rebori, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., p. 374.

³⁹ Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 27.

⁴⁰ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 69.

che accomuna i tre componimenti è infatti quella di un luogo in procinto di morire, privo della forza primaverile, prosciugato nella linfa così come la «pianta nel succhio divelta» del frammento reboriano. Si tratta di un tipo di raffigurazione agli antipodi rispetto a quelle considerate in apertura, dove era la calura a generare il senso di una vuotezza esistenziale, di una sterilità d'animo e di valori. Qui, invece, l'idea dell'aridità è strettamente connessa a quella della tristezza e dell'abbattimento che porta il soggetto a sognare un ardore che non c'è o una primavera che forse non verrà. Si noti in particolar modo come l'immagine dell'aridità venga espressa dalla figurazione dell'albero o della pianta spoglia che in un certo senso diventa un po' il simbolo della desolazione e della morte. Non soltanto Rebola cita nel suo quadro paesaggistico la figura della pianta, ma anche Campana parla di un alloro «muto» e Sbarbaro di un «albero ignudo» a cui vengono sottratte le foglie. Tutti e tre utilizzano dunque un'immagine - simbolo per esprimere la sensazione di sconforto trasmessa dall'aridità invernale quasi l'albero, per eccellenza sinonimo di natura e vita con la sua capacità di produrre ossigeno, venisse qui sottratto della sua essenza, così come era accaduto al carro e alla nave precedentemente considerati. Gli autori usano dunque in questo caso un processo di sottrazione, che rende un elemento del paesaggio tendenzialmente usato per la propria naturale forza e capacità di rigenerarsi il simbolo della tristezza e della morte, come poteva accadere anche in alcune poesie di Pascoli e D'Annunzio. Si osservi inoltre come l'immagine dell'albero secco o «asciutto come spina», quale quello presentato nel frammento LXIV reboriano, riesca a conferire facilmente la sensazione di un luogo in decadenza, ostile alla vita, solitario nelle caratteristiche. Tutti e tre gli autori riescono dunque a trasmettere attraverso questa figurazione l'idea di un inverno morale, di un'aridità che impedisce la rigenerazione, di un freddo dell'anima che denuncia i mali di un periodo storico. Si tratta tuttavia per tutte e tre le opere di un'immagine marginale che soltanto in pochi componimenti viene presentata, alla quale viene preferita piuttosto quella di una distesa brulla. Ecco dunque che il grigiore e l'aridità invernale trasmettono le medesime sensazioni di un luogo di morte, stantio e in rovina. Si noti a questo proposito che la scelta di presentare un paesaggio freddo, amorfo e desolato venga infine devoluta all'utilizzo della pietra, spesso raffigurata nel

suo essere spezzata e sgretolata oppure accentuandone la durezza. Si è già osservato infatti come questo elemento ben renda l'immagine della freddezza, dell'insensibilità, dell'indifferenza dato che spesso è associato a sua volta alla figurazione della statua, simulacro umano. Ne consegue un paesaggio arido di umanità dove spesso il soggetto diviene a sua volta freddo e gelido. Si confrontino i componimenti LXIX reboriano, *La Notte campaniana*, *Esco dalla lussuria* di Sbarbaro:

O pioggia feroce che lavi i selciati [...]
quando è sole, il pattume
e le pietre dei corsi
gemme sembrano e piume,
e fra genti e lavoro
scintilla il similoro [...]
o pioggia di scuri e di frecce
tu sei redentrice adorata⁴¹

una piazzetta deserta [...] a lato in un balenio enorme la torre, otticuspide rossa impenetrabile arida. Una fontana del cinquecento taceva inaridita, la lapide spezzata nel mezzo del suo commento latino.⁴²

Esco dalla lussuria. M'incammino
pei lastrici sonori nella notte. [...]
Ché la città mi pare [...]
una città di pietra. [...]
A queste case mute sono simile [...]
mi pare d'esser fatto di pietra come loro.⁴³

Nei componimenti considerati comune appare la volontà di figurare un luogo costruito di dura pietra, alla quale rimandano non soltanto il paesaggio urbano di Rebor, rievocato nel primo frammento, ma anche la lapide spezzata e la fontana ridotta all'osso di quello campaniano e la città totalmente pietrificata dell'opera di Sbarbaro. Sembra quasi che i tre poeti vogliano figurare un ambiente cittadino costruito quasi interamente su questo materiale, si noti infatti che i tre paesaggi descritti provengono da altrettante città, ad indicare che questa caratteristica interessa in particolar modo i luoghi urbani, emblemi forse dell'indifferenza e dell'incomunicabilità novecentesca. È

⁴¹ Clemente Rebor, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., p. 764.

⁴² Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 10.

⁴³ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 45.

chiaro infatti che in questi tre componimenti il paesaggio viene filtrato dalle sensazioni del soggetto, che metaforicamente concepisce l'acciottolato della città quale l'espressione della durezza del proprio cammino o la struttura rigida delle abitazioni come la mancanza degli affetti. Da ciò deriva che spesso il protagonista stesso sembra assumere i connotati dell'ambiente, e questo accade non soltanto nell'opera di Sbarbaro, come si è già potuto notare, ma anche nei componimenti reboriani, dove talvolta il soggetto parla di un'anima «che giace come pietra al fondo d'una gora»⁴⁴, o in quelli campaniani, nei quali l'autore talvolta assimila le figure che gli appaiono di fronte a statue, come si può notare nella matrona dalla «testa sculturale»⁴⁵ di *La Notte*. Ecco dunque che la durezza dell'ambiente arriva a rispecchiare una durezza esistenziale, talvolta proiettata anche sui singoli personaggi che popolano i luoghi. C'è chi ha osservato tuttavia che questo processo di riduzione a minerale può essere concepito in maniera opposta, ovvero risulta un tentativo di trovare una solidarietà nell'ambiente e di tendere alla solidità e alla stabilità del macigno quando nient'altro sembra stabile e sicuro⁴⁶. In tal caso il paesaggio di pietra e la riduzione dell'anima ad esso diventerebbe un tentativo di sfuggire ai cambiamenti sociali, e di ricerca di una immedesimazione nella natura quando nessun'altra forma di identificazione sembra possibile. Si può dire tuttavia che tale concezione, anche secondo la critica, appare il tentativo estremo quando nessun altro risulta possibile⁴⁷; ciò permette di comprendere come si tratti comunque di un processo denigratorio che ha sempre insito qualcosa di negativo, l'assimilazione a un elemento freddo e duro come miglior scelta di resistenza alle variazioni della modernità. Così anche il muro, anch'esso elemento di pietra, può concepirsi, ha affermato la critica, come un sostegno per le figure che barcollanti decidono di appoggiarvisi⁴⁸, cercando di seguire la via senza cadere. Si noti tuttavia come questa immagine venga utilizzata nelle tre opere più che altro per identificare un luogo arido, forse inaccessibile, che caratterizzerà anche la

⁴⁴ Clemente Rebori, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., p. 272.

⁴⁵ Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 11

⁴⁶ Ernesto Citro, *Sbarbaro e Campana. Lo sguardo e la visione*, cit., p. 37.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Ibidem.

poesia successiva. Si confrontino i componimenti LXXI reboriano, *La Notte* di Campana e *Nel mio povero sangue qualche volta* di Sbarbaro:

Anima, hai gioia, perché? [...] se d'intorno per noia ogni forma è ritrosa [...] e tutto ha un muro livido di fronte?⁴⁹

Inconsciamente colui che io ero stato si trovava avviato verso la torre barbara, la mitica custode dei sogni dell'adolescenza [...] Fu scosso da una porta che si spalancò dei vecchi, delle forme oblique ossute e mute, si accalcavano [...] trascinando uno ad uno le loro ombre lungo i muri rossastri e scalcinati.⁵⁰

La femmina che aspetta sulla porta l'ubriaco che rece contro il muro guardo con occhi di fraternità⁵¹

Le raffigurazioni che vengono presentate in questi versi condividono la figurazione del muro, il quale diviene o qualcosa che racchiude una realtà altra, come sembra essere nel componimento reboriano o nella torre campaniana⁵², oppure come un elemento che funge d'appoggio⁵³, come compare nell'ultima riga dei *Canti orfici* considerata o nell'immagine proposta da Sbarbaro. In tutti i casi si tratta comunque di un elemento costitutivo del paesaggio urbano che forse accentua ancor più l'idea di un'aridità generale dell'ambiente, della presenza di oggetti separativi che impediscono la vista libera del luogo circostante e vincolano spesso il soggetto a seguire un determinato percorso. Si è già osservato come in Montale tale elemento diventerà il simbolo della contrapposizione tra la vita autentica e quella nella quale l'uomo è relegato, qui forse tale valore risulta meno evidente e il muro è ancora una sorta di elemento simbolico di una città ostile. Interessante risulta notare a questo punto come l'immagine di un paesaggio di pietra sia spesso associata all'idea di un ambiente frantumato, a pezzi, dove il muro costituisce un oggetto che è abbandonato lì, ciò che è rimasto da un

⁴⁹ Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., p. 796.

⁵⁰ Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 10.

⁵¹ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 73.

⁵² Sull'immagine della torre come luogo arido Cfr. Ernesto Citro, *Sbarbaro e Campana. Lo sguardo e la visione*, cit., p. 64.

⁵³ Ivi, p. 31.

processo di distruzione. Si noti che esso sembra dunque ricordare lo statuto delle opere dei tre autori, anch'esse espresse tramite frammenti, scaglie di componimenti, pensieri circoscritti. Rebora parla ad esempio nel frammento V di «pietre» date al posto di fiori⁵⁴, nel XLV di «pietruzze divise sul fondo», nel XXXIII di «un'ora che si sgrana in perle»; Campana in *L'incontro di Regolo* di onde che si frangono «sui ciottoli della spiaggia»⁵⁵; Sbarbaro di un uomo che si abbandona «al sostegno più prossimo» nella solitudine di un bosco o di «lastrici sonori»⁵⁶ nella notte. Tali raffigurazioni arrivano forse a conferire all'immagine la sensazione di un paesaggio non compatto ma che si sgretola su se stesso, così come sono rovinate a terra le sicurezze dell'uomo ottocentesco, abbandonato in un mondo di cocci. Anche in questo caso, dunque, l'immagine è volta a creare l'idea dell'aridità esistenziale, di un mondo vuoto di valori, in cui il soggetto deve metaforicamente ricostruire pezzo dopo pezzo la realtà. Si può dire dunque che la scelta della pietra come elemento predominante e costitutivo di un luogo ricada in una più ampia volontà di racchiudere il paesaggio entro l'immagine dell'aridità che, come abbiamo visto, interessa tutti e tre gli autori. Certo, Sbarbaro in queste raffigurazioni risulta sicuramente più insistente, arrivando spesso a presentare davvero un luogo che appare agli occhi del poeta un deserto pietrificato. Rebora, al contrario, lascia sempre intravedere la via d'uscita e la «bigia terra» può essere sempre in qualche modo superata salendo le pendici dei monti o trovando conforto nel divino. Campana, infine, più vicino in questo atteggiamento a Sbarbaro che a Rebora, lascia intravedere una possibilità d'uscita soltanto nella follia, quasi a dire che il paesaggio arido può essere sorpassato solo tramite l'immaginazione e in fondo l'uomo, soltanto nelle costruzioni deviate della mente, può davvero fuggire alla secca e indifferente realtà contemporanea.

⁵⁴ Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., p. 114.

⁵⁵ Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 111.

⁵⁶ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 46.

4.1.2. Attraverso strade «strette e oscure»: l'angoscia della città notturna

Se una parte delle raffigurazioni paesaggistiche diurne è volta a creare nelle tre opere la sensazione dell'aridità esistenziale, ponendo il lettore di fronte ad un paesaggio secco e torrido, l'ambientazione notturna spesso si ricopre di elementi simbolici che trasmettono sentimenti d'angoscia⁵⁷, d'inquietudine, così come si è potuto osservare nelle singole analisi delle opere. Le descrizioni notturne frequentemente presentano una città e un paesaggio in cui prevalgono ombre misteriose, angoli bui, talvolta identificati dal soggetto come luoghi ignoti, nei quali l'io è frenato ad addentrarsi per non realizzare incontri inconsueti e scoraggianti. Spesso le strade portano a zone malfamate, a taverne lugubri, frequentate da uomini ai margini della società. Altre volte, invece, la città notturna diviene il luogo in cui si riversa la popolazione indifferente, accentuando nell'io poetico quel tipico sentimento di solitudine esistenziale che tanto caratterizza la contemporaneità. Da ciò deriva che le descrizioni notturne di frequente vedono un personaggio inquieto, in preda a sentimenti tormentati, alla ricerca di certezze che l'ambiente vasto e sconosciuto non può conferirgli. Le raffigurazioni rispecchiano dunque l'interiorità di un uomo angustiato, di un io che vive in profondità il tormento tipico dell'uomo contemporaneo cercando in qualche modo di farvi fronte. Si noti a questo proposito come, tra le scelte ricorrenti realizzate dai poeti, emblematica appare la figurazione della strada e della piazza notturna svuotata dei suoi consueti elementi, dove il personaggio si trova a vagare in solitudine. Si confrontino i seguenti versi tratti dai componimenti LIV reboriano, *La Petite Promenade du poete* campaniano, *Esco dalla lussuria* sbarbariano :

Ma tu, notte, ben vivi anche se langue
questo o quello. [...]
S'imperla ai viali intanto nei riflessi
dell'ombra il vuoto⁵⁸

⁵⁷ Sull'immagine dell'angoscia notturna in Sbarbaro Cfr. anche Antonio Pietropaoli, *Sbarbaro dall'epifania alla pietrificazione*, cit., p. 41.

⁵⁸ Clemente Reborio, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., p. 628.

Me ne vado per le strade
strette oscure e misteriose [...]
la stradina è solitaria:
non c'è un cane: qualche stella
nella notte sopra i tetti [...]
via dal tanfo e per le strade
e cammina e cammina
già le case son più rade⁵⁹

Esco dalla lussuria. M'incammino
per lastrici sonori nella notte. [...]
A queste vie simmetriche e deserte
a queste case mute sono simile
partecipo alla loro indifferenza,
alla loro immobilità⁶⁰

Nei tre componimenti l'immagine della strada diviene l'emblema del vuoto e dell'angoscia esistenziale come dimostrano le descrizioni, volte ad accentuare la sensazione di mistero che un luogo isolato riesce a conferire all'immagine. Si noti a questo proposito come tutti e tre gli autori mirino a creare un ambiente avverso, che trasmette profonda ansia all'io, intento a camminare per le vie cittadine. In tutti e tre i casi, infatti, l'attenzione ricade sull'oscurità e l'assenza di popolazione che caratterizza le strade urbane, le quali appaiono agli occhi del soggetto nella loro lunghezza e ambiguità, portandolo a provare smarrimento e solitudine. Si osservi, tuttavia, come di fronte all'ostilità del luogo le soluzioni proposte dagli autori appaiano differenti: Nel primo frammento Rebora raffigura un vuoto dei viali che rispecchia la vuotezza dell'io, appeso ad un ricordo che è venuto meno e che gli fa percepire la persona rievocata distante da sé; nel secondo componimento, quello campaniano, il personaggio accelera il passo per trovare un luogo più confortante, cercando di allontanarsi velocemente «dal tanfo cittadino» per poter raggiungere una zona d'erba dove riposare. Nell'ultimo, invece, il soggetto, rassegnandosi alla propria condizione, si limita a constatare quella solitudine esistenziale che lo pervade e da cui non può scappare, accordando i propri sentimenti alla realtà circostante. In quest'ultimo caso, a

⁵⁹ Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 33.

⁶⁰ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 45.

differenza dei due precedenti, la sensazione di impossibilità di cambiare la situazione sembra ben evidente, dato che l'interiorità dell'io poetico appare ammutolita, prosciugata della sua vitalità così come la strada in cui egli si trova a camminare. Da ciò deriva una perfetta identificazione tra solitudine del paesaggio e solitudine interiore che viene egregiamente espressa nel testo sbarbariano. Si noti come, l'immagine della strada venga dunque a ricoprire un ruolo simbolico, diventando la figurazione fisica dello smarrimento, del vagare senza una meta in un ambiente che appare ostile. Tale sensazione viene forse resa in maniera più precisa nei tre componimenti L reboriano, *Batte Botte* campaniano, *Quando traverso la città la notte* sbarbariano:

Lo smarrimento dell'ora,
e vastamente tutta s'abbandona [...]
ai vicoli clamore di bimbi si dilegua [...]
e vuoto il tempo buio lascia fuori.
La solitudine vibra
magici flutti nell'ombra [...]
non basto allo sgomento:
e te chiamo e vorrei piegare il capo⁶¹

Il mio passo
solitario
beve l'ombra
per il Quais [...]
solo il passo
che a la notte
solitario
si percuote [...]
per le rotte
de la notte
il mio passo
batte botte⁶²

Quando traverso la città la notte [...]
rasentando le case cautamente
io sento dietro le pareti sorde
le generazioni respirare.
E so l'ostilità di certe vie
tozze,

⁶¹ Clemente Reborà, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., p. 577.

⁶² Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, cit., pp. 60-61.

la paura di certe piazze vuote⁶³

Nei tre testi il soggetto protagonista sembra provare un sentimento di sgomento alla vista della città notturna: nel frammento reboriano il dileguarsi dei fanciulli viene ben presto sostituito dal vuoto della notte che si traduce in una sorta di solitudine interiore; in quello campaniano, come si è già osservato nell'analisi, l'io sembra affrettare i passi in preda forse all'ansia di percorrere le vie; nell'ultimo, infine, le vie tozze e le piazze vuote generano paura e turbamento nel personaggio. In tali descrizioni le strade, citate o immaginate, appaiono sempre infinite nella loro lunghezza, difficile per il soggetto conoscerle pienamente, da un lato perché nella vastità, quasi mai riesce a percorrerle interamente, dall'altro perché spesso sembrano buie ed egli evita di addentrarsi in certi anditi. Si tratta dunque di una figurazione che ben rispecchia la condizione interiore di un uomo insicuro, inconsapevole di se stesso, timoroso di conoscere e scoprire come appare chi si sta affacciando al nuovo secolo. Da questo punto di vista il paesaggio urbano lo mette a dura prova: egli si guarda attorno per captare e scoprire i cambiamenti sia fisici che sociali, ma spesso si trova smarrito e poco abile a sfruttare le innovazioni che la modernità gli offre. Si è già osservato come questo tipo di sentimenti interessi in particolar modo l'opera di Sbarbaro, ma più in generale essi possono essere applicati anche agli altri due autori, dato che sia Campana che Rebori figurano spesso un soggetto tormentato, angosciato nel suo osservare la città notturna. Le vie e le piazze vuote della città divengono l'espressione di tale angoscia, esse nascondono sempre qualcosa, o sono tortuose e piene «di tranelli d'ombra»⁶⁴, come «i vicoli verdi di muffa»⁶⁵ di *Piazza Sarzano* o come i «solchi» che «s'imperlano»⁶⁶ del frammento XLV reboriano, oppure appaiono monotone nella loro simmetria come sembrano quelle sbarbariane. Nel loro silenzio non trasmettono quasi mai la sensazione di luogo raccolto, in cui poter trovare conforto, ma presentano sempre qualche aspetto indesiderato, che sia la loro struttura troppo diritta o il buio troppo accentuato. Persino nel componimento sbarbariano A

⁶³ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 77.

⁶⁴ Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 126.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Clemente Rebori, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit. p. 516.

volte quando guardo, dove il soggetto sceglie volontariamente di uscire «a zozzo per le vie per rimanere solo»⁶⁷, queste gli appaiono fredde e dure, forse eccessivamente ostili, sebbene in accordo con i propri sentimenti interiori. Si può osservare in definitiva che tra le immagini più significative per esprimere l'angoscia dell'uomo novecentesco essenziale appare dunque il simbolo della strada vuota che spesso termina in zone d'ombra e in angoli misteriosi. Tale raffigurazione diviene quindi emblematica di uno stato intellettuale ed emotivo che prevale nei soggetti protagonisti delle tre opere.

Si noti ora che non soltanto le vie solitarie, ma anche la figurazione di alcuni oggetti del paesaggio notturno urbano vengono utilizzati dai tre autori per esprimere quel senso di frenetico spostarsi, quello smarrimento e disorientamento dovuto ad eccessiva velocità che caratterizza la modernità. A ciò si collegano poi sensazioni di ansia e inquietudine che l'eccessivo movimento può trasmettere. Si tratta delle due immagini della macchina e del treno ricorrenti sia nei *Frammenti lirici*, sia nei *Canti orfici* sia in *Pianissimo*, interessanti per il valore e la figurazione che l'urbanità assume nell'ottica dei tre autori, incerti sui cambiamenti che essi possono comportare nel paesaggio circostante. Si confrontino a questo proposito il componimento: XXIV di Rebora, *Genova* di Campana e *Adesso che passata è la lussuria* di Sbarbaro:

Per la notte che stringe le cortine
sul lacrimar dell'ombra
per forme indefinite
al flaccido baglior ch'estenuato
da fanale a fanale sbadiglia
in una pausa senza fine⁶⁸

Dentro il vico che rosse in alto sale
marino l'ali rosse dei fanali [...]
come nell'ali rosse dei fanali
bianca e rossa nell'ombra del fanale[...]
ora di già nel rosso del fanale
era già l'ombra faticosamente
bianca⁶⁹

⁶⁷ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 75.

⁶⁸ Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., p. 303.

Mi lascio accarezzare dalla brezza
illuminare dai fanali, spingere
dalla gente che passa incurioso⁷⁰

Nei tre testi, la figurazione delle macchine notturne viene resa attraverso l'immagine dei fanali, che passando e ripassando per la strada arrivano ad illuminare ad intermittenza il protagonista, veloci e ripetitive nel loro muoversi, indifferenti e monotone al passaggio. Interessante come tutti e tre gli autori sembrano concentrarsi sull'aspetto dei fanali dei veicoli che nella figurazione diventano l'elemento centrale, quasi si trattasse di due grandi occhi che scrutano l'io mentre sta attraversando la città notturna. Questi in un certo senso mettono per un breve momento in risalto la figura del personaggio, per poi dimenticarlo e proseguire il proprio imperterrito percorso lasciandolo nell'ombra. Tale gioco di luci e movimento è volto forse a riflettere l'inquietudine e l'ansia interiore di chi si trova coinvolto in questo caotico passaggio, dove la tranquillità e la solitudine lasciano il posto alla frenesia, il vuoto delle vie viene sostituito dal troppo pieno. Nella descrizione, dunque, ci si trova esattamente ai poli opposti rispetto alla figurazione d'apertura sulle strade vuote; qui l'angoscia esistenziale viene creata attraverso la sensazione di instancabile movimento alla quale il soggetto riesce difficilmente a far fronte, non potendo competere con il delirante moto delle automobili. Non sussiste una possibilità di quiete per il protagonista, egli è risucchiato in questa sorta di gioco di luce e buio. Interessante come l'immagine dei fanali appaia davvero antropomorfizzata: essi riflettono la sensazione interiore dell'io di essere additato, forse scoperto come se avesse compiuto qualche azione riprovevole. In realtà si tratta semplicemente di ansie profonde proiettate all'esterno, di paure irrazionali che vogliono indicare i tormenti interiori di un uomo travagliato. Si noti tuttavia come, ancora una volta, l'approccio del soggetto nei tre componimenti sembra leggermente differente: nel frammento reboriano il protagonista percepisce semplicemente la frenesia e l'angoscia che il continuo passaggio delle automobili generano in lui, osservando che si muovono lungo le vie «in una pausa senza fine»; nel secondo componimento, invece, Campana presenta un soggetto allucinato, che non

⁶⁹ Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 131.

⁷⁰ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 58.

riesce bene a distinguere gli oggetti della realtà, tanto che il lettore non può dire con sicurezza se si tratti di navi o automobili, ma continua semplicemente a ripetere in maniera ossessiva la parola «fanali», quasi risucchiato dall'insieme di luci che vede nel paesaggio; infine, nell'ultimo componimento, quello sbarbariano, il protagonista disincantato si abbandona vuoto al passare delle macchine, rassegnato al caos meccanico cittadino, senza più alcun tentativo di farvi fronte o stare al passo. Tutti e tre, tuttavia, mostrano simili effetti sui loro personaggi, utilizzando un simbolo della meccanizzazione per esprimere i timori che i cambiamenti sociali della modernità possono generare nell'uomo, fino a portare l'io addirittura alla follia come nel caso di Campana. Comune è dunque quel senso di smarrimento, che forse, tra i tre componimenti considerati, viene con più forza espresso da quello campaniano, ma che in definitiva interessa l'uomo del primo Novecento nel suo rapportarsi con il paesaggio cittadino. Analogamente, anche la figurazione del treno, che tuttavia viene espressa soltanto nei testi di Reborà e Campana, assume un'analoga funzione, evidenziando al lettore l'affanno che prova chi non è in grado di avere una stabilità ed è costretto ad immergersi in continuazione in nuovi contesti, a camminare o correre in mutevoli città. Si confrontino i testi di Reborà, e *Sogno di prigione* campaniano:

Sibila scivola livido il treno
in una gora di fumo e aria
che si riversa convulsa.
Fuor della bruma, per campi e fossi
corrono intrisi filari di piante,
e svoltan lontano accorate [...]
oh il variar delle cose ch'io guardo,
e le vorrei!⁷¹

Un treno: si sgonfia arriva in silenzio, è fermo: la porpora del treno morde la notte: dal parapetto del cimitero le occhiaie rosse che si gonfiano nella notte: poi tutto, mi pare, si muta in rombo: Da un finestrino in fuga io? Io ch'alzo le braccia nella luce! (il treno mi passa sotto rombando come un demonio)⁷²

⁷¹ Clemente Reborà, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., p. 600.

⁷² Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 79.

Nei due passi, ancora una volta, l'attenzione viene posta sull'effetto che il veicolo e la sua velocità generano nel soggetto, il quale percepisce in maniera netta la sensazione scardinante della mutevolezza delle cose. Nel primo caso, infatti, il protagonista parla di un variare degli oggetti, nel secondo di una sorta di «fuga» che chi osserva dal finestrino della locomotiva si trova a percepire. Evidente come il sentimento predominante nei confronti di tale figurazione sia quello del terrore nel caso di Campana, che addirittura parla di «un demonio», come si è già potuto osservare; di nostalgia mista a paura nel frammento reboriano, dove il «livido treno» non permette al soggetto di possedere e soffermarsi sulle cose della realtà. In entrambi i casi il treno diviene comunque una sorta di oggetto - correlativo dell'impossibilità di fissarsi e di fissare dei punti di riferimento, dell'ansia se non dell'angoscia di non avere un paesaggio permanente di fronte, ma di essere in continuazione soggetti a rivalutazioni di sé e della realtà circostante. Si noti, tuttavia, come in tale sentimento il protagonista di Campana risulti forse molto più coinvolto, dato che il poeta inserisce il suo personaggio in uno spazio notturno che accentua la sensazione di terrore provata. Egli osserva infatti il treno con sguardo allucinato quasi si trovasse in una sorta di città infernale dove questo si è trasformato in diavolo. Nel caso del primo frammento, quello reboriano, il personaggio sembra invece possedere una maggiore padronanza di sé, che non lo rende schiavo di un'angosciante visione ma lo porta a provare una controllata ansia ed inquietudine. In entrambi i componimenti ciò che appare comune è in ogni caso il medesimo utilizzo di questo elemento figurativo che assieme alle automobili diventa la figurazione di una condizione: l'impazienza e l'affanno di chi partecipa al caos urbano. Nel frammento LII Reboria parlerà del «precipite strappo dei treni»⁷³, riproponendo quella condizione di estrema mutevolezza che interessa l'uomo contemporaneo nel suo viaggio e movimento. Si noti infine come in entrambi la figurazione dell'inquietudine venga accentuata dal colore violaceo, «livido», che sembra interessare il paesaggio e che fa da contorno al passaggio del mostro a rotaie. Tale scelta permette ancor più di creare quel senso di nausea esistenziale, di pena che interessa lo spazio cittadino contemporaneo. Sembra quasi che i poeti inseriscano la

⁷³ Clemente Reboria, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., p. 613.

loro immagine in una sorta di città dell'oltretomba dai tratti lugubri e dai colori disgustosi che spingono il lettore a provare ripugnanza verso la figurazione. Si può dire dunque che la rappresentazione paesaggistica rifletta una sorta di discesa al fondo, nelle zone più angoscianti della realtà e di se stessi.

Da questo punto di vista si può osservare allora come spesso la figurazione notturna nelle tre opere assuma davvero i tratti di una discesa agli inferi della propria interiorità e tale aspetto è osservabile non soltanto nell'opera di Campana, ma, in misura minore, anche in quelle degli altri due poeti. Si confrontino a tal proposito i componimenti LIV reboriano, *Dualismo* campaniano e *Quando traverso la città la notte* sbarbariano:

E tu, notte che dai parvenza al rito
immortale, se graviti sovrana [...]
il nulla all'abbrunito
passegger scavi d'intorno [...]
è un inganno di voi che giù nel senso
ho confitto [...]
s'imperla ai viali intanto nei riflessi
dell'ombra il vuoto⁷⁴

Rivedo ancora Parigi, Place d'Italie, le baracche, i carrozzoni, i magri cavalieri dell'irreale, dal viso essiccato, dagli occhi perforanti di nostalgie feroci, tutta la grande piazza ardente di un concerto infernale stridente e irritante.⁷⁵

Quando traverso la città la notte
io vivo la mia vita più profonda [...]
e volontà di scendere più basso!
rasentando le case cautamente⁷⁶

Si noti come in tutti e tre i testi si mimi una discesa verso il basso: nel primo frammento Reboria parla di un «imperlarsi dei viali», al quale corrisponde una ricerca nel proprio io «dell'inganno confitto», quasi l'autore volesse evidenziare che si tratti di un moto che spinge verso le profondità più oscure dell'anima. Nel secondo testo, quello campaniano, la descrizione sembra figurare una realtà infernale: il soggetto ha già toccato il fondo di se stesso e il panorama cittadino si trasforma in un luogo

⁷⁴ Ivi, p. 627.

⁷⁵ Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 74.

⁷⁶ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 77.

ardente così come può essere soltanto il basso inferno. Infine, anche nel terzo componimento, quello di *Pianissimo*, l'io appare attraversare una città notturna che lo spinge verso il basso, e in un certo senso lui stesso desidera questa discesa per sentire forse fino in fondo l'angoscia e il tormento della propria anima. In tutti e tre i casi si tratta dunque di una figurazione che realizza una sorta di paragone tra la città notturna, l'immagine dell'Ade e l'interiorità del soggetto, in un trittico che spesso appare confondibile. Le figurazioni proposte dai tre autori potrebbero infatti essere facilmente metafora dei sentimenti oscuri che abitano l'interiorità umana, così come rappresentazioni di una critica alla città contemporanea e alle sue perversioni. Spesso infatti, in tutte e tre le opere, compaiono riferimenti alla bassezza morale, alla degenerazione dell'anima, come si può notare ad esempio nel frammento X di Rebora, dove l'autore parla di «meccanismo della scaltra parola»⁷⁷ che la città vorace alimenta e conduce. D'altra parte anche la critica ha parlato, in riferimento al testo campaniano di *La Notte* in cui l'autore parla di «panorama scheletrico del mondo»⁷⁸, di una realtà impoetica, vile, refrattaria⁷⁹, quasi a mostrare che l'idea di bassezza fisica, che ricorda l'inferno dantesco⁸⁰, può essere altrimenti concepita come una discesa morale dell'anima. Da ciò deriva che l'idea del soggetto che scende in basso può essere rapportata sia ad un concetto morale e spaziale. All'idea di un paesaggio notturno che può esser riferito ad una realtà altra, specialmente infera, rimanda anche la descrizione delle figure che il personaggio incontra nel proprio cammino, spesso più simili ad ombre e scheletri che a personaggi viventi. Si considerino i seguenti versi tratti dal frammento XXIV reboriano, da *La giornata di un nevrastenico* campaniana e *Magra dagli occhi lustrati* sbarbariano:

E argomentando, tacito m'avvio
per la notte che stringe le cortine
sul lacrimar dell'ombre

⁷⁷ Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., p. 170.

⁷⁸ Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 21.

⁷⁹ Ernesto Citro, *Sbarbaro e Campana. Lo sguardo e la visione*, cit., p. 75.

⁸⁰ Su queste atmosfere scure, quasi "infernali" cfr. Ferruccio Ulivi, *Dino Campana*, in Aa. Vv., *Letteratura italiana. I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1963, pp. 684-685.

per forme indefinite⁸¹

Davanti al fuoco lo specchio. Nella fantasmagoria profonda dello specchio i corpi ignudi avvicciano muti: e i corpi lassi e vinti nelle fiamme inestinte e mute, e come fuori del tempo i corpi bianchi stupiti inerti nella fornace opaca [...] Passeggio sotto l'incubo dei portici. Una goccia di luce sanguigna, poi l'ombra, poi una goccia di luce sanguigna, la dolcezza dei seppelliti.⁸²

Magra dagli occhi lustrati, dai pomelli accesi,
tu sei mia sorella di quest'ora [...] accompagnarti in qualche trattoria di bassoporto [...] cadavere vicino ad un cadavere⁸³

Nei tre componimenti gli uomini incontrati dal soggetto ben rendono l'idea che il luogo descritto sia quello dell'oltretomba dato che Rebora parla di «ombre indefinite», Campana di «seppelliti» e Sbarbaro di «cadaveri»⁸⁴, quasi si trattasse di esseri defunti e non viventi. Sembra inoltre che i poeti vogliano mostrare la riduzione dell'uomo nel contesto cittadino; l'angoscia che trasforma chi vive in un simulacro, alterandone i lineamenti, rendendolo uno scheletro. Si noti inoltre come, ancora una volta, il paesaggio descritto rimandi ad un luogo di dannazione, come potrebbe essere quello del basso inferno, al quale si riferiscono l'oscurità del primo testo, il fuoco e le fiamme di quello campaniano e la caratterizzazione di bassezza di quello sbarbariano. L'intero ambiente cittadino viene dunque trasfigurato in una sorta di oscuro ed angosciante spazio dove l'io sembra vivere i propri incubi peggiori, muovendosi in una realtà di buio e fiamme. D'altra parte anche nei testi sbarbariani troviamo spesso le tipiche colorazioni cromatiche del rosso e del nero, utilizzate tendenzialmente per descrivere una realtà lugubre, tetra. In *Nel mio povero sangue qualche volta* il poeta parla infatti di «occhi di sangue», altre volte di atmosfere buie, condividendo dunque con l'autore marradese questo oscuro panorama contraddittorio. L'aura fortemente angustiante e opprimente viene facilmente alla luce se si nota infatti la scelta di conferire alle

⁸¹ Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., p. 303.

⁸² Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 85.

⁸³ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 80.

⁸⁴ Sull'immagine di figure infernali in Sbarbaro Cfr. Giorgio Barberi Squarotti, *Camillo Sbarbaro*, in Aa. Vv. *Letteratura italiana. I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1963, p. 848.

descrizioni quei tratti di irrealtà spettrale che soltanto un gusto cimiteriale può dare alla luce. Spesso nelle opere ritroviamo infatti connotazioni quali quella campaniana di *La Notte* in cui si parla di un «panorama scheletrico del mondo», o come quella sbarbariana di *Io t'aspetto allo svolto d'ogni via* dove viene istituito un paragone tra il contesto cittadino notturno e l'ambiente di perdizione. Si può osservare dunque che la vita nella città notturna nei tre autori venga talvolta interpretata come un'esperienza infernale nella quale l'uomo si trova a rapportarsi con figure "dannate", simboli della perdizione e a vagare per luoghi oscuri e pieni di sconforto. In tale ambiente si consuma un "delitto" interiore, ovvero quello dell'uomo con se stesso, con la propria identità, ora non più adatta a fronteggiare la città moderna e quindi inutile al contesto in cui vive. Tale raffigurazione non coinvolge soltanto i testi sbarbariani che, come si è potuto osservare, più volte possono essere rapportati al processo di morte e rinascita interiore, ma anche quelli campaniani e, in misura minore quelli di Rebora. Nelle raffigurazioni notturne dei *Canti orfici*, infatti, la rappresentazione degli spettri può essere considerata il segno di tale morte: l'uomo perde la propria identità e difficilmente riesce ad acquisirne una adatta a vivere la modernità, così si trova costretto a vagare per le vie e le piazze cittadine. Ciò crea quella sensazione da paesaggio lugubre e allucinato che popola molti componimenti. Analogamente anche in Rebora ritroviamo talvolta l'immagine di un'identità divisa, che mostra la difficoltà di adattarsi ad un contesto che muta. Certo più difficilmente rispetto agli altri due autori la figurazione reboriana mostra immagini di spettri o ombre dato che ogni discesa negli inferi urbani è sempre seguita da una risalita. Da questo punto di vista Rebora sembra forse in questa prima produzione più vicino al pensiero ungarettiano dove ogni immersione viene seguita da una emersione; gli altri due poeti, invece, specialmente Sbarbaro sembrano mostrare soltanto in sporadici momenti la capacità di risollevarsi; quasi sempre chi scende nell'angoscia della città infernale e di sé è costretto a rimanere sul fondo. Si può dire dunque che la figurazione della città notturna spesso diviene nei tre autori il simbolo di un'esistenza ambigua, tetra, alla quale vengono rapportati sentimenti d'angoscia, di inquietudine e tormento interiore. Qui gli uomini si trasformano in figure spettrali, i treni e le automobili vengono antropomorfizzati e

diventano elementi ostili che perseguitano il soggetto. L'io sembra dunque vivere un terribile incubo, incubo dal quale non sempre riesce a liberarsi.

Si consideri ora un altro elemento che può essere rapportato al paesaggio notturno nelle tre opere e che viene utilizzato da tutti e tre gli autori come l'immagine dell'angoscia e dell'incomunicabilità che caratterizza l'esistenza moderna. Si tratta della rappresentazione del vetro o della finestra che funge da elemento separativo o di tormento interiore. Si considerino i componimenti XLV reboriano, *La giornata di un nevrastenico* campaniana e *Taci, anima mia. Son questi i tristi giorni sbarbariana* :

Urto nei brevi scambi, e per gl'imbocchi
esito trasognando;
alle vetrine chiedo cosa io sia,
fin che di via in via
dove è men luce svoltando⁸⁵

C'è uno specchio davanti a me e l'orologio batte: la luce mi giunge dai portici a traverso le cortine della vetrata. Prendo la penna: scrivo: cosa, non so: ho il sangue alle dita: scrivo: l'amante nella penombra si aggraffia al viso dell'amante per scarnificare il suo sogno⁸⁶

Io sono come uno specchio rassegnato
che riflette ogni cosa per la via
in me stesso non guardo perché nulla
vi troverei⁸⁷

Nei tre testi considerati la figurazione della vetrata diviene l'emblema dell'angoscia del personaggio, il quale non riesce a riconoscere l'immagine riflessa, si sente disorientato di fronte a se stesso, provando quel senso di smarrimento di chi non sa veramente la propria identità. Nel primo frammento, quello reboriano, il soggetto interroga infatti le vetrine senza trovare alcuna risposta, decidendo allora di nascondersi «dove è men luce», rassegnato alla propria inconsapevolezza; nel secondo, Campana presenta invece un personaggio dimentico della propria identità, smarrito nelle azioni così come smarrito appare osservando le cose attraverso le cortine della vetrata. Infine, il terzo

⁸⁵ Clemente Rebori, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., p. 518.

⁸⁶ Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 84.

⁸⁷ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 69.

componimento vede un io rassegnato a non tentare nemmeno di osservare la propria immagine riflessa sullo specchio, convinto che il processo di interrogazione non andrebbe a buon fine. In queste tre poesie viene dunque messo in evidenza, attraverso un oggetto del paesaggio, uno dei temi più dibattuti nella contemporaneità: la perdita di integrità dell'io, lo sfaccettarsi della personalità attraverso il riflesso di sé sulla realtà cittadina. Si noti come tutti e tre gli autori ambientino un simile fatto nella città notturna, quasi a dire che il processo di interrogazione e le tormentate domande hanno luogo in particolare in un contesto cittadino e urbano. Ancora una volta, infatti, la città gioca un ruolo non indifferente nel fenomeno di scissione dell'io, dato che è in particolare nei cambiamenti del quadro urbano che l'uomo percepisce la propria inadeguatezza e l'inadattabilità della propria persona. A questo proposito si può osservare come spesso il vetro riflettente venga rappresentato dalle vetrine dei negozi cittadini, come nel caso di Rebor, o dai vetri dei caffè urbani come in *Quando traverso la città la notte* di Sbarbaro. Frequentemente compare dunque la scelta di un contesto notturno cittadino nelle descrizioni, di vetri e finestre di ambienti urbani a dimostrare che l'angoscia interessa soprattutto questo tipo di spazio. Si noti inoltre come la figurazione del vetro assuma allo stesso tempo la funzione di soglia, di spazio separativo, come si è osservato in alcuni componimenti di Sbarbaro. Si considerino i testi XI reboriano, *Il Russo* campaniano e *Quando traverso la città la notte* sbarbariano:

Sibila scivola livido il treno
in una gora di fumo e aria
che si riversa convulsa [...]
ma spia dal fondo e si ritrae
la lontananza velata
erra dai vetri lo sguardo⁸⁸

Erano i primi giorni che la primavera si svegliava in Fiandra. Dalla camerata a volte (la camerata dei veri pazzi dove ora mi avevano messo), oltre i vetri spessi, oltre le sbarre di ferro, io guardavo il cornicione profilarsi al tramonto⁸⁹

Quando traverso la città la notte
io vivo la mia vita più profonda

⁸⁸ Clemente Rebor, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., p. 600.

⁸⁹ Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 100.

persiane silenziose illuminate
finestra buia aperta nella notte [...]
ombre umane informi
dietro i vetri nebbiosi dei caffè!⁹⁰

Nei tre testi evidente appare il ruolo giocato dal vetro, che nel primo caso impedisce al soggetto di vivere il paesaggio esterno, rinchiudendolo nel vagone del treno; nel secondo tiene il Russo all'interno di una stanza, in una sorta di prigione; nel terzo, infine, quello sbarbariano, separa l'uomo dal clima caloroso dei caffè cittadini. In tutti e tre i casi, dunque, la vetrata diventa un oggetto - simbolo di separazione, di barriera, volto ad accentuare l'isolamento interiore del protagonista. Si noti inoltre che in tali raffigurazioni i tre autori mirano a creare la sensazione di soffocamento e oppressione che si traduce in un sentimento esistenziale di angoscia, ansia, inadeguatezza provata dall'io poetico. Egli infatti si sente chiuso in un luogo, stretto nella persona e nella posizione in cui si trova, fermo in un ambiente pur volendo passare in un altro. Significativa a questo proposito appare l'immagine del carcere del componimento campaniano, quasi a dire che il vetro, in tal senso, sia una sorta di l'emblema di una situazione invalicabile, dell'impossibilità di accedere a tutte le dimensioni o di avere una piena padronanza dello spazio. L'uomo nella città contemporanea si sente rinchiuso come in una prigione, sembrano voler dire i poeti, e tale condizione viene ben espressa dal frazionamento dello spazio, dalla mancanza di libertà che un elemento divisorio produce. Si noti inoltre che tali immagini vengono collocate in particolar modo nella dimensione notturna, ad accentuare quel senso di inquietudine e tormento che caratterizza l'io poetico. Di notte il personaggio può percepire ancor più la pena di sentirsi soffocato, il laccio che idealmente lega la sua gola e che lo tormenta. Ciò si può notare soprattutto nei due testi campaniano e sbarbariano dove la collocazione non diurna viene posta in risalto introducendo il lettore in un contesto torvo, nel quale la parete di vetro diventa soltanto uno degli elementi d'angoscia. Nel primo testo, invece, Rebora non specifica se si tratti di una figurazione notturna o diurna e, rispetto ai due componimenti successivi, la sensazione di affanno è molto meno accentuata. Si può dire dunque che l'immagine della vetrata, alla quale potrebbe

⁹⁰ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 77.

essere accostata forse quella della porta, sia volta a creare quel senso di esistenza precaria e asfissiante tipica di una realtà sconfortante.

Si noti infine come la scelta di figure che assumono nelle rappresentazioni notturne movimenti striscianti conferisce al paesaggio quella sensazione di luogo poco confortante, sinuoso, per certi versi angosciante, quasi la città notturna favorisse questo tipo di sensazioni e questo tipo di movimenti. Si confrontino il frammento XIV reboriano, *La Notte* di Campana e *Quando traverso la città la notte* di Sbarbaro:

strisciano i sistri lisci [...]
fra passi neri che han gocciole e fango:
scivola il vortice umano,
vibra chiuso il lavoro⁹¹

Era facile incontrarle la sera per le vie cupe (la luna illuminava allora le strade) e Faust alzava gli occhi ai comignoli delle case che nella luce della luna sembravano punti interrogativi e restava pensieroso allo strisciare dei loro passi che si attenuavano⁹²

E voluttà di scendere più basso!
rasentando le case cautamente
io sento dietro le pareti sorde
le generazioni respirare⁹³

Nei tre testi comune appare l'immagine di movimenti sinuosi compiuti sia da uomini che da animali che conferiscono la sensazione di un luogo subdolo, malfamato, nel quale atteggiamenti poco trasparenti, tipici delle vipere e delle serpi hanno luogo. Si noti a questo proposito la figurazione della poesia reboriana, nella quale il poeta parla addirittura di un vortice umano che scivola muovendo «passi neri», quasi l'attenzione cadesse in particolar modo sull'andamento poco rettilineo della massa di uomini. Analogamente lo strisciare dei passi delle bolognesi di *La Notte* e il rasentare la parete dell'io poetico di Sbarbaro a loro volta conferiscono ai componimenti la sensazione di un contesto infido e vengono ad incarnare l'immagine dell'inquietudine del soggetto che partecipa alla vicenda. Si osservi che talvolta tale movimento assume altri significati, tra cui la collocazione della scena in una città languida, come accadeva nelle

⁹¹ Clemente Rebori, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., p. 221.

⁹² Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 16.

⁹³ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 77.

raffigurazioni “basso - infernali” di *La Notte* di Campana, o in alcuni testi notturni sbarbariani. Anche in questi casi, tuttavia, le descrizioni di atteggiamenti striscianti non sono mai scevre di significati negativi ma quasi sempre vogliono mostrare figure insinuanti, ansie che attanagliano il protagonista, sentimenti di sconforto e angoscia che il contesto urbano crea nell'uomo. Si può dire dunque che anche la scelta di figure concepite nel loro camminare in maniera serpentina, probabilmente adattandosi alla tipica forma dello spazio, delle strade sinuose che «s'imperlano» per utilizzare un'espressione reboriana, in qualche modo contribuisce a creare quello scenario estremamente angustiante che le raffigurazioni delle tre opere talvolta mirano a conferire.

In conclusione alcuni oggetti simbolici del paesaggio notturno sono utili a trasmettere quella sensazione di inquietudine esistenziale che i poeti primo novecenteschi vogliono creare, permettendo di collocare i componimenti in atmosfere suggestive che trasmettono anche da sole sensazioni, emozioni, senza necessariamente attendere la voce parlante. Si osservi inoltre che nelle poesie elementi tipici della città industriale quali il treno e l'automobile vengano comunemente letti come oggetti utili ma allo stesso tempo avversi, verso i quali i personaggi talvolta provano timore e ripugnanza e spesso sono trasfigurati nei loro attributi fino ad essere antropomorfizzati in figure ostili. Si può dire dunque che la città notturna venga descritta prevalentemente attraverso immagini negative; diversa sarà la raffigurazione di un paesaggio notturno interamente naturale e lontano dalla realtà civilizzata o perlomeno lontano dall'io parlante. In quest'ultimo caso alcuni elementi della natura si saranno mantenuti intatti e, indagati dai poeti, avranno la funzione di creare un'atmosfera di serena pacificazione vagheggiata dal soggetto parlante.

4.1.3. Tra montagne verdi e paesaggi stellati, sogno o realtà?

Come si è potuto osservare nell'analisi delle opere, parte delle descrizioni paesaggistiche dei tre autori presenta alcuni aspetti volti a creare una sensazione di pace e tranquillità interiore, di ricovero ed evasione dalla frenesia e dall'aridità di alcuni scorci cittadini. Si tratta spesso di raffigurazioni che vengono collocate dai poeti in un mondo altro, lontano nel tempo e nello spazio, in contrapposizione all'insoddisfacente realtà presente, che troppo spesso viene percepita come fonte di inquietudine per il soggetto. Da ciò deriva che le immagini amene, dove prevale la ricchezza delle acque e il rigoglio della vegetazione, sono tendenzialmente limitate a determinati tipi di contesti tra i quali risalta in primo luogo quello montano. In tutti e tre gli autori, infatti, la figurazione della montagna trasmette la sensazione di una natura pacifica, nella quale l'uomo riesce a ritrovare un contatto perduto con il mondo e con se stesso, in una sorta di profonda fusione con gli elementi del creato. Fiumi sempre in piena, alberi floridi e verdeggianti crescono in un paesaggio altrettanto ricco e prospero e trasmettono al lettore emozioni di tranquilla serenità, quasi si trovasse in un luogo mistico. Forse, nell'immagine dell'altezza che la montagna rappresenta, gli autori vedono una possibilità di elevazione spirituale e immedesimazione nella natura delle cose, di concreta pacificazione in un'epoca di contraddizioni, nella quale sempre più difficile risulta vivere una tranquilla esistenza. Si considerino a tal proposito i seguenti passi tratti dal frammento IX reboriano, da *La Verna* di Campana e *Forse un giorno, sorella, noi potremo* di Sbarbaro:

Dentro il meriggio stanno alberi e scogli
vividi al sol che infiamma la sua ora
sopra le vette: e tu, aria, ne accogli
limpidamente la forma sonora.
Tutta è mia casa la montagna, e sponda
al desiderio il cielo azzurro porge;
ineffabile palpita gioconda
l'estasi delle cose, e in me si accorge⁹⁴

⁹⁴Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., p. 162.

Ho lasciato Castagno: ho salito la Falterona lentamente seguendo il corso del torrente rubesto: ho riposato nella limpidezza angelica dell'alta montagna addolcita di toni cupi per la pioggia recente, ingemmata nel cielo con i contorni nitidi e luminosi che mi facevano sognare davanti alle colline dei quadri antichi.⁹⁵

Forse un giorno, sorella [...] delle giornate intere noi staremo con le due mani aperte sopra l'erba, quasi lieti d'esistere per quello. E vivremo così, in compagnia dei maggiori fratelli, i fiumi e i boschi pacificati con la nostra sorte.⁹⁶

Nei precedenti testi il soggetto sembra vivere una sorta di tranquilla comunione con la natura circostante, quasi il paesaggio montano gli permettesse di ritrovare una pace interiore grazie alla grazia e alla tranquillità dei suoi elementi. Nel primo componimento, infatti, l'io poetico sembra partecipare profondamente al tripudio della natura, tanto che lui stesso condivide la medesima concordia che caratterizza l'ambiente circostante. Analogamente, nel testo campaniano, il personaggio si riposa tra la «limpidezza angelica dell'alta montagna», contemplando i contorni chiari e luminosi delle sue pendici, che la fanno apparire un luogo tranquillo e sereno nel quale poter vivere una sorta di identificazione con la natura. Infine, nel componimento sbarbariano, il soggetto sogna una montagna in cui poter stabilire un profondo e autentico contatto, che nella sua semplicità e immediatezza ricordi il legame fanciullesco con le cose, quasi si trattasse di un ritorno ad una dimensione di primitiva vita naturale. Si noti tuttavia come il componimento sbarbariano, a differenza degli altri due, mostri con più forza la difficoltà di tale processo identificativo, tanto che il soggetto stesso parla di una sorta di «sogno» fatto «ad occhi aperti» che «forse un giorno» diventerà realtà ma che per ora rimane un semplice progetto nella mente del protagonista che la malinconia dell'affermazione rende difficilmente credibile. Nel testo sbarbariano, dunque, la concordia con l'ambiente è spesso un processo immaginato e non posseduto, una proiezione dell'io più che un'acquisizione, dato che per il protagonista risulta difficile poter liberare la mente dall'aridità interiore. Si

⁹⁵ Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 40.

⁹⁶ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., pp. 63-64.

osservi tuttavia che comune appare nei tre autori l'identificazione tra paesaggio montano e autenticità del vissuto, tra ambiente naturale della montagna e pacificazione morale. Si noti a tal proposito che tutti e tre i testi sembrano presentare un panorama sereno, quasi l'aridità di alcuni componimenti o l'angoscia delle raffigurazioni notturne avesse lasciato spazio ad un contesto di pienezza esistenziale. Forse, proprio la scelta di un quadro armonico lascia pensare che l'ambiente descritto sia un'eccezione alla realtà in cui il soggetto si trova a vivere, un luogo marginale in cui potersi rifugiare per disintossicarsi dal «catrame»⁹⁷ delle vie cittadine. Si noti a tal proposito che in certi casi, come in quello campaniano, l'io è costretto ad allontanarsi dal mondo conosciuto, a compiere un cammino in salita per poter raggiungere questo ambiente pacificato che non può invece trovare subito tangibile, alla sua portata. D'altra parte Campana mostra spesso che tale ascesa non è realizzata senza sacrificio, frequentemente equivale all'accettazione di un destino di solitudine, di rinuncia come talvolta denota il paesaggio scabro, spigoloso. In tutti e tre i testi si tratta dunque di un conseguimento non immediato e per Sbarbaro nemmeno scontato, forse più fantastico che vero. Si aggiunga inoltre che la scelta di un ambiente montano si ricollega facilmente all'idea dell'altezza che può essere intesa sia dal punto di vista fisico che morale. Da ciò consegue che il raggiungimento di un luogo pacifico può rispecchiare la conquista di una tranquillità interiore del soggetto, ottenibile solo con difficoltà, specialmente nella società contemporanea. Si noti a tal proposito come molti testi in cui compare la descrizione della montagna insistano sul concetto di altezza ed elevatezza del luogo. Si confrontino i seguenti passi tratti dal frammento LXX reboriano, da *La Verna* di Campana e *Forse un giorno sorella* di Sbarbaro:

Dal grosso e scaltro rinunciar superbo
delle schiave pianure,
ch'a suon di nerbo la vietata altezza
sfogan [...]
dal pigro disnodar con sforzi grulli
delle ignare colline
ch'a suon di frulli la fiutata altezza

⁹⁷ Dino Campana, *Canti orfici*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 133.

tentan su dal letargo come serpi⁹⁸

Il torrente gonfio nel suo rumore cupo commenta tutta questa miseria. Guardo oppresso le rocce ripide della Falterona: dovrò salire, salire [...] Un usignolo canta tra i rami del noce. Il poggio è troppo bello sul cielo troppo azzurro. [...] È un'ora che guardo lo spazio laggiù e la strada a mezza costa del poggio che vi conduce. Quassù abitano i falchi⁹⁹

Forse un giorno, sorella, noi
potremo ritirarci sui monti, in una
casa dove passare il resto della vita.¹⁰⁰

Nei tre testi, specialmente in quello reboriano e campaniano, l'immagine di un moto ascensionale risulta evidente dato che si parla di un movimento che conduce verso le alture montane, non senza una certa fatica fisica. Nel primo frammento, infatti, Reborà parla di sforzi per poter raggiungere la vetta della montagna, sforzi che talvolta risultano inutili e non permettono davvero l'acquisizione dell'altezza. Analogamente, Campana nota una difficoltà di salire, quasi il processo per raggiungere la pacificazione interiore sia erto e difficile e collocato ad un'altitudine non indifferente. In entrambi i casi l'acquisizione della vetta implica una maggiore vicinanza al cielo e, forse, ad una condizione spirituale vicina al divino. Nell'ultimo componimento, quello sbarbariano, chiaramente manca l'idea che il vertice della montagna si ricolleghi in qualche modo con la contiguità alla divinità ma, l'ambiente montano, autentico e naturale, può essere nel migliore dei casi un luogo di refrigerio e tranquillità dove poter vivere pacificamente. Anche qui, inoltre, compare l'idea di un'altezza fisica, dato che il soggetto parla di un "ritirarsi sui monti" che si contrappone alla vita della pianura. Si noti, infine, come tutti e tre gli autori, per arrivare a raffigurare lo spazio montano quale un'isola felice lontana dalla vita quotidiana, spesso utilizzino l'immagine di un luogo dove il domani o il passato sono distanti, in modo da valorizzare il momento presente. Ciò si può notare ad esempio in alcuni passi di *La Verna* campaniana, e nuovamente in *Forse un giorno sorella* di Sbarbaro:

⁹⁸ Clemente Reborà, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Mattero Giancotti, cit., p. 778.

⁹⁹ Dino Campana, *Canti orfici*, a cura di Renato Martinoni, p. 46.

¹⁰⁰ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 63.

Un usignolo canta tra i rami del noce. Il poggio è troppo bello sul cielo troppo azzurro. Il fiume canta bene la sua cantilena. È un'ora che guardo lo spazio laggiù e la strada a mezza costa del poggio che vi conduce. Quassù abitano i falchi.¹⁰¹

Forse un giorno sorella, potremo ritirarci
sui monti [...]
per sentirci ogni giorno più vicini
ricorderemo a volte ciò che fu:
e andremo a ripassar pei luoghi dove
passammo a man di nostro padre piccoli¹⁰²

Nei due testi evidente appare la descrizione di uno spazio che nella sua bellezza sembra immobile, quasi il soggetto che vi partecipa stesse cercando di assaporare a fondo la vegetazione e l'ambiente circostante, vivendone la bellezza e la pace. Nel primo caso, infatti, il protagonista campaniano è colto mentre sta ammirando lo spazio, quasi si trovasse di fronte ad un'opera pittorica, in una sorta di sospensione temporale che lo porta a guardare per un'ora lo stesso ambiente. Nel componimento di Sbarbaro, invece, la grazia della montagna suscita nel personaggio l'immagine del luogo d'infanzia, al quale si riconnette un paesaggio ameno, filtrato dalla figurazione della fanciullezza del soggetto. In quest'ultimo caso, inoltre, trattandosi di un'ambientazione immaginaria, probabilmente fittizia, evidente appare la scelta di un tempo sospeso, in cui l'immagine passata si unisce con le speranze presenti e si proietta nel futuro. Sia Campana che Sbarbaro, dunque, si avvalgono della rappresentazione di un luogo fuori dal tempo per creare ancor di più l'immagine di una realtà felice ed autentica che il paesaggio montano spesso riesce ad incarnare. Non soltanto la montagna, tuttavia, arriva ad assumere questa funzione, ma più in generale l'ambiente circostante idillico viene spesso presentato come distante dai poeti.

Si noti a tal proposito che spesso la rappresentazione di luoghi in cui prevale la pace naturale è vista dai poeti come un'immagine eccezionale in una realtà prevalentemente arida e angosciante. Analogamente, la scelta di simboli che trasmettano la sensazione di un mondo rigoglioso e verdeggiante è relegata ad ambienti lontani dal comune sentire. È il caso, ad esempio, della figurazione dell'erba,

¹⁰¹ Dino Campana, *Canti orfici*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 46.

¹⁰² Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 63.

forse simbolo della speranza di una comprensione piena delle cose o più semplicemente immagine di una natura incontaminata, libera di prosperare soltanto in alcune condizioni o in certe occasioni. Si considerino a tal proposito il frammento XXV reboriano, *La Pampa* campaniana, *A volte quando guardo la mia vita* di Sbarbaro. Si confrontino i seguenti passi:

Quand'ero appena scalpito o riposo
nel vento del mio prato;
quando sorbivo il vivere gustoso,
inconscio e ghiotto come il mio palato¹⁰³

Gettato sull'erba vergine, in faccia alle strane costellazioni io mi andavo abbandonando tutto ai misteriosi giuochi dei loro arabeschi, cullato deliziosamente dai rumori attutiti del bivacco. I miei pensieri fluttuavano: si susseguivano i miei ricordi: che deliziosamente sembravano sommergersi per riapparire a tratti.¹⁰⁴

Pellegrinando andare pei quei luoghi
dove passai da piccolo col padre:
dare
il primo bacio e l'ultimo agli amici:
toccare l'erba
come si tocca un capo di bambino¹⁰⁵

Nei tre testi la figurazione dell'elemento naturale vegetale viene abbinata all'immagine di un luogo lontano nella memoria, che appare associato ad un «vivere gustoso» come viene definito da Rebora o ad uno spazio del ricordo che trasmette idee relative ad un'infanzia gioiosa. Il prato, infatti, conferisce al paesaggio la sensazione di amenità e di tranquillità, dato che sembra essere l'elemento cardine di una realtà che trasmette pienezza e soddisfazione nel soggetto. Si noti a questo proposito come nel testo di Campana il prato venga descritto come una distesa di «erba vergine» dove il soggetto può tranquillamente adagiarsi, cullato dai pensieri più sereni. In tutti e tre i casi, inoltre, evidente appare l'idea di un luogo in cui l'io si sente pacificato con se stesso e con il creato, dato che nel componimento reboriano egli viene colto nel suo assaporare con gusto l'aria che fluisce sul prato stesso, in quello campaniano mentre osserva il

¹⁰³ Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Mattero Giancotti, cit., p. 314.

¹⁰⁴ Dino Campana, *Canti orfici*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 93.

¹⁰⁵ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 75.

cielo realizzare misteriosi ghirigori e infine, nel testo di Sbarbaro mentre bacia i familiari e gli amici. In tutti e tre i casi l'immagine dell'erba viene dunque associata a quella di un luogo fraterno, incontaminato, non ostile al protagonista. Si noti a tal proposito come, in alcuni componimenti sbarbariani, l'erba venga figurata come l'unico elemento rimasto di fronte al mondo avverso che non soddisfa il protagonista; essa è una via d'uscita, una porta aperta contrapposta all'avidità dell'ambiente circostante, come si è già osservato nell'analisi. In *Talor mentre cammino solo al sole*, ad esempio, il soggetto afferma di trovarsi in un mondo angusto e l'atto di accarezzare l'erba diviene forse il segno di un contatto¹⁰⁶, un ultimo tentativo speranzoso di realizzare un legame con il creato che nelle scelte di Sbarbaro risulta difficile se non impossibile. Si osservi allora che, mentre nei componimenti reboriani e campaniani, l'autore parla di prati verdeggianti, nel caso di Sbarbaro l'erba sembra sempre un'entità non diffusa ma limitata a pochi spazi, come se nell'immaginario di Sbarbaro, con più forza rispetto agli altri autori, la speranza di pienezza così come l'elemento di vita siano limitati a pochi e brevi attimi. Più in generale si può dire che nella maggior parte dei testi delle tre opere tutti e tre gli autori figurano la presenza di una distesa prativa o dell'erba come una realtà momentanea e tendenzialmente distante, a volte nella memoria, come accadeva nei passi considerati, altre nello spazio, come si può notare nel frammento XXV reboriano, in *La Notte* di Campana e in *Forse un giorno sorella* di Sbarbaro. Di quest'ultimo componimento si è già detto; si aggiunga soltanto che la scelta della montagna implica una distanza fisica e spaziale non indifferente che si frappone tra personaggio e spazio verdeggiante, tra soggetto e speranza di comprensione della realtà. Analoghe considerazioni possono essere fatte anche per i due testi reboriano e campaniano. Si considerino i seguenti passi:

In un lungo bruito alla campagna
e a poco a poco nell'ombra si bagna
tremando e rilucendo tutto il verde,
nel silenzio si placa: io respiro
in un vigor di fede; [...]

¹⁰⁶ Ernesto Citro afferma ad esempio che le mani aperte sopra l'erba significano distensione, rallentamento della tensione, Cfr. Ernesto Citro, *Sbarbaro e Campana. Lo sguardo e la visione*, cit., p. 37.

ma breve la gioia mi libra [...]
e talor sembro un carrettier che al sole
per l'urto rotto del cavallo stanco [...]
un sonno covi di polvere e sete¹⁰⁷

La lunga teoria dei suoi amori sfilava monotona ai miei orecchi. Antichi ritratti di famiglia erano sparsi sul tavolo untuoso. [...] fuori gli orti verdissimi tra i muri rosseggianti: noi soli tre vivi nel silenzio meridiano.¹⁰⁸

Nei due testi l'immagine del giardino e della distesa verdeggiante vengono collocate in uno spazio distante, fisicamente separato dal soggetto, contrapposto all'aridità del paesaggio in cui il personaggio si trova. Nel frammento reboriano, infatti, la verdeggiante campagna, che sembra diffondere un alito divino, viene ben presto sostituita dal sogno, o più correttamente dovremo chiamarlo incubo di «polvere e sete», a dimostrare che le distese pacifiche e velate sono effettivamente remote. Analogamente nel testo di Campana gli orti verdissimi appaiono distanti nello spazio, contrapposti ai muri scalcinati del paesaggio limitrofo. Sembra dunque che entrambi i poeti colgano il simbolo dell'erba e della distesa prativa come l'emblema della pienezza e dell'appagamento vitale, quasi essa rappresentasse un luogo edenico talvolta sfiorato, altre volte solo immaginato. Si noti allora che, se l'io poetico di Sbarbaro si accontenterebbe il più delle volte anche soltanto di un piccolo «cespo d'erba»¹⁰⁹, un barlume di refrigerio, una piccola speranza di comprensione, i testi di Reborà e Campana pensano ancora alla volontà di acquisire un pieno possesso della comprensione e della pace interiore, rappresentato da una distesa prativa. Tale processo è forse ancora possibile in Reborà, frutto molto spesso di immaginazione in Campana. Da questo punto di vista si può affermare dunque che, anche attraverso le figurazioni paesaggistiche, i tre autori mostrano un diverso grado di disincanto della realtà, una richiesta diversa e una risposta diversa alla possibilità di acquisire una dimensione di autentica soddisfazione e pace interiore.

Si consideri ora un altro elemento del paesaggio ricorrente nei tre autori, che può essere letto come il simbolo di una dimensione altra, raffinata, serena, forse

¹⁰⁷ Clemente Reborà, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Mattero Giancotti, cit., p. 413.

¹⁰⁸ Dino Campana, *Canti orfici*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 11.

¹⁰⁹ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 47.

reminiscenza di sfondi tipici dell'epoca romantica nelle quali la figurazione del cosmo assume significati esistenziali, suscita la riflessione del soggetto su di sé e sul creato. Si tratta dell'immagine del cielo stellato, che viene ripresa in vari testi notturni nelle tre opere e che sempre trasmette al soggetto una sensazione confortante, proiettandolo in una realtà di tranquilla pace interiore. Si considerino i seguenti passi tratti dal frammento XVIII di Rebora, *Pampa* campaniana e *Padre che muori tutti i giorni un poco* di Sbarbaro:

Respira il lago un palpito sopito
e dan le stelle battiti di ciglia
divini; appare il mito
dei monti limpido, e origlia¹¹⁰

Drammi meravigliosi, i più meravigliosi dell'anima umana palpitavano e si rispondevano a traverso le costellazioni. Una stella fluente in corsa magnifica segnava in linea gloriosa la fine di un corso di storia.¹¹¹

Padre che ci hai tenuto sui ginocchi
nella stanza che si oscurava, in faccia
alla finestra e contavamo i lumi
di cui si punteggiava la collina,
facendo a gara a chi vedeva primo¹¹²

Nei tre testi la figurazione del cielo stellato conferisce alla realtà la sensazione di un ambiente pacificato, di un contesto adatto alla contemplazione e alla tranquillità interiore, che induce il protagonista alla riflessione. Si noti allora che i tre autori mostrano attraverso questa immagine la descrizione di un mondo altro, luminoso ed elegante, dove la natura assume il ruolo principale e la meccanizzazione cittadina viene meno. Forse, attraverso questa figurazione, essi alludono allo stesso tempo alla necessità di mantenere viva la facoltà immaginativa, che permette all'uomo di collocarsi nel grande flusso della vita, di sentirsi parte della storia esistenziale, di ricollegarsi alle sue origini. Campana parla infatti di una stella che segna «la fine di un corso di storia», Sbarbaro propone immagini relative al ricordo di un passato lontano e

¹¹⁰ Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Mattero Giancotti, cit., p. 259.

¹¹¹ Dino Campana, *Canti orfici*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 94.

¹¹² Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 62.

felice. Nella figurazione di Rebora ricompare addirittura il paragone tra elemento del paesaggio e occhi umani che era già stato utilizzato nel confronto con i fanali delle automobili che sfrecciavano nella vita notturna, i quali davano al soggetto la sensazione di essere scrutato con due occhi indagatori. Qui il contesto è completamente mutato, gli occhi descritti nel frammento XVIII di Rebora danno dei «palpiti di ciglia», sembrano dunque avere uno sguardo dolce nei confronti del lettore, non di angosciante analisi. Da qui deriva una diversa percezione della realtà paesaggistica presentata, non più opprimente ed inquietante ma amena, profonda e tranquilla. Si noti allora che talvolta, anche il paesaggio notturno, assume nelle tre opere tratti e valenze positive, specialmente quando viene contemplato nella sua lontananza dal mondo industrializzato ed urbano. Anche in questo caso, tuttavia, come accadeva per il paesaggio montano, la figurazione pacifica è sempre riprodotta in una lontananza spaziale e, nello sguardo verso l'alto, il soggetto sembra proiettarsi in una realtà altra, sia che si tratti di un mondo fisico che di uno interiore. Si considerino a tal proposito il frammento XXX reboriano e *La Chimera* di Campana dove le figurazioni di un cielo notturno lasciano facilmente pensare ad un paesaggio dell'anima più che ad una realtà oggettiva:

Leggiadro vien nell'onda della sera
un solitario palpito di stella [...]
e mentre passa con veli e con piume,
nel grande azzurro tremule faville
nascono a sciami, nascono a ghirlande,
son nate in cento, son nate in mille:
ma più io non ti vedo, stella mia¹¹³

Ma per il vergine capo
reclino, io poeta notturno
vegliai le stelle vivide nei pelaghi del cielo,
io per il tuo dolce mistero¹¹⁴

Nei due testi il sentimento di appartenenza che il soggetto reboriano rivolge alla stella, così come l'immagine della Chimera campaniana che compare sul stellato cielo

¹¹³ Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Mattero Giancotti, cit., p. 369.

¹¹⁴ Dino Campana, *Canti orfici*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 25.

notturmo, sembra conferire alla rappresentazione la sensazione di una realtà interiore, lontana perché profonda, che suscita sentimenti sottili nel lettore. Si tratta di una figurazione che forse viene presentata nei testi dei *Canti orfici* con più frequenza rispetto all'opera sbarbariana e reboriana dato che Campana mira a creare il contesto adatto alla discesa nelle profondità dell'anima, alla percezione orfica della realtà, alla rivelazione che può comparire in particolar modo in una dimensione notturna. In *Pampa* egli parla ad esempio di una luce delle stelle che si proietta sulla terra, in *Genova* di «un grande velario di diamanti disteso sul crepuscolo»¹¹⁵, in *La Notte* di «stelle rosse e calde nella lontananza»¹¹⁶. In tutti e tre i casi, dunque, l'attenzione viene posta sulla raffinatezza e la grazia del cielo stellato che sembra alludere ad un'esistenza pacifica. Ciò si presenta in maniera sporadica nell'opera di Sbarbaro, dove la figurazione della notte elegante e tranquilla compare soltanto nel componimento considerato. Da ciò deriva una differente percezione dell'ambiente notturno che, se Campana considera momento prediletto per comprendere o almeno tentare una comprensione della realtà, Sbarbaro figura piuttosto come la circostanza in cui più facilmente l'io percepisce, con una nota malinconica, il proprio invecchiare, forse la propria solitudine. Ecco dunque che anche il cielo stellato nel caso di Sbarbaro può diventare l'immagine - simbolo di un'infanzia che non c'è più, nel caso di Campana anche di Reboria, invece, il momento in cui lasciar vagare la propria immaginazione verso mondi profondi e autentici. Si noti inoltre, che tra i testi sopra considerati, l'unico componimento che presenta un concreto elemento di separazione è quello sbarbariano, data la presenza del vetro della finestra dal quale vengono osservati «i lumi di cui si punteggiava la collina». Si può dire allora che in tal caso il paesaggio ameno sia più distante e fittizio. Tutti e tre utilizzano tuttavia tale figurazione in termini prevalentemente confortanti dato che è possibile notare in questo un segno dell'espressione della natura incontaminata. D'altra parte la scelta del cielo stellato si riconnette, allo stesso tempo, all'idea delle necessarie domande esistenziali, quasi tale figurazione paesaggistica simboleggiasse anche gli interrogativi dell'uomo sulla realtà che lo circonda, sul senso del proprio esistere che il panorama lontano e raffinato

¹¹⁵ Ivi, p. 132.

¹¹⁶ Ivi, p. 19.

favorisce. Sembra dunque che, attraverso questa figurazione, i tre poeti lascino ai loro personaggi un momento di riflessione sulla propria esistenza e sulla realtà, in un ambiente segnato dalla frenesia quotidiana. Si noti a tal proposito come nei passi considerati, in cui compare tale raffigurazione, scaturisca l'indagine intima, subentrano le domande profonde sul posto dell'uomo nel movimento universale. Ecco dunque che il cielo stellato diviene simbolo della natura pacifica, del sereno accettarsi come "fibra dell'universo" e parte di questo flusso eterno che lega la natura e l'umanità. Da ciò deriva che tale immagine venga utilizzata con significati prevalentemente positivi, di conforto e tranquilla pacificazione. Tale idea viene resa analogamente dalla figurazione di un'acqua che scorre, altra immagine ricorrente nelle tre opere.

Si noti a tal proposito che la scelta di paesaggi arricchiti dell'elemento acquatico, specialmente di fiumi in movimento e fonti ristoratrici, viene a rappresentare nelle tre opere l'emblema di un ambiente fecondo, nel quale l'uomo può facilmente sentirsi parte di un eterno flusso, pacificato con sé e la natura circostante. Si consideri allora il frammento XLI reboriano, *La Verna* di Campana e *Il mio cuore si gonfia per te* di Sbarbaro:

Quando il cielo sbiancò il mattino
dentro un nulla illegiadrito
che nel cuore
mio fu sole
ero il trillo d'una fonte
che nel verde delle sponde
è felice di fluire¹¹⁷

Per rendere il paesaggio, il paese vergine che il fiume docile a valle solo riempie del suo rumore di tremiti freschi, non basta la pittura, ci vuole l'acqua, l'elemento stesso, la melodia docile dell'acqua che si stende tra le forre all'ampia rovina del suo letto, che dolce come l'antica voce dei venti incalza verso le valli in curve regali¹¹⁸

Il mio cuore si gonfia per te, Terra,
come la zolla a primavera. [...]
In te mi lavo come dentro un'acqua

¹¹⁷ Clemente Rebor, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Mattero Giancotti, cit., p. 473.

¹¹⁸ Dino Campana, *Canti orfici*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 47.

Dove si scordi tutto di se stesso¹¹⁹

Nei tre testi è evidente come la figurazione dell'acqua contribuisca a creare sia un ambiente sereno, tranquillo, ristoratore, sia l'immagine di una realtà che viene rinnovata e purificata dall'elemento acquatico, il cui passaggio realizza una sorta di rinascita naturale. In tutti e tre i testi, infatti, la presenza dell'acqua corrente si carica di significati di fecondità, fin quasi a creare un ambiente idillico, un eden rigoglioso. Nei tre passi, inoltre, non sussistono elementi perturbatori, non c'è quel divario tra mondo vagheggiato e realtà vissuta come accade in altri testi delle opere, ma la composizione cromatica, i suoni descritti e i sentimenti del protagonista sembrano vivere in un unico grande connubio. Si noti inoltre che nel componimento reboriano e in quello sbarbariano il soggetto si sente a sua volta rinato interiormente, parte dell'amenissimo spazio, felice nel suo lavarsi nelle acque fonti di vita, quasi egli stesso fosse fatto oggetto dell'ambiente stesso. Analogamente in *La Verna* di Campana l'io si sentirà depurato come dopo l'immersione in una grande cisterna purificatoria. In tali testi, dunque, la scelta del simbolo dell'acqua si collega all'idea di morte e rinascita, di fine e inizio, forse con una possibile allusione alla morte e rinascita spirituale, necessaria alla modernità¹²⁰. Si noti infatti che l'uomo contemporaneo è in un certo senso un uomo nuovo che sorge dalle ceneri del secolo passato, che si introduce in nuovi e mutevoli contesti urbani ma che spesso non si rinnova a livello morale e spirituale. Ciò che mostrano i tre autori dunque è la necessità non soltanto di un cambiamento nelle strutture e un rinnovamento nel mondo fisico, ma di un pari cambiamento spirituale e morale, come si è già osservato. Di qui forse le numerose allusioni al simbolo dell'acqua come elemento costitutivo di molte ambientazioni paesaggistiche delle tre opere, in contrasto con le figurazioni più propriamente soffocanti di certi scorci desertici. Ecco dunque che l'acqua diviene elemento pacificatore di una realtà in dissidio, fonte che al passaggio scolpisce gli animi e crea nuova vita. Si noti a tal proposito come laddove compaia l'elemento pluviale, o la metafora che rimanda a questo, il paesaggio viene quasi sempre ad essere verde di vegetazione, florido anche

¹¹⁹ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 65.

¹²⁰ Sull'immagine dell'immersione nell'acqua come rinascita Cfr. Ernesto Citro, *Sbarbaro e Campana. Lo sguardo e la visione*, cit., p. 38.

negli elementi arborei. Si confrontino a tal proposito il frammento LX reboriano, *Immagini del viaggio e della montagna* di Campana e *Talor mentre cammino solo al sole* di Sbarbaro:

Per l'aria sorgiva dell'alba
che valli e tramiti asperge
e sulle cime ferve
dai pascoli al lago che guarda
distesamente le rive [...]
in queste sponde l'anima fluisce
quasi gorgo di rio che scivoli,
quando a specchio dell'acqua
giù sprofonda il desio
dei salici, in riflessi di pendio¹²¹

Nell'aria non so qual bacchico canto
salgono: e dietro a loro il monte introna:
e si distingue il loro verde canto [...]
andar de l'acque ai gorghi, per la china
valle, nel sordo mormorar sfiorato¹²²

Talor mentre cammino solo al sole
e guardo coi miei occhi chiari il mondo
ove tutto m'appar come fraterno,
l'aria la luce il fil d'erba l'insetto [...]
un cieco mi par d'essere
seduto sopra la sponda d'un immenso fiume.
Scorrono sotto l'acque vorticose.¹²³

Nei tre componimenti si può facilmente notare come prevalga l'immagine di valli e distese rigogliose che si contraddistinguono per la vegetazione ricca, adatta a pascoli e al nutrimento degli animali. Nel frammento reboriano, infatti, la metafora del fiume viene utilizzata in concomitanza con la descrizione del luogo rigoglioso, della presenza di una verdeggiante distesa prativa dove l'anima del protagonista riesce a sentirsi ristorata. Analogamente il testo campaniano denota la presenza di canti che si diffondono attraverso le verdi valli, arricchite del fluire dell'acqua di fiume. Infine nel

¹²¹ Clemente Rebori, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Mattero Giancotti, cit., pp. 668-669.

¹²² Dino Campana, *Canti orfici*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 54.

¹²³ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 42.

componimento di Sbarbaro le acque vorticose, sebbene descritte in subbuglio, vengono presentate in relazione ad un paesaggio in cui compare il simbolo dell'erba, strettamente legato, come si è visto, all'immagine della rinascita. In tutti e tre i testi, dunque, il simbolo dell'acqua sembra aver in qualche modo rinnovato la realtà, facendola apparire fraterna, rigogliosa e fertile. Si noti inoltre che, nei tre passi, l'acqua figurata è sempre un'acqua in corsa, che non s'ingorga in qualche insenatura o crea una palude maleodorante ma che fluisce lungo le vie del paesaggio. Essa rappresenta dunque la vita nel suo fluire, l'ambiente nel suo nascere e svilupparsi, il mondo nel perenne cambiamento. Se si confrontano le tre opere si può notare tuttavia come nei testi sbarbariani l'immagine dell'elemento pluviale accompagnato da un paesaggio rigoglioso si presenti con due sole ricorrenze, contrariamente ai *Frammenti* di Rebora dove spesso il poeta istituisce paragoni metaforici tra il fluire del fiume e l'esistenza dell'individuo, oppure più volte dipinge un paesaggio rasserenato dalle fresche acque di fonte. Anche in questo caso, come accadeva per l'immagine della verde montagna, Sbarbaro si dimostra parco di simboli di pacificazione, proiettato piuttosto su un mondo inaridito, mancante di ristoro. Contrariamente Rebora, in virtù forse anche dei significati religiosi che l'acqua viene ad assumere, figura un ambiente dove il «tepor sano del placido flutto»¹²⁴ plasma l'ambiente, trasformandolo in un luogo edenico. Infine nei *Canti orfici* il simbolo dell'acqua che scorre viene utilizzato con maggiore frequenza nelle figurazioni di *La Verna*, dove condivide quel significato di rinnovo morale finora analizzato. Altre volte si può ritrovare nell'immagine del mare che la barca cerca di fronteggiare come accade in *Passeggiata in tram in America* o in *Viaggio a Montevideo*, in tal caso arriva tuttavia a significare un ostacolo o le forze della natura che l'uomo deve superare per poter forse raggiungere una migliore conoscenza del mondo e di sé.

Si consideri infine la descrizione della terra e del suolo come luogo di appartenenza, che viene utilizzata in maniera unanime dai tre poeti per figurare una natura che a tratti si dimostra pacificatrice, che riesce a far sentire il soggetto in sintonia con l'ambiente che lo circonda. In tali figurazioni, la terra è vissuta nel suo essere parte

¹²⁴ Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Mattero Giancotti, cit., 395.

profonda e intrinseca dell'anima del soggetto, percepita come qualcosa in intima relazione con l'io, forse perché talvolta simboleggia l'idea della terra natale. Si noti come in tal senso essa acquisisca significati differenti a quelli di aridità e venga invece a costituire il luogo in cui il personaggio sente di poter essere se stesso. Si confronti a tal proposito il frammento XXXIII reboriano, *Immagini del viaggio e della montagna* di Campana e *Il mio cuore si gonfia per te terra* di Sbarbaro:

Come al respiro pieno del lago
l'anima è uguale!
e nido si fa tutto
nel tepor sano del placido flutto,
quasi bimbo che a mamma dorma in seno! [...]
l'ora si sgrana in perle
e l'amore nativo in esultanza
la terra cullata riceve¹²⁵

Seguire un'ala stanca per la china
valle che batte e volge: desolato
andar per valli, in fin che in azzurrina
serenità dall'aspre rocce dato
un Borgo in grigio e vario torreggiare
all'alterno pensier pare e dispare,
sopra l'arido sogno serenato¹²⁶

Il mio cuore si gonfia per te, Terra,
come la zolla a primavera. Io torno.
I miei occhi son nuovi. Tutto quello
che vedo è come non veduto mai:
e le cose più vili e più consuete,
tutto m'intenerisce e mi dà gioia.¹²⁷

Nei tre componimenti evidente appare la figurazione di una terra concepita come luogo di appartenenza del soggetto, il quale nutre per essa sentimenti di profondo amore e di adesione, quasi si trattasse di una madre che culla il proprio figlioletto. Si noti a tal proposito che nel frammento reboriano stretto appare il legame tra l'amore

¹²⁵ Clemente Rebori, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteredo Giancotti, cit., p. 395.

¹²⁶ Dino Campana, *Canti orfici*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 54.

¹²⁷ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 65.

nativo tra madre e figlio¹²⁸ e quello che forse lega il soggetto alla terra stessa, in una sorta di raffinata metafora che paragona gli elementi del paesaggio ai sentimenti umani. D'altra parte questo tipo di legame con la propria terra era forse visibile anche nel componimento LIII nel quale il soggetto dichiarava: «avesse la terra una mano da inanellare e far mia!»¹²⁹ forse ad indicare lo stretto legame con il luogo. Analogamente la visione delle valli che circondano il borgo di Marradi sembra rasserenare la mente dell'io poetico campaniano, il quale dipinge la terra natia come un insieme armonico di pendici che culmina nell'immagine del paesello, vero e proprio cuore della raffigurazione. Infine Sbarbaro, nel terzo componimento considerato, tesse l'elogio della terra natale che egli afferma sentire profondamente vicina, tanto da costituire un ultimo baluardo in contrasto con il presente insoddisfacente. «Finché vicino a te mi sentirò così bambino [...] io non maledirò d'esser nato»¹³⁰ arriva infatti a dichiarare, quasi il sentimento delle proprie radici¹³¹ potesse fronteggiare quel senso di solitudine che tanto caratterizza il suo personaggio nel corso dell'opera. Si osservi allora come, in tutti e tre i poeti, la terra quando diviene "terra natale" diventi il segno di una sicurezza in un mondo di incertezze, costituisca una sorta di argine contro quel sentimento di sradicamento che spesso compare nelle opere novecentesche. Tale segno viene presentato forse in maniera più esplicita in *Pianissimo* rispetto ai *Frammenti* e ai *Canti orfici*, altre volte il personaggio sbarbariano parla infatti di un sentimento che lo lega alla terra: in *A volte quando guardo* afferma di voler «prender congedo dalla dolce terra»¹³², in *Talora nell'arsura della via* parla di un «aderire dell'anima alle radici»¹³³. Quando la terra viene dunque a costituire la propria terra, con un profondo processo identificativo, l'io poetico di Sbarbaro sembra maggiormente mostrare il sentimento di appartenenza che ad essa lo lega. Più in generale, si può dire che all'interno di alcuni testi delle tre opere, dunque, l'io cerca di

¹²⁸ Cfr. nota linguistica di Matteo Giacotti in Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteredo Giacotti, cit., p. 398.

¹²⁹ Ivi, p. 622.

¹³⁰ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 65.

¹³¹ Sull'immagine del radicamento al suolo Cfr. Ernesto Citro, *Sbarbaro e Campana. Lo sguardo e la visione*, cit., p. 37.

¹³² Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 75.

¹³³ Ivi, p. 81.

riacquisire quel profondo e antico contatto con il paesaggio, riuscendo così a fronteggiare la perdita di legame con la realtà. Ecco dunque che in questi componimenti la natura diviene immagine pacificatrice, fonte di tranquillità per il soggetto, come traspare dal mare «placido» del frammento reboriano o dall'«azzurrina serenità» di quello campaniano.

Per concludere si può notare che talvolta l'ambiente e lo spazio nelle tre opere mostra una identificazione tra soggetto e realtà, spesso devoluta ad un luogo distante e immaginario, in cui il protagonista può immergersi. Qui il personaggio può vivere un'esperienza autentica, in cui la natura è ancora incontaminata dal caos cittadino. Da ciò consegue che lo stato d'animo del soggetto risulta rispecchiato dalla descrizione paesaggistica figurata come tranquilla ed amena. Tali raffigurazioni appaiono con maggiore frequenza nell'opera reboriana¹³⁴ e campaniana rispetto a quella sbarbariana che in singoli, limitati componimenti presenta un soggetto che vive in uno stato di tranquilla pace interiore. In particolar modo nel primo dei tre autori ancora sembra riproducibile una natura conciliata, concorde, mentre questa possibilità viene gradualmente sfumando in Campana fino a diventare quasi un bellissimo sogno in *Pianissimo*.

¹³⁴ Per un approfondimento sull'effetto pacificatore del paesaggio si veda anche Matteo Munaretto, *Il libro dei Frammenti lirici. Struttura e senso poematico*, in Clemente Rebori, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giacotti, cit., pp. 828-832.

4.2. Il quadro dei personaggi: figure umane come sfondo

L'analisi relativa alle scelte d'ambiente nelle tre opere richiede forse di prendere in considerazione anche la rappresentazione delle figure umane, quando queste vengono percepite come parte dello sfondo paesaggistico dei componimenti. Se si considera infatti la descrizione dello spazio nelle tre opere si può facilmente notare che spesso appare popolato da individui che accentuano i sentimenti trasmessi dal paesaggio stesso, ponendosi in relazione con il soggetto parlante o presentandosi estranee ad esso. Si noti ad esempio che talvolta le figure vengono delineate nei loro tratti deformati¹³⁵ contribuendo a quel senso di angoscia che caratterizza gli scenari cittadini, altre volte assumono invece la configurazione di immagini rassicuranti che consolano il protagonista dalla sua inquietudine interiore. Escludendo dunque quei componimenti in cui alcuni personaggi diventano i protagonisti della scena, è possibile prendere in considerazione il ruolo degli uomini all'interno dello sfondo paesaggistico delle tre opere. Si confronti innanzitutto la rappresentazione di individui che appaiono distaccati, indifferenti al protagonista, aumentando quel senso di solitudine esistenziale che si ritrova in alcune raffigurazioni poetiche. Si considerino a tal proposito il frammento XLV reboriano, *L'Incontro di Regolo* di Campana e *Taci, anima mia. Son questi i tristi giorni* di Sbarbaro:

Ma questo il premio, o guardar
scivolato negli incontri
dell'affollata solitudine! [...]
urto nei brevi scambi, e per gl'imbocchi
esito trasognando [...]
per gli anditi e le case
e fuori son uno che va
con l'ombrella al passante
col piede ai guazzi attento,
e me l'uso eguale modella¹³⁶

¹³⁵ Cfr. Giorgio Barberi Squarotti, *Camillo Sbarbaro*, cit., p. 852.

¹³⁶ Clemente Rebori, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, Novara, Interlinea, 2008, pp. 516-518.

Camminavo, camminavo nell'amorfismo della gente. Ogni tanto rivedevo il suo sguardo strabico fisso sul fenomeno, sulla parte immota che sembrava attrarlo irresistibilmente¹³⁷

Taci anima mia, son questi i tristi
giorni in cui senza volontà si vive [...]
andando per la strada così solo
tra la gente che m'urta e non mi vede
mi pare d'esser da me stesso assente.¹³⁸

Nei tre testi l'immagine della folla viene utilizzata per accentuare la sensazione di isolamento esistenziale del protagonista il quale, assorto nei propri pensieri, viene raffigurato mentre cammina, estraneo alle figure che incontra. Nel frammento reboriano, infatti, il soggetto sembra muoversi tra una folla indifferente che si accorda perfettamente con il grigiore del paesaggio piovoso, dato che appare uniformata nel suo amorfismo, lontana dall'io poetico. Nel secondo testo, quello di Campana, il protagonista, assorto nei pensieri, non si accorge delle figure che incontra, che sembrano private della loro forma umana. Infine, anche nel testo sbarbariano, il soggetto si sente alieno al mondo circostante, in primo luogo alla massa che gli appare davanti mentre cammina lungo le vie cittadine. In tutte e tre le opere, dunque, comune sembra la scelta di una folla umana che si accorda con l'ostile paesaggio cittadino, vuoto di valori così come vuoti e insistentemente anonimi sono gli individui che vengono incontrati. Si noti infatti che in tutti e tre i testi la collocazione d'ambiente riflette una realtà non di campagna ma cittadina, probabilmente quella genovese per Sbarbaro e Campana¹³⁹, forse quella milanese nel caso di Reborà, alla quale rimandano le «botteghe lucenti»¹⁴⁰ del tredicesimo verso. Sebbene infatti il testo di Campana prosegue poi con una descrizione di un paesaggio marino, si può pensare che esso sia situato nei pressi dell'ambiente cittadino genovese e quindi in parte influenzato da questo. È specialmente nel contesto cittadino, fatto di strade caotiche, colme di una folla apatica, che il protagonista prova dunque quel senso di estraneità e vanità tipico della modernità novecentesca. Si può osservare inoltre, che tutti e tre i testi

¹³⁷ Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, cit., p. 112.

¹³⁸ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 69.

¹³⁹ Cfr. Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, cit., p. 111.

¹⁴⁰ Clemente Reborà, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., p. 516.

condividono l'idea di un soggetto risucchiato nello spazio amorfo in cui si trova a camminare, paralizzato egli stesso nell'animo, così come appaiono apatiche le figure che incontra. Se il protagonista reboriano, come afferma Matteo Munaretto¹⁴¹, si mostra infatti «coinvolto nei meccanismi della massificazione»¹⁴², lui stesso diventato parte della massa angusta, l'io poetico di Campana e ancor più quello di Sbarbaro sembrano muoversi a passo ripetitivo tra le figure del paesaggio, scissi nella propria personalità, estranei anche a se stessi. L'ambiente, in tale figurazione, arriva dunque ad avere il sopravvento sul soggetto stesso, trasformandolo a sua volta in un estraneo, meccanizzandolo come un oggetto della città. Si noti inoltre come, in tutti e tre i casi, la folla si accordi con il contesto paesaggistico: nel primo caso indifferente ed uguale come la pioggia monotona e grigia che persevera ad inondare la scena, nel secondo arida come i cocci del paesaggio marino, nel terzo vuota d'animo come vuota è la «deserta corte»¹⁴³ priva di alberi a metà inverno. Ne deriva che l'elemento umano contribuisce a sottolineare quella sensazione che già il paesaggio attraverso altri componenti vuole diffondere. Si può dire inoltre che talvolta il protagonista diventa lui stesso parte della folla, si inserisce al suo interno, assumendone le caratteristiche di apatia, come accade nel componimento di Sbarbaro e Rebora, quasi questa avesse avuto il sopravvento su di lui. Nella maggioranza dei casi, tuttavia, l'attenzione ricade sull'idea di separazione e quindi di ostilità che distanzia l'io da una massa indifferente, che rimane allora parte di un ambiente ostile al protagonista. Si consideri a questo proposito alcuni passi del frammento LV, *La giornata di un nevrastenico* e di *Mi desto dal leggero sonno*:

Fra quattro mura di libri e d'ombre,
sopra pagine ingombre
l'amabil giovinezza
qui s'infosca e si spezza [...]
una canzone appassionata esulta,
e un rider sento d'uomini e di donne
che nel lavoro preparan le voglie¹⁴⁴

(Rebora)

¹⁴¹ Ivi, p. 512.

¹⁴² Ibidem.

¹⁴³ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 69.

¹⁴⁴ Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., p. 637.

La neve seguita a cadere e si scioglie indifferente nel fango della via. La sartina e l'avvocato ridono e chiacchierano. I cocchieri imbacuccati tirano fuori la testa dal bavero come bestie stupite. Tutto mi è indifferente. Oggi risalta il grigio monotono e sporco della città.¹⁴⁵
(Campana)

Mi desto dal leggero sonno solo
nel cuore della notte. [...]
ma, svanita col sonno la paura,
un gelo in fondo all'anima mi resta.
Ch'io cammino fra gli uomini guardando
attentamente coi miei occhi ognuno,
curioso di lor ma come estraneo.¹⁴⁶
(Sbarbaro)

Nei tre testi le figure umane si presentano lontane, separate dal sentire del protagonista, in accordo invece con l'immagine d'ambiente, anch'essa distante dall'io poetico. Nel frammento reboriano esse sembrano gioiose e indifferenti alle angoscianti riflessioni esistenziali che l'io spende tra le mura dell'abitazione, nel testo di Campana la sartina, l'avvocato e i cocchieri sono monotoni e disinteressati così come gelido appare il paesaggio nevoso cittadino; infine, nella poesia di Sbarbaro, il personaggio si trova a muoversi tra figure quasi nemiche, non potendo affidarsi a loro, non trovando alcuno in cui «metter le mani con fiducia piena»¹⁴⁷. Tutti e tre gli autori, dunque, dipingono una folla che accresce quel senso di separazione, divisione dell'io con gli altri uomini, contribuendo a scolpire un ambiente in cui il protagonista non si trova a proprio agio. Tale sentimento è forse maggiormente percepibile nelle scelte di Campana e Sbarbaro, dove gli uomini si accordano con una città incurante delle esigenze interiori del soggetto, dato che l'una viene figurata come fango coperto da una facciata candida di falso perbenismo, l'altra come un luogo inquietante. Nel caso della scelta reboriana l'ambiente sembra forse quello di un borgo piuttosto che uno spazio della città tentacolare, non è comunque possibile escludere a priori che il poeta nel descrivere la separazione tra il soggetto e gli uomini non pensasse ad un quadro di vita cittadina. In tal caso l'aridità scaturisce per contrasto con un ambiente troppo gaio, forse anacronistico rispetto ai tempi di crisi e inquietudine che hanno il

¹⁴⁵ Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, cit., p. 84.

¹⁴⁶ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 43.

¹⁴⁷ Ibidem.

sopravvento su molti. Si noti allora come i tre passi arrivino ad accentuare quel senso di indifferenza ed estraneità dell'uomo verso gli altri uomini, presentando figure di sfondo aride così come lo spazio in cui vivono, contrapposto all'io poetico. Si osservi infine come il sentimento di solitudine esistenziale nel paesaggio urbano, trovi espressione anche nell'immagine di uomini in movimento, di passaggio nella città. Si confrontino i seguenti passi tratti dal frammento LIV reboriano, *La giornata di un nevrastenico* di Campana e *Adesso che è passata la lussuria* di Sbarbaro:

E tu, notte che dai parvenza al rito
immortale, se graviti sovrana [...]
il nulla all'abbrunito
passegger scavi d'intorno [...]
feci come chi avanzi il passo stretto
se dietro senta alcun che l'avvicina.¹⁴⁸

Delle ragazze tutte piccole, tutte scure, artificialmente avvolte nella sciarpa traversano saltellando le vie, rendendole più vuote ancora. E nell'incubo della nebbia, in quel cimitero, esse mi sembrano a un tratto tanti piccoli animali, tutti uguali¹⁴⁹

Adesso che passata è la lussuria,
io son rimasto coi miei sensi vuoti [...]
mi lascio accarezzare dalla brezza,
illuminare dai fanali, spingere
dalla gente che passa incurioso¹⁵⁰

Nei testi le figure umane incontrate dal soggetto sono colte mentre si muovono per le vie, mentre camminano e attraversano l'ambiente, aliene al protagonista. È evidente come tutti e tre i poeti vogliano sottolineare la condizione transitoria della folla, quasi la scelta di presentarla in movimento potesse meglio far percepire la sua estraneità, dato che si tratta di figure "di passaggio". Reborino mostra infatti un «passegger» che attraversa le vie notturne; Campana raffigura ragazze che compaiono e scompaiono velocemente nella nebbia, senza interagire con l'io poetico; infine Sbarbaro descrive una folla in movimento sempre mutevole, così come in perenne cambiamento appare il contesto urbano. Si noti allora che tutti e tre gli autori scelgono di utilizzare

¹⁴⁸ Clemente Reborino, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., p. 627.

¹⁴⁹ Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, cit., p. 83.

¹⁵⁰ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 58.

l'immagine del passante per meglio identificare la condizione esistenziale dell'uomo nella contemporaneità, per raffigurare meglio il concetto di indifferenza che già l'ambiente con i suoi elementi naturali ed artificiali riesce a trasmettere. Chi viene e va, chi si muove ma non si arresta mai, rimane necessariamente estraneo e distaccato alle esigenze dell'altro, sembrano voler dire i tre poeti. La folla umana che il soggetto incontra per le vie cittadine è dunque una massa in cui non si notano le particolarità, anche perché sempre nuova, mai stabile così come variabile risultano i luoghi della contemporaneità urbana. In tali descrizioni evidente si mostra infatti la mutevolezza e il movimento dell'ambiente circostante: in Sbarbaro e Campana la folla che attraversa velocemente la città si aggiunge allo spostamento caotico e automatico delle automobili e dei treni, in quello reboriano ad un luogo in cambiamento in quanto il soggetto viene colto mentre cammina lungo temibili vie notturne. Si può dire dunque che la scelta di una città popolata di uomini in movimento, apatici, apparentemente uguali nelle caratteristiche, contribuisca come l'immagine di alcune vie cittadine vuote a quel senso di angoscia che interessa l'ambiente paesaggistico urbano. Ecco dunque che i tre poeti si avvalgono di figure umane di sfondo, di comparse potremmo dire, in accordo con l'ambiente che li circonda.

Se si considera ora più in dettaglio la figurazione di tali uomini della folla, qualora venga descritta dagli autori, si può notare che spesso sembrano stilizzati, più simili a dei simulacri che a degli individui veri e propri. È stato notato ad esempio dalla critica, come in Sbarbaro gli esseri umani perdano di consistenza, spesso trasformati in oggetti e fantocci ¹⁵¹, quasi l'ambiente urbano avesse contribuito ad una loro spersonalizzazione. Tale concetto è facilmente riferibile anche alle figurazioni proposte dagli altri due autori, si confrontino a tal proposito il frammento XXXVI reboriano, *Genova* di Campana *Taci anima stanca di godere* di Sbarbaro:

Erra tra polvere e peste
il gonzo pecorume
dei ragazzi di scuola,
e, palloncini sugli spaghi, oscilla

¹⁵¹ Antonio Iacopetta, *La Bambola erotica di Sbarbaro*, in *Costanti e varianti nella poesia italiana del Novecento*, Roma, Bonacci, 1988, p. 112.

dai corpi smilzi il vuoto delle teste¹⁵²

Perdute nel crepuscolo tonante
ombre di viaggiatori
vanno per la superba
terribili e grotteschi come ciechi¹⁵³

Taci anima stanca di godere
e di soffrire [...]
camminiamo io e te come sonnambuli.
e gli alberi son alberi, le case
son case, le donne
che passano son donne¹⁵⁴

Nei tre componimenti gli uomini sembrano aver perso le loro caratteristiche peculiari, impoveriti degli aspetti umani, vengono figurati quali ombre o fantocci grotteschi e inconsistenti. Nel primo passo Rebora presenta infatti una folla di ragazzi simile a dei morti viventi, la cui testa viene ironicamente rappresentata dall'immagine del palloncino, vuota e gonfia d'aria come questo, incapace di pensiero e grottescamente rappresentata in modo carnevalesco. Analogamente Campana parla di «ombre di viaggiatori» che si muovono per le vie cittadine, simulacri viventi dell'essere umano, tanto da essere definiti «terribili e grotteschi» nel loro camminare per le vie, forse ridicoli nelle loro brame di potenza. Infine, nella figurazione di Sbarbaro, le donne sembrano a loro volta «ridotte a cosa», a corpo si potrebbe dire, non distinte dall'albero o da qualche altro oggetto, come si è potuto osservare nell'analisi. La figurazione dei poeti, dunque, è unanime in questi casi nel rappresentare delle immagini d'uomo piuttosto che degli esseri umani a tutto tondo, così da trasmettere con più forza l'idea di un ambiente cittadino che sovrasta l'individuo e lo sottopone alle proprie leggi. D'altra parte, immagini e figurazioni deformate della folla o dei singoli individui, volte a creare un'ambientazione che attanaglia il soggetto, che lo rende spesso a sua volta oggetto e simulacro, appare visibile in molte altre descrizioni urbane, dove gli individui diventano parte dello spazio contestuale in cui si muove l'io poetico. Si consideri soltanto il frammento LXII di Rebora, qui il poeta parla dell'uomo

¹⁵² Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., p. 764.

¹⁵³ Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, cit., p. 133.

¹⁵⁴ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 41.

come di una «creatura di ventiquattr'ore»¹⁵⁵, quasi si trattasse di un essere avente una vita breve, le cui energie si esauriscono nel tempo di una giornata. Evidente dunque in questo caso la riduzione della figura umana a fantoccio, dato che non molto lo contraddistingue da un pupazzo che a fine giornata è costretto a ricaricare le batterie. Innumerevoli altri esempi sono riscontrabili anche nei passi di *La Notte* di Campana, dato che talvolta egli parla di bolognesi che sembrano nell'aspetto «medaglie siracusane» o di «odalische di gomma»¹⁵⁶ che si muovono per le ambigue e misteriose vie urbane notturne. Queste figure umane di sfondo vengono dunque alterate nelle loro fattezze fisiche, descritte come oggetti in una città costruita, colma di elementi, ostile nel suo ridurre tutto a cosa. Tali considerazioni diventano forse ancor più centrali nei testi di Sbarbaro, dove gli uomini della folla urbana, come si è visto, sono quasi sempre corpi, spettri od ombre, quasi mai uomini nella loro interezza fisica e morale. Da ciò deriva dunque che tutti e tre i poeti si avvalgono di elementi umani per meglio caratterizzare un contesto ambientale, di folle di individui più o meno consistenti per trasmettere con maggiore forza l'immagine di una città vissuta con angoscia, di un'urbanità percepita con inquietudine dal protagonista. Le folle urbane sono «anguste» direbbe forse Rebora, non permettono all'individuo di sentirsi parte di queste lasciando che conservi la propria libertà di pensiero, o qualora lo permettano, ciò viene realizzato soltanto con un processo di svuotamento delle sue idee e sentimenti, portandolo ad un'uniformità più che ad un'uguaglianza. Spesso esse giocano dunque una funzione di "abbassamento" morale del soggetto, contribuendo talvolta a raffigurare una città spiritualmente degradante.

Si noti a tal proposito come il ruolo assunto da alcune figure dello sfondo paesaggistico cittadino voglia esprimere spesso l'idea di un contesto moralmente indecoroso, certamente non nobilitante, forse perché dedito a piaceri e ad interessi materiali, come si è potuto notare nell'analisi. Da ciò la scelta di figure umane talvolta paragonate a cadaveri, forse perché percepite come morte nell'anima. Si tratta di una figurazione ricorrente in tutte e tre le opere, si confronti a tal proposito il frammento X

¹⁵⁵ Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., p. 688.

¹⁵⁶ Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, cit., p. 14. Sull'immagine della parodia della figura femminile, qui presentata come figura di gomma cfr. Maura Del Serra, *Dino Campana*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, p. 48.

di Rebora, un passo tratto da *La Notte* di Campana e *Talor, mentre cammino per la strada* di Sbarbaro. Si considerino i seguenti passi:

Chi di sé ghiotto nell'anima lercia
con vasti gesti d'unione
umanità circonda;
chi fiuta la ragione [...]
e il meccanismo e la scaltra parola [...]
ma di quanti non visto s'avvelena
nell'ansietà del costume
l'insoddisfatta lena;
e quanti son che, stretti al suo congegno,
sembrano voler ancora e son morti!¹⁵⁷

Fu scosso da una porta che si spalancò. Dei vecchi, delle forme oblique ossute e mute, si accalcavano spingendosi coi gomiti perforanti, terribili nella gran luce.¹⁵⁸

Facce volpine di vecchi
facce ambigue di preti, pitturate
facce di meretrici¹⁵⁹

Nei testi comune appare la rappresentazione di uomini paragonati a cadaveri, immagini di defunti intesi come esseri che hanno perso la propria spiritualità e per questo sono percepiti come se fossero già estinti. Nel frammento reboriano, infatti, evidente risulta come il poeta parli di morti nell'anima, dato che costoro appaiono sottoposti all'utilizzo della «scaltra parola» ad «un'insoddisfatta lena» che li spinge forse a volere beni terreni in misura sempre maggiore. Analogamente l'immagine delle figure cadaveriche di *La Notte* è ancora una volta raffigurazione di uomini inseriti nella città notturna che hanno perso la via della redenzione, forse dimentichi di una condotta morale e per questo figurati come già morti. Infine il componimento di Sbarbaro rappresenta figure quasi "infernali"¹⁶⁰ come le definisce Bärberi Squarotti, in un certo senso "cadaveri" essi stessi nella deformità e uguaglianza dei volti. In tutti e tre i casi, dunque, la scelta di esseri umani consunti contribuisce all'idea di uno spazio

¹⁵⁷ Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., p. 171.

¹⁵⁸ Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, cit., p. 10.

¹⁵⁹ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 52.

¹⁶⁰ Giorgio Bärberi Squarotti, *Camillo Sbarbaro*, in Aa. Vv. *Letteratura Italiana. I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1963, p. 848.

equivoco che talvolta conduce l'uomo a far emergere la parte più oscura dell'io, lo spinge ad anteporre gli interessi volgari a quelli onesti. Si noti come questo aspetto, come si è osservato, si sposa a scenari che ricordano una città infera, popolata di gruppi di uomini "marginali", talvolta di figure che incarnano la lussuria. Viene così a crearsi un quadro cittadino ancor più oscuro ed opprimente che devia l'animo del soggetto e dissacra i valori dell'uomo. Si considerino i seguenti passi tratti da *La sera di fiera* di Campana e *Io t'aspetto allo svolto* di Sbarbaro:

Il cuore stasera mi disse: non sai?
la rosabruna incantevole
dorata da una chioma bionda [...]
certo è morta [...]
era la notte
di fiera della perfida Babele
salente in fasci verso un cielo affastellato un
paradiso di fiamma
in lubrici fischi grotteschi
e tintinnare d'angeliche campanelle
e gridi e voci di prostitute
e pantomime d'Ofelia¹⁶¹

Io t'aspetto allo svolto d'ogni via,
perdizione. Ti cerco dentro gli occhi
d'ogni donna che passa.
Sosto dai baracconi nelle fiere
a guardare la donna del serpente
la fanciulla che vola¹⁶²

Nei due componimenti il ruolo delle figure femminili lussuose viene ad aggiungere al paesaggio urbano notturno una nota ulteriore di misteriosa inquietudine che già la figurazione di elementi paesaggistici come gli angoli in ombra contribuiva a creare. Si tratta di immagini ricorrenti in Sbarbaro e Campana che nei *Frammenti lirici* non trovano quasi mai espressione, forse perché l'uomo reboriano possiede alla resa dei conti una via di redenzione che lo previene dal vivere fino in fondo le atmosfere di vizio. Nei *Canti orfici* e in *Pianissimo*, invece, il soggetto arriva a toccare fino in fondo il

¹⁶¹ Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, cit., pp. 31-32.

¹⁶² Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 76.

baratro della corruzione, ad abbracciare talvolta la perdizione stessa tanto che il personaggio di Sbarbaro dirà addirittura in *Quando traverso la città la notte* di voler «essere la puttana che sussurra la parola al passante»¹⁶³ con una sorta di fusione e confusione di sé con questa figura. Si noti allora che in entrambi i componimenti considerati e più in generale nelle due opere sbarbariana e campaniana il vizio della lussuria, spesso incarnato da figurazioni femminili, costituisce motivo di attrattiva per il soggetto mentre ciò non si può dire per l'opera reboriana. Qui, infatti, qualora venga figurato, viene sottoposto a profonda condanna morale, mai ambiguamente accarezzato come talvolta capita nei *Canti orfici* e in *Pianissimo*. Si osservi, ad esempio che, nei due componimenti considerati, le comparse femminili che fungono da sfondo sembrano incantare il protagonista: nel primo componimento egli ha forse provato dei sentimenti verso la «rosabruna» che ora è «morta»; analogamente nel secondo caso l'io poetico viene colto nel mentre sta sostando con interesse davanti ai «baracconi» nei quali sono presenti le figure femminili incantatrici. In entrambi i casi, dunque, l'ambiente suscita allo stesso tempo attrazione e repulsione nel soggetto e i personaggi femminili incontrati permettono di collocare con più precisione il componimento all'interno del contraddittorio paesaggio cittadino.

Si consideri infine il ruolo di figure di fratellanza come individui pacificatori, parte di un ambiente volto a trasmettere l'immagine della serenità interiore, del ricovero dell'anima, della pace dei sensi. Si confrontino il frammento XXIII reboriano, un passo tratto da *La Verna* di Campana e *Forse un giorno sorella* di Sbarbaro:

Fra il variar delle braci
la digiuna forma rozza
del parentado accolto,
con gli occhi chiari dall'imagin bruna¹⁶⁴

Una ragazzina mi guardava cogli occhi neri un po' tristi, attonita sotto l'ampio cappello di paglia. In tutti un raccoglimento inconscio, una serenità conventuale addolciva a tutti i tratti del volto. Ricorderò per molto tempo ancora la ragazzina e i suoi occhi consci e tranquilli sotto il cappellone monacale.¹⁶⁵

¹⁶³ Ivi, p. 77.

¹⁶⁴ Clemente Rebori, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., p. 296.

¹⁶⁵ Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, cit., p. 41.

Forse un giorno, sorella, noi potremo
ritirarci sui monti [...]
sarà il padre con noi anche se morto [...]
e allora capirà tutto il dolore
che traversammo uniti per la mano,
tu la vita, sorella, senza amore,
io la vita, sorella, senza inganni. [...]
per sentirci ogni giorno più vicini
ricorderemo a volte ciò che fu¹⁶⁶

Nei testi i poeti utilizzano figure fraterne che creano una sensazione di pace, di unione e concordia in relazione all'immagine del paesaggio circostante. Nel primo componimento, infatti, i membri della famiglia riuniti sembrano condividere le medesime esigenze di un pasto abbondante che possa in qualche modo colmare la fame dei soggetti dipinti nella loro «digiuna forma», scarni nel corpo consunto. Si noti in tal caso come questi appaiano fraterni nel loro riunirsi, nella condivisione della stessa pena e si accordano con un paesaggio che a sua volta trasmette quiete, tranquillità, pace. Analogamente nel testo di Campana, come si è potuto osservare nell'analisi, la ragazzina viene descritta come una figura raccolta nel proprio credo religioso, serena nella sua spiritualità così come tranquilla appare l'immagine dell'ambiente circostante. Infine, nel componimento sbarbariano, la figura della sorella viene rappresentata come l'unica persona che condivide con l'io poetico il medesimo dolore per la morte del padre e, nel gesto di prendere la mano, colei che lo accompagna verso il sogno di pacificazione. Si noti allora come, in tutti e tre i testi, le figure considerate, in secondo piano rispetto all'ambiente circostante, aggiungano al quadro paesaggistico la sensazione di una serenità d'insieme, non divise da inquietudini d'animo o scosse da contraddizioni interiori, ma colte nel loro accettare serenamente la propria vita. Si aggiunga inoltre che un altro elemento di comunanza tra le immagini considerate sorge se si nota che tutte e tre rimandano al sentimento di fratellanza tra membri della stessa famiglia: nel primo caso si parla di figure del «parentado», nel componimento di Sbarbaro dell'immagine della sorella e in quello di Campana di una ragazzina dal cappello monacale, anch'essa dunque sorella in senso religioso, in quanto membro della grande famiglia degli uomini. D'altra parte spesso

¹⁶⁶ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 63.

nelle figurazioni amene del paesaggio gli individui che compaiono richiamano componenti della famiglia in senso stretto o metaforico, che contribuiscono a trasmettere la sensazione di concordia già veicolata dal paesaggio stesso. Si può dire dunque che tutti e tre i poeti, per creare una rappresentazione paesaggistica che trasmetta calma e distensione si avvalgono spesso di comparse di individui unite nei sentimenti condivisi di fratellanza. Si noti inoltre che in alcuni componimenti reboriani le figure della famiglia vengono citate in metafora per descrivere un paesaggio concorde, si considerino i seguenti versi del frammento II di Rebora:

Mamma, zolla, aria, luce,
papà, tronco puro e severo,
fratelli, miei rami e mio nido,
sorelle, mie foglie e mie gemme¹⁶⁷

In questo passo il poeta utilizza l'immagine della madre, del fratello, della sorella per segnalare l'idea di una realtà amica, vicina al soggetto e non avversa a questo. Si tratta di un espediente spesso utilizzato in poesia che ritroviamo ad esempio anche nell'opera di Sbarbaro quando in *Forse un giorno sorella* egli parla di vivere «in compagnia dei maggiori fratelli, fiumi e boschi»¹⁶⁸. Ciò che risulta interessante è forse la connessione che emerge a questo punto tra paesaggio concorde e la comparsa di figure umane di fratellanza, forse non casualmente inserite dai tre poeti all'interno di immagini d'ambiente amene, spirituali, ma utilizzate appositamente per aggiungere qualcosa al paesaggio pacificato. Si noti ad esempio come in Campana, nel momento solenne del passaggio all'interno del corridoio del tempio francescano, il soggetto incontra un'unica figura: quella del frate in atto di preghiera. In questo caso, dunque, la scelta campaniana sembra appositamente orientata a sottolineare quel sentimento di comunione che un ambiente profondamente religioso può suscitare. Si può dire dunque che, quando nelle tre opere compaiono figure che ricordano i legami familiari, spesso il paesaggio in cui vengono inserite non trasmette inquietudine al lettore, ma si avvicina ad un ambiente privo di contrasti e contraddizioni interne. Si noti infine come

¹⁶⁷ Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., p. 80.

¹⁶⁸ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 63.

questi elementi d'ambiente siano riscontrabili se si considera analogamente l'utilizzo di figure paterne e materne nelle descrizioni stesse. Si confrontino i testi L dei *Frammenti Lirici*, *La Verna dei Canti orfici* e *Padre se anche tu non fossi mio padre* di Sbarbaro:

Con ciglia bagnate, traspaiono
evanescenze materne e sfumano
in un sentor di carezza;
fosforescenze di scie,
sussurro interior d'armonie¹⁶⁹

Nell'albergo un vecchio milanese cavaliere parla dei suoi amori lontani a una signora dai capelli bianchi e dal viso di bambina. Lei calma gli spiega le stranezze del cuore: lui ancora stupisce e si affanna¹⁷⁰

E di quell'altra volta mi ricordo
che la sorella mia piccola ancora
per la casa inseguivi minacciando [...]
ma raggiuntala che strillava forte
dalla paura ti mancava il cuore [...]
e con carezze dentro le tue braccia l'avviluppavi¹⁷¹

Nei tre testi le figure materne e paterne appaiono elementi di pacificazione dell'ambiente dato che permettono l'emergere di un sentimento di tranquilla armonia, di serenità interiore. Nel primo componimento, infatti, l'immagine della madre, comparando nella memoria del protagonista arriva a cullarlo e il paesaggio stesso sembra trasformarsi in un concerto di scie luminose. Nel testo campaniano, invece, la signora dai capelli bianchi si presenta nella posa della madre che ascolta le pene d'amore del figlio e, calma, cerca di consolarlo con parole di conforto dettate dall'esperienza di vita. Infine, Sbarbaro figura un gioioso quadretto familiare popolato dalla sorella e dal padre, inserito in un ambiente arido ma forse reso meno ostile rispetto a tanti altri componimenti della raccolta dalla presenza della viola «sull'opposto muro»¹⁷². Si può dire dunque che in tutti i tre testi la rappresentazione di

¹⁶⁹ Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., pp. 580-581.

¹⁷⁰ Dino Campana, *Canti orfici e altre poesie*, cit., p. 40.

¹⁷¹ Camillo Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 49.

¹⁷² Ibidem.

figure paterne e materne favorisca l'immagine di un paesaggio di conforto, in opposizione all'aridità di molte altre raffigurazioni diurne.

Per concludere si osservi come l'immagine degli individui nelle tre opere sia spesso al servizio del paesaggio e venga utilizzata dagli autori per accentuare la sensazione già diffusa dall'ambiente stesso. La folla inserita nell'ambiente urbano conduce a quei sentimenti di estraneità e ostilità tipici della città tentacolare, la donna tentatrice alla perdizione della città notturna, le figurazioni fraterne al ricovero di un ambiente pacificato. Da ciò consegue che le figure spesso diventano soltanto parte di uno sfondo, secondarie rispetto al paesaggio stesso, come accade in particolare nell'opera reboriana e campaniana. Ne deriva che il vero protagonista risulta l'ambiente naturale o urbano che con i suoi elementi è il primo referente utilizzato nelle poesie per veicolare emozioni e proporre impressioni sulla realtà e sul periodo storico.

4.3. Tra ambienti naturali e urbani : i commenti della critica

Attraverso alcuni studi incentrati sulle opere è possibile effettuare una breve trattazione in ordine cronologico del ruolo del paesaggio urbano e naturale nei *Frammenti lirici*, nei *Canti orfici* e in *Pianissimo*, analizzando brevemente ciò che la critica ha osservato relativamente alle figurazioni d'ambiente che sono state proposte dagli autori, con considerazioni relative agli elementi che compongono le immagini paesaggistiche.

Si considerino in primo luogo i commenti critici relativi all'opera reboriana, iniziando dal saggio di Artal Mazzotti del 1963, nel quale sono presenti alcuni spunti interessanti relativi al ruolo del paesaggio naturale ed urbano nei *Frammenti lirici*. In primo luogo, osserva la Mazzotti, compare spesso nell'opera «un senso [...] di comunione con l'essere cosmico, con le cose e un vibrare con esse in un'armonia interna»¹⁷³. Si tratta di un elemento che già allude al legame tra io e mondo, che ritorna spesso nei paesaggi naturali di mare e di montagna dei *Frammenti* che per altro, osserva la critica, sono in gran parte riscontrabili nella produzione reboriana¹⁷⁴. Tuttavia i *Frammenti*, a differenza dei *Canti anonimi* o di altre raccolte successive, conservano ancora quel sentimento di contrasto con l'innocente vita della natura che spesso porta il soggetto a mostrare figurazioni cittadine in cui compaiono uomini che sono dei «morti viventi»¹⁷⁵. Ciò conduce l'io a sperimentare delle fughe che «dalla città sorda portano ai monti»¹⁷⁶, in un tentativo di elevarsi dalla bassezza della pianura e dall'ostilità della città. Si noti allora come già in questo commento generale di Artal Mazzotti sono riscontrabili alcuni elementi costitutivi del paesaggio naturale ed urbano di Reborà: il senso di comunione tra io e cose e l'idea che i monti possano favorire il sentimento di fusione tra soggetto e natura, come accade nelle descrizioni del paesaggio naturale; la presenza di figure che nella città sembrano dei simulacri e il

¹⁷³ Artal Mazzotti, *Clemente Reborà*, in Aa.Vv., *Letteratura Italiana. I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1963, p. 598.

¹⁷⁴ Ivi, p. 610.

¹⁷⁵ Ivi, p. 599.

¹⁷⁶ Ivi, p. 610.

contrasto tra ambiente cittadino e ambiente naturale per quanto concerne le descrizioni cittadine.

Di respiro più ampio in relazione al ruolo assunto dal paesaggio nell'opera di Rebola appare il commento di Giorgio Bàrberi Squarotti del 2007 intitolato *La città di Rebola*, nel quale l'autore tratta diversi elementi utili a collocare la funzione del paesaggio nei componimenti. Si noti in primo luogo come egli identifichi tra i componenti del paesaggio naturale l'immagine della pioggia quale emblema di purificazione, quale sostanza che permette di lavare e depurare il degrado cittadino, tanto che il critico arriva ad affermare:

L'anima malata e corrotta sotto la pioggia è trascinata via con le altre scorie della città, o si trova costretta a prendere coscienza della propria degradazione e a offrirsi, spoglia, al lavacro che l'acqua è.¹⁷⁷

Qui l'autore descrive dunque il ruolo dell'acqua come una fonte di refrigerio per il paesaggio cittadino, quale elemento che scaccia le lordure e il pattume della città, permettendo all'anima di elevarsi dalle bassezze dell'ambiente urbano. Egli applica tale raffigurazione al frammento LXIX, ma più in generale questa potrebbe essere facilmente riferita alle rappresentazioni dell'acqua corrente all'interno dell'opera. A questa prima immagine del paesaggio naturale contrapposto a quello urbano può essere aggiunta quella relativa all'elemento montano, percepita come luogo in opposizione alla pianura, dato che:

di fronte alla città sta una natura ambigua, dalle molte e opposte facce, finché non si esprima nel culmine della vetta, che è, ancora una volta sfruttando appieno il valore allegorico degli elementi descrittivi, la figura dell'ascesa oltre menzogne e traffici dell'ascesi dell'anima.¹⁷⁸

In questo passo evidente è il valore della montagna come il luogo in cui avviene l'ascesa spirituale sebbene, secondo l'autore, si tratti di un'ascensione che non termina con la gioia del trionfo, ma al contrario si trasforma in «qualcosa di terribile, di

¹⁷⁷ Barbèri Squarotti Giorgio, *La città di Rebola*, Atti del Cenacolo «Clemente Rebola» su Clemente Rebola. Cesare Pavese. Edoardo Calandra. Giacomo Leopardi, a cura di Mariarosa Masoero, Savigliano, Associazione Culturale Savigliano, 2007, p. 32.

¹⁷⁸ Ivi, p. 32.

quasi mortale»¹⁷⁹. Secondo Bàrberi Squarotti, dunque, la montagna è lontana dall'essere uno spazio di ricovero, ma in alcuni frammenti, come accade in quello LXX, la vetta si trasforma nel luogo della vertigine, in un ambiente per certi aspetti terribile, gelido, in cui si percepisce il divario tra terra e cielo. Più in generale il critico nota che l'elemento naturale assume un ruolo centrale nell'opera, tanto che il poeta arriva spesso ad animare gli elementi della natura, trasfigurandoli e presentandoli come figurazioni di qualcos'altro¹⁸⁰. In tale trasfigurazione la natura viene ad assumere spesso, dice l'autore, un valore morale e spirituale. Per quanto concerne il paesaggio urbano, si noti in primo luogo come anche Bàrberi Squarotti, come Artal Mazzotti, osservi che all'interno della città gli uomini reboriani sono figurati come dei «morti viventi» in quanto «dediti ai traffici, intesi solo al mercato», dei simulacri d'uomo inseriti nello spazio cittadino, potremmo dunque dire. A questa immagine si aggiunge più in generale la raffigurazione di un luogo urbano come realtà infernale, degradata, simbolo della corruzione moderna che Reborra spesso raffigura nei *Frammenti*.¹⁸¹ Si può dire dunque che il critico rappresenti nel suo commento questo binomio tra paesaggio naturale e paesaggio urbano, individuando alcuni elementi significativi di entrambi gli ambienti.

Infine una trattazione relativa all'analisi del paesaggio naturale è riscontrabile nel saggio critico di Matteo Munaretto in chiusura all'edizione critica di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, pubblicata per Interlinea nel 2008. Qui, inserita all'interno di un'approfondita analisi della struttura dei *Frammenti lirici*, viene presentata una suddivisione dei componimenti sulla base dell'ambiente naturale, notando che alcuni sono concepibili come totalmente idillici, dato che in questi predomina la presenza della natura armonica; altri solo parzialmente idillici in quanto l'ambiente naturale non è il vero protagonista e il paesaggio risulta solamente un elemento di passaggio; altri ancora sono privi di un'adesione profonda tra soggetto e paesaggio, sebbene presentino un inserimento all'interno di una cornice naturale¹⁸². Aggiunge inoltre

¹⁷⁹ Ivi, p. 34.

¹⁸⁰ Ivi, p. 35.

¹⁸¹ Ivi, pp. 42-43.

¹⁸² Matteo Munaretto, *Il libro dei Frammenti lirici. Struttura e senso poematoico*, in Clemente Reborra, *Frammenti Lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, cit., p. 828.

l'autore che più in generale il poeta attribuisce alla natura una funzione salutare, realizzando un'alternanza e una contrapposizione «tra le due opposte isotopie spaziali di natura e città»¹⁸³. Da questo punto di vista egli osserva che sussiste nell'opera una continua contrapposizione interna al soggetto che cerca di adattarsi «all'opacità della crosta cittadina»¹⁸⁴, cercando di ritrovare un'interna armonia, la quale tuttavia è possibile soltanto nel mondo naturale. Anche in questo saggio, dunque, vengono presentati alcuni elementi cardine del rapporto tra io e paesaggio: la frattura che caratterizza l'io e il mondo cittadino, la ricerca di un'armonica fusione con l'ambiente naturale, il divario e il tentativo di conciliazione tra le due forme spaziali.

Si considerino ora alcuni contributi critici sui *Canti orfici*, in primo luogo il saggio di Ferruccio Ulivi del 1963, nel quale vengono espresse alcune immagini tipiche della figurazione d'ambiente campaniana. Ulivi nota in primo luogo che l'opera presenta un interesse per le descrizioni paesistiche, per lo spazio naturalistico¹⁸⁵, dipinto attraverso le innumerevoli variazioni cromatiche. Proprio il colore, afferma Ulivi, diventa l'elemento centrale dei componimenti di Campana, tanto che essi potrebbero essere assimilati a delle opere pittoriche, interamente costruite su raffigurazioni, su atmosfere. *La Verna*, ad esempio, è realizzata su immagini paesaggistiche, di un paesaggio quasi «cubistico» come lo definisce il poeta stesso, *Scirocco* presenta riferimenti immaginosi al mito della città, sviluppandosi su descrizioni della piazza dorata, del porto deserto e velato, *Genova* a sua volta è costruita su un accavallarsi di piani, come in un quadro.¹⁸⁶ Da ciò deriva un'importanza centrale data al ruolo dell'immagine, alla plasticità della figurazione che per certi versi rimanda all'opera del Carducci. Afferma infatti Ulivi che:

Campana si sforzò - per questo aspetto- d'intendere la natura e l'insegnamento autentico del poeta; e sarà sua nota di partenza l'intenso gusto visivo di fonte

¹⁸³ Ivi, p. 832.

¹⁸⁴ Ivi, p. 840.

¹⁸⁵ Ferruccio Ulivi, *Dino Campana*, in Aa. Vv., *Letteratura Italiana. I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1963, p. 676.

¹⁸⁶ Ivi, p. 679.

naturalistica - destinato ben presto all'acme e, se si vuole, alla contraddizione letterale di un'attenzione visionaria¹⁸⁷

Interesse per il colore, gusto visivo per le immagini naturalistiche e raffigurazioni che sembrano porre il paesaggio come elemento centrale dei componimenti, quasi si trattasse di un quadro, sono dunque gli elementi essenziali che caratterizzano la poetica dei *Canti orfici* che Ulivi mette in luce nel suo saggio. Si noti come non molto venga detto sulla città, e il critico incentra principalmente il discorso sul concetto di paesaggio naturalistico.

Interessante, relativamente alla descrizione del paesaggio arido, risulta anche il contributo di Maura Del Serra del 1974 che, all'interno di un'approfondita analisi sulla figura di Campana, sulle influenze letterarie che lo interessarono, sulla travagliata vicenda biografica e scrittorica, propone alcune pagine nelle quali descrive l'immagine dell'ambiente arido a partire dall'iniziale poemetto *La Notte*. Afferma la Del Serra:

Il tema dell'aridità onirica del paesaggio, percorso da apparizioni enigmatiche e da ritmi sonori magici, si afferma fin dal paragrafo di apertura, che rievoca, insieme ai quattro successivi, scorci di Faenza, e che risente probabilmente [...] degli scenari barbarici dannunziani.¹⁸⁸

Nota dunque la critica che sussistono nell'opera alcuni elementi che riconducono al tema dell'aridità, che si può per altro notare nella definizione campaniana di «panorama scheletrico del mondo», presentata in due occorrenze nel poemetto di *La Notte*. In tale immagine viene infatti mostrata la figurazione di un'aridità oppressiva, afferma la Del Serra, che contribuisce a creare la rappresentazione di una città morta, alienata, così come gli uomini che vi vivono. Si tratta di un tema che caratterizzerà la produzione successiva, afferma la Del Serra, in un filone che conduce fino a Montale. Si noti inoltre come l'autrice individui alcuni elementi come ricorrenti nel paesaggio cittadino: archi, ponti, torri, porte divengono emblematici nell'opera di Campana e permettono di collocare le raffigurazioni all'interno di un determinato tipo di scelte che viene spesso riproposto dall'autore. Sulle porte, ad esempio, Maura Del Serra

¹⁸⁷ Ivi, p. 674.

¹⁸⁸ Maura Del Serra, *Dino Campana*, cit., p. 45.

afferma che si tratta di oggetti fortemente onirici che anticipano spesso la comparsa di anelle e figure femminili dalle descrizioni e valenze erotiche. Più in generale la Del Serra nota l'importanza in Campana delle immagini paesistiche, notando che spesso esse vengono ad assumere una «polivalenza dinamica»¹⁸⁹ e vivono «del loro valore iconico quanto della loro apertura simbolica».¹⁹⁰ Infine, anche il saggio di Maura Del Serra come quello di Ferruccio Ulivi, mette in luce l'importanza dei colori nella rappresentazione dei *Canti orfici*, notando come a Campana si deve l'introduzione nella poesia italiana di un profondo senso cromatico.¹⁹¹

Più recente appare il commento di Ernesto Citro a *La Notte* di Campana del 1994, nel quale vengono presentati alcuni elementi cardine sia del paesaggio urbano che di quello naturale, attraverso un'approfondita analisi sia tematica che stilistica del poemetto. In primo luogo Citro osserva lo stretto legame che sussiste nell'opera tra io e mondo naturale, tanto da affermare:

L'io del poeta si eclissa nella natura; il dato biografico, disseminandosi nel creato, perde la propria specificità: infatti l'io viene assimilato alla natura, si metamorfizza nel mondo circostante, oppure (ma è la stessa cosa) è la natura ad antropomorfizzarsi.¹⁹²

Da qui si deduce la centralità del paesaggio naturale per il poemetto e per l'opera stessa, tanto che Campana sembra fare delle proprie esperienze biografiche dei veri spunti per figurazioni, visioni, volte a creare delle atmosfere che esprimono significati. Nota ad esempio l'autore che nelle immagini delle Alpi di *La Notte* il poeta richiama lo scenario naturalistico della *Verna*, riferendosi al pellegrinaggio compiuto da Campana in queste zone nel 1910. Da ciò segue una breve trattazione sul valore del paesaggio montano nell'opera, che il critico osserva essere il luogo in cui è possibile «ascoltare il linguaggio della natura»¹⁹³, in cui il soggetto vive una dimensione sacra. Afferma infatti Citro:

¹⁸⁹ Ivi, pp. 46-47.

¹⁹⁰ Ivi, p. 23.

¹⁹¹ Ivi, p. 24.

¹⁹² Ernesto Citro, *Sbarbaro e Campana, lo sguardo e la visione*, cit., pp. 49-50.

¹⁹³ Ivi, p. 84.

Le Alpi, infine, avvolte nell'infinito silenzio delle nevi colmano il viaggiatore di un sentimento del sacro che va al di là di qualsiasi esperienza religiosa così come essa si è venuta a stratificare e istituzionalizzare nei secoli.¹⁹⁴

Tale immersione nella natura profonda delle cose è possibile soltanto dopo aver percepito il contrasto con la città colossale rappresentata dalle «bianche cattedrali», afferma il critico¹⁹⁵, in una sorta dunque di divario tra paesaggio naturale e urbano. L'autore individua dunque fin da subito il binomio natura/città, notando che l'opera di Campana si gioca molto su questi due elementi in contrasto ma spesso accostati nei componimenti uno di seguito all'altro. Sul tema della città Citro si pronuncia anche in riferimento all'incipit e al secondo paragrafo di *La Notte* osservando che qui viene presentato un elemento ricorrente del poemetto ovvero quello della «città rossa di mura turrata», immagine di un luogo arido, racchiuso da una torre inespugnabile¹⁹⁶. Quest'ultima appare infatti chiusa in se stessa e il panorama circostante sembra arso, morto, in rovina¹⁹⁷, desolato come dopo un saccheggio. Viene dunque introdotto il tema del paesaggio arido come fonte di un'esistenza inautentica e di un'anima prosciugata all'interno del contesto urbano. A questa immagine si aggiunge quella del «panorama scheletrico», con cui viene spesso figurata la città, che il critico individua essere figurazione di ciò che è «refrattario, vile»¹⁹⁸ in contrapposizione alle immagini che popolano la memoria come ad esempio quelle della sera di fiera. Infine altri due elementi interessanti relativi alle raffigurazioni paesistiche ritornano nell'analisi dell'autore: l'immagine pacificatrice del tramonto e la figurazione del frate di *La Notte*, forse dispensiere di vivande a figure degradate. Per quanto riguarda il primo elemento si può dire che il tramonto venga letto dal critico come momento privilegiato, almeno all'interno del poemetto considerato; afferma infatti l'autore:

Il tramonto sorprende gli ospiti della casa di piacere nell'ascolto delle confessioni della matrona. Il clima di dimestichezza che regna nell'ambiente pervade ogni cosa, non escluso il poema, il cui tono sfiora l'elegiaco. Si noti il miracolo operato dal tramonto,

¹⁹⁴ Ibidem.

¹⁹⁵ Ibidem.

¹⁹⁶ Ivi, p. 64.

¹⁹⁷ Ibidem.

¹⁹⁸ Ivi, p. 75.

che si diffonde nella sera in modo da consacrare il luogo e pacificare, quasi legare in un ideale abbraccio i protagonisti.¹⁹⁹

Da qui si può dedurre il valore di tranquilla serenità che il tramonto permette di conferire all'immagine d'ambiente e che può essere facilmente applicata anche ad altre raffigurazioni dell'opera. Interessante dunque la funzione che viene attribuita dal critico alla cornice paesistica e che viene brevemente messa in luce in questo passo dato che al tramonto l'autore conferisce anche il ruolo di abbracciare i protagonisti, in una sorta di antropomorfizzazione dell'immagine stessa. Infine sulla figurazione del frate Ernesto Citro si sofferma brevemente osservando che il passo campaniano può essere letto come una scena ambientata in un ospizio, dove l'uomo, figura forse benevola, sta consegnando delle vivande a degli emarginati.²⁰⁰ Essi infatti vengono figurati come striscianti in un atteggiamento trepidante verso la figura con la faccia barbata, che si trova davanti a loro. Viene dunque qui accennata la funzione pacificatrice di un uomo fraterno che compare sullo sfondo di un paesaggio urbano.

Infine maggiormente incentrata sull'analisi del paesaggio in Campania si presenta la raccolta di contributi critici di Matteo Meschiari *Formazione del paesaggio*, volta a presentare l'ambiente come elemento cardine della poesia di Campana, attraverso un'approfondita indagine delle scelte figurative e descrittive proposte dall'autore. Meschiari si concentra in particolar modo sul processo che porta la composizione del paesaggio da *Il più lungo giorno* ai *Canti orfici*²⁰¹, sviluppando talvolta l'analisi attraverso una linea di confronto tra i due testi, altre volte soffermandosi sugli elementi d'ambiente dei soli *Canti orfici*. Egli analizza in primo luogo il valore del paesaggio nella letteratura del Novecento, osservando che spesso questo viene percepito come una realtà in movimento come accade in *Viaggio a Montevideo* o in *Passeggiata in tram in America* dove il soggetto guarda l'ambiente o da un treno in corsa, o mentre si trova su una nave.²⁰² Da qui forse la condizione dell'uomo contemporaneo figurato sempre nell'atto di attraversare, di camminare attraverso

¹⁹⁹ Ivi, p. 70.

²⁰⁰ Ivi, p. 65.

²⁰¹ Matteo Meschiari, *Dino Campana. Formazione del paesaggio*, Napoli, Liguori, 2008, p. 1.

²⁰² Ivi, pp. 72-73.

l'ambiente, condizione che per altro viene ripetutamente osservata dalla critica come tipica anche dell'io poetico di *Pianissimo*. L'analisi di Meschiari prosegue poi attraverso una serie di saggi nei quali viene analizzato in primo luogo il paesaggio naturale nell'opera, concentrandosi in particolar modo sull'immagine della Falterona proposta in *La Verna*, emblema di un ambiente dinamico e pacificato. Scrive Matteo Meschiari:

Ne *La Verna* esiste un paesaggio che Campana vuole mettere in rilievo con ogni mezzo: in posizione centrale, all'inizio della seconda delle due parti che compongono la sezione; a una svolta semantica e strutturale, quella del ritorno; con un titolo e un sottotitolo che sostituisce le consuete indicazioni diaristiche di data e luogo.²⁰³

Qui, afferma Meschiari, si realizza quel processo di ascesa spirituale che porta dalle bassezze della *Notte*, all'altezza morale del paesaggio montano, in una sorta di scalata della «montagna purgatoriale», molto simile a quella realizzata da Dante nella Divina Commedia. Sostiene infatti l'autore che dopo la prosa opprimente di *La Notte*, in cui appaiono «panorami scheletrici», il poeta sente la necessità di figurare un paesaggio «aperto, ventilato» quale quello raffigurato in *La Verna*. Ecco dunque che nella descrizione campaniana uno degli elementi paesaggistici essenziali risulta quello del vento che assieme all'acqua crea dinamicità nell'ambiente:

L'acqua è assimilata all'aria ed è proprio questa instabilità della materia (una cifra cruciale della fisica campaniana) che dinamizza tutta la natura, anche gli strati geologici, essi stessi portatori di una interna melodia.²⁰⁴

Acqua e vento vengono allora ad essere due costituenti cardine del discorso paesaggistico di *La Verna*, alludono infatti all'essere primordiale, all'immersione nella realtà della natura. Tale processo, sostiene il critico, era presente già nel passo di *La Notte* dove veniva figurata l'immagine delle Alpi in opposizione alla città, in un'idea d'ambiente che ricorda molto l'opera pittorica di Leonardo Da Vinci. Il critico propone dunque la sensazione di un paesaggio centralissimo, addirittura simile ad un quadro, attraverso il quale si possono percepire sensazioni, captare emozioni, in un raffinato

²⁰³ Ivi, p. 41.

²⁰⁴ Ivi, p. 47.

gioco di figurazioni che viene costruito nell'opera del marradese. Al paesaggio naturale si contrappone, afferma Meschiari, quello cittadino: arido, scheletrico, riarso:

Vediamo emergere con sufficiente chiarezza le coordinate che oppongono città e mondo naturale: essenzialmente, il verde del paesaggio sullo sfondo che si stacca per freschezza e fertilità dall'arsura desertica delle mura rosse.²⁰⁵

Su quest'arsura si proiettano dunque gli elementi della città, i mattoni rossi in primo luogo, ma anche le figure scheletriche che si contrappongono al verde dello sfondo. Osserva infatti Meschiari che le città, di per sé secche, perdono la loro aridità soltanto quando compare l'elemento liquido, altrimenti rimangono relegate alla loro natura desertica, arricchite a loro volta di figure aride come quelle presenti nella stampa del Dürer.²⁰⁶ Anche Meschiari dunque, come Citro, percepisce l'immagine dell'aridità come l'elemento costitutivo della raffigurazione urbana, in particolare di quella che abbraccia la figurazione della torre nella città riarso di *La Notte*. Infine Meschiari, considerando un passo presente in *Il più lungo giorno*, poi espunto nel manoscritto degli *Orfici*, osserva che il paesaggio roccioso si contrappone a quello acquatico per una diversa funzione dei due elementi: il primo rimanda ad un passato più recente, concreto; il secondo si ricollega a un mondo lontano nel tempo, remoto, spesso connesso ad immagini primordiali. Tale considerazione risulta interessante in quanto fa emergere l'idea che attraverso l'immersione nell'ambiente naturale, sussiste una sorta di ritorno al primitivo, al proprio essere «nudo» direbbe Campana, in un più autentico contatto con la realtà naturale circostante. Si noti dunque come la breve raccolta di saggi dell'autore metta profondamente in luce il ruolo del paesaggio nei *Canti orfici*, addirittura considerando i rapporti tra le raffigurazioni del manoscritto originario e quelle dell'opera definitiva, per una più completa analisi di questo elemento nel testo.

Infine si considerino alcuni saggi critici relativi all'analisi sbarbariana che permettono di mettere in luce gli elementi tipici e ricorrenti dei luoghi e degli spazi scelti dall'autore. In primo luogo nel contributo di Bàrberi Squarotti del 1963, l'autore mette in luce innanzitutto il tema dell'aridità come la cifra ricorrente del paesaggio di

²⁰⁵ Ivi, p. 29.

²⁰⁶ Ivi, p. 30.

Sbarbaro, inserendosi dunque in una tradizione critica che colloca l'autore tra le figure della linea ligure. Afferma infatti Bàrberi Squarotti:

il paesaggio di aridità [...] si accampa su fondi bruciati ogni volta che Sbarbaro cerca al di fuori la dolorosa conferma della sua interiore petrosità, con i pochi miracoli di un verde o di un fiore, di getto scattati dal fondo duro e calcinato, a dare l'illusione breve della consolazione e della vita²⁰⁷

Qui Bàrberi Squarotti individua la prevalenza dell'arsura come l'immagine che risalta in maniera incontrastata nelle descrizioni d'ambiente, tanto da rendere l'evasione e la salvezza dall'aridità esistenziale quasi per nulla possibili nell'opera. La dimensione di torrida chiusura asfittica, di isolamento, afferma Bàrberi Squarotti, si definisce in particolar modo nel contesto cittadino, dato che proprio qui l'uomo percepisce la sua solitudine, costretto a camminare per vie cieche, ad avvicinarsi a case rigide e tozze, a vivere una città che gli appare desolata.²⁰⁸ La città diventa allora «il simbolo concreto e ambito necessario della vita dell'uomo estraniato»²⁰⁹, di qui il sentimento di solitudine, di apatia nei confronti degli altri uomini. Già Bàrberi Squarotti individua dunque nel suo contributo il valore del paesaggio urbano nell'opera e nota come molto del sentimento di aridità si giochi nell'ambiente cittadino, tema su cui la successiva critica insisterà in particolar modo. Successivamente il critico sposta la propria attenzione sulla presenza di figure umane distanti, stagliate sullo sfondo di una città infera, descritte nella loro comparsa notturna, alla luce di un'urbanità ostile, plumbea; afferma infatti l'autore:

soprattutto la seconda parte di *Pianissimo* contiene la dizione di questa singolare intuizione dell'ambiente tipico dell'alienazione dell'uomo contemporaneo, dove non c'è azione ma soltanto passività, non incontro ma solitudine in mezzo alla massa.²¹⁰

La folla raffigurata in *Pianissimo*, dunque, si dimostra una massa d'uomini lontana dal soggetto. Spesso questa viene colta a vagare sullo sfondo di una città senza luce di salvezza, afferma il critico, in preda agli istinti più oscuri e animaleschi. Conclude allora

²⁰⁷ Giorgio Bàrberi Squarotti, *Camillo Sbarbaro*, cit., p. 843.

²⁰⁸ Ivi, p. 851.

²⁰⁹ Ibidem.

²¹⁰ Ibidem.

l'autore affermando che all'uomo non resta che diventare pietra, poiché questa «non soffre» e soltanto attraverso l'assimilazione ad essa è possibile sfuggire con indifferenza al mondo inospitale.

Su questa immagine, quella di una città opaca, si sviluppa anche un'ampia sezione del saggio di Lorenzo Polato del 1974, nel quale il paesaggio urbano viene descritto come il luogo della perdita di sé in mezzo alla folla²¹¹, dove l'uomo prova un sentimento di isolamento assoluto.²¹² Afferma infatti Polato che:

la città, il luogo della vita per eccellenza, coi suoi chocs violenti non arriva a rompere l'involucro della sua solitudine [...] a scuotere la sua anima dallo stato di indifferenza e inerzia mortali in cui è caduta²¹³

Da ciò deriva quel sentimento di estremo distacco e alienazione che caratterizza gli scenari cittadini di *Pianissimo* e più in generale l'intera opera di Sbarbaro. In questa condizione, afferma Polato, l'uomo si trova a vivere la distanza con gli altri uomini, in una folla lontana e indifferente. Soltanto in pochi rari momenti, afferma Polato, è possibile un rapporto con la natura «che apre un varco nell'implacabile aridità del mondo cittadino»²¹⁴. Questa si presenta allora come «la via d'uscita desiderata, con la coscienza di non poterla ancora raggiungere»²¹⁵. Di qui la funzione di ristoro del paesaggio naturale, dove la natura viene a simboleggiare la vita che ritorna, riempie il vuoto e ricrea.²¹⁶ L'intera opera si costruisce dunque sulla dialettica realtà naturale-aridità, paesaggio cittadino- evasione/ illusione. Si noti infine come Polato individui nella condizione del camminatore nella città la realtà dell'uomo di Sbarbaro, alludendo dunque all'idea di un luogo dilatato, sempre in crescita, difficilmente racchiudibile entro uno spazio circoscritto. Di qui, forse, l'immagine di una realtà urbana sproporzionata rispetto al passo del singolo personaggio, che nei confronti di questa percepisce la propria finitezza e inadeguatezza.

²¹¹ Lorenzo Polato, *Camillo Sbarbaro*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, p. 24.

²¹² Ivi, p. 26.

²¹³ Ivi, p. 22.

²¹⁴ Ivi, p. 33.

²¹⁵ Ivi, p. 36.

²¹⁶ Ibidem.

Sempre sul tema della città moderna in *Pianissimo* si pronuncia successivamente, negli anni '80, Antonio Pietropaoli, il quale, all'interno di un'analisi volta ad evidenziare il ruolo dello sguardo nella descrizione poetica sbarbariana, nota la presenza di una città soffocante, ponendosi apparentemente in contrasto con l'idea di Polato, che parlava di uno spazio cittadino ampio, sproporzionato, che il poeta camminatore non termina mai di percorrere. Afferma Pietropaoli:

Infatti la passeggiata del flaneur-Sbarbaro, sempre sul supporto dell'oculum rationis, è piuttosto simbolica del viaggio noetico, pur entro i minuti termini degli spostamenti cittadini, del soffocante e materico perimetro della città (lontano dai termini - anche proprio a livello geografico-dell'Ulisse dantesco, quanto dagli altrettanti massimi termini delle dirompenti epifanie [...] anzi persino agli antipodi della sconoscenza.²¹⁷

Da ciò deriva dunque l'immagine di uno spazio chiuso, in quanto rappreso «in una costellazione di reificati motivi e reiterate oggettivazioni»²¹⁸. A questa raffigurazione prettamente fisica del luogo urbano si aggiunge l'immagine di figure percepite come «atomi di disumanità», non fraterne al soggetto ma quasi simili ad automatiche assenze di vita²¹⁹. Queste, nota Pietropaoli, popolano lo spazio urbano come delle larve informi, quasi fossero dei personaggi pietrificati, non realmente viventi. Anche Pietropaoli, dunque, come Polato e Bàrberi Squarotti, identifica nella propria analisi l'elemento umano che popola i componimenti come un elemento di sfondo, adattato a sua volta allo spazio cittadino. Infine, interessante nell'analisi dell'autore risulta l'accento all'immagine della nave, che richiama l'idea di un viaggio, così come di viaggio, dice il critico, si può parlare se si considera l'atto del camminare del soggetto durante tutta l'opera. Si tratta tuttavia di un viaggio inattuabile, dato che siamo di fronte ad una "larva" di nave, non ad una nave ben costruita con cui poter affrontare il mare in burrasca. Da qui deriva dunque l'immagine di un viaggio inconcludente, di un percorso reso impossibile per gli inadatti strumenti di partenza. Due sono quindi gli elementi paesaggistici che vengono messi in particolar modo in luce dal critico: la figurazione di un ambiente cittadino luogo dell'isolamento del soggetto, l'immagine di

²¹⁷ Antonio Pietropaoli, *Sbarbaro: dalla pietrificazione all'epifania*, cit., p. 43.

²¹⁸ Ivi, p. 44.

²¹⁹ Ivi, p. 49.

uno spazio percepito come chiuso, soffocante che non permette davvero il viaggio attraverso di esso.

Infine si consideri il saggio di Ernesto Citro del 1994, nel quale compaiono, tra le altre, alcune interessanti considerazioni relative all'immagine del paesaggio naturale. Afferma Citro che in alcuni limitati testi di *Pianissimo* «l'immersione nel mondo naturale viene a configurarsi come un lavacro, un gesto di purificazione»²²⁰ che in parte richiama la purificazione di Dante nella Divina Commedia. Tale purificazione permette al soggetto di ricongiungere in un certo senso il proprio io, che nella città si presentava scisso, diviso. Nota dunque Citro che a contatto con la natura l'io del poeta si sente rinascere, il suo cuore «viene pervaso da un sentimento di incontentabile tenerezza»²²¹ e quindi è finalmente in grado di riversare lacrime di liberazione, come si può notare in *Il mio cuore si gonfia per te, Terra*. Il paesaggio naturale in cui poter ricostituire le proprie membra e la propria anima risulta però eccessivamente fittizio, tanto che dal saggio sembra emergere che si tratti con sicurezza di «un altro mondo». L'autore non sembra infatti lasciare il beneficio del dubbio, ma parla di «boschi immaginari» in cui l'uomo può sentirsi primitivo, arcaico. Non c'è dunque possibilità di immersione davvero in questa natura, ma essa è un semplice prodotto della mente. Per quanto concerne invece la dimensione della città, l'autore si concentra in particolar modo sull'ambiente notturno, osservando che di notte «il poeta si sente più esposto che di giorno», per questo decide di camminare rasente ad un muro, come accade nel componimento *Quando traverso la città la notte*. Qui l'io poetico viene figurato mentre avanza strisciante lungo i muri delle case, nel tentativo di ripararsi, di trovare sicurezza. Da qui, secondo Citro, la funzione di sostegno e non di impenetrabilità o separazione che viene trasmessa dal muro stesso. Afferma infatti il critico a proposito di *Quando traverso la città la notte*:

Nel buio distoglie gli occhi dal mondo circostante e li proietta in se stesso. Da qui ha origine l'avanzare con prudenza, con sospetto, l'incamminarsi aderente al muro, il

²²⁰ Ernesto Citro, *Sbarbaro e Campana. Lo sguardo e la visione*, cit., p. 38.

²²¹ Ivi, p. 37.

quale viene ad offrirsi come una mano che si leva a protezione dell'io che subisce una scissione totale.²²²

Ne consegue una funzione protettiva, riparatoria, offerta dall'elemento murario, in contrapposizione con un paesaggio notturno angosciante, inquietante, che non trasmette il senso di protezione all'io poetico. Si può dire, dunque, considerando questi contributi critici su Sbarbaro, che molta attenzione viene posta sulla figurazione del poeta camminatore attraverso lo spazio cittadino, in particolar modo analizzato nella sua dimensione notturna attraverso la figurazione di immagini angoscienti e ostili. Al contrario, nei contributi considerati su Campana e Rebora, l'attenzione sembra ricadere maggiormente sulle immagini dello spazio naturalistico, piuttosto che sul paesaggio urbano, del quale vengono dati soltanto alcuni limitati elementi, nel caso di Campana relativi più che altro alla figurazione dell'aridità, in quello reboriano concernenti la contrapposizione tra città e campagna.

²²² Ivi, p. 31.

CONCLUSIONI

L'elaborato ha permesso di mettere in luce che i tre autori utilizzano frequentemente medesime figurazioni paesaggistiche o medesimi elementi dell'ambiente e della realtà urbana e naturale per dare espressione a sentimenti e temi fondamentali della poesia primonovecentesca, avvalendosi di quadri ricorrenti che compaiono molto simili negli autori stessi. In particolare si è potuto osservare che la figurazione dell'aridità esistenziale viene frequentemente espressa nelle tre opere attraverso l'immagine di una pianura arida, dalle vaste dimensioni, immersa nella calura estiva alienante, privata parzialmente o totalmente del proprio refrigerio. Analogamente la scelta di un paesaggio di pietra, o che alla pietra può essere ricondotto, attraverso figurazioni o riferimenti analoghi, viene spesso proposto nei tre autori con l'intento di creare la sensazione della durezza e dell'aridità esistenziale, dando alla realtà quella caratteristica tipica del luogo disagiata, arido nei suoi elementi. Si è potuto osservare inoltre che per esprimere la medesima sensazione e i medesimi sentimenti di apatia, insensatezza, i tre autori utilizzano spesso la figurazione della nave, talvolta quella del carro; la prima presentata come un relitto, mancante dei suoi elementi costitutivi, che difficilmente riesce a condurre alla meta; il secondo frequentemente espressione della meccanizzazione cittadina, alla quale si connette spesso la mancanza di libertà nello svolgimento del percorso esistenziale. Strettamente legata a questa immagine appare quella di un ambiente nel quale spazio e tempo appaiono monotoni, ripetitivi, ripiegati su se stessi e spesso tesi a raffigurare la sensazione di circolarità o di riproduzione circolare. Infine, all'idea di aridità si riferisce anche l'immagine di un paesaggio autunnale, privato della vitalità, al quale si associa l'elemento simbolico dell'albero spoglio, ignudo, non più arricchito delle sue foglie.

Scelte simili nelle tre opere, volte a creare sensazioni di smarrimento e di angoscia esistenziale, sono inoltre emerse considerando alcuni elementi del paesaggio notturno, specialmente cittadino, nel quale trovano luogo figurazioni di strade o piazzali vuoti, spesso arricchiti da immagini d'ombra che danno espressione ad una

realtà di paura e d'incubo. Queste vengono frequentemente presentate nella loro vuotezza, talvolta nel loro essere spigolose o nell'incunarsi del tracciato che riproduce la sensazione di luoghi poco confortanti. A tali immagini vengono associate rappresentazioni urbane che riproducono alcuni stilemi tipici della città marginale, frequentemente vissuta nelle sue atmosfere cupe, nei suoi aspetti profondi e ostili, a volte allusivi di una realtà lacerata, malevola. Analogamente tutti e tre gli autori si avvalgono di elementi della modernità cittadina quali le automobili o il treno spesso per esprimere l'idea di una città da un lato frenetica, dall'altro immersa in atmosfere tette, di morte, che avvolgono l'ambiente. In particolare si è potuto notare che tutti e tre riproducono le automobili attraverso l'immagine dei loro fanali, che sembrano scrutare il soggetto accentuando il senso di smarrimento, di inquietudine percepibile nel contesto notturno e più in generale nella realtà contemporanea. Infine è stato possibile riscontrare più volte nei testi l'utilizzo del vetro, specialmente nella sua applicazione nelle vetrine della città quale elemento creatore di chiusura, angoscia, impossibilità di conoscere.

A queste immagini paesaggistiche, figurazione di una realtà scomoda, alienante, sono stati contrapposti dai tre autori elementi di pacificazione, di ristoro, che figurassero un più autentico vissuto. Si è potuto notare a tal proposito che tutti e tre si avvalgono dell'utilizzo del simbolo vegetale, spesso dell'erba, talvolta di una distesa prativa, per riprodurre la sensazione di concordia, armonia, frequentemente distante dal soggetto stesso. Analogamente l'immagine dell'acqua e del fiume, laddove venga presentata nel suo fluire, spesso diventa segno della purificazione, della riappacificazione degli elementi della realtà, arrivando ad essere immagine di speranza, refrigerio. Così la rappresentazione della montagna per le sue caratteristiche di altezza e vicinanza al cielo si è notato che viene riprodotta nelle tre opere, pur con le dovute differenziazioni, per esprimere un vivere più genuino e spontaneo, spesso concorde. Infine analizzando i vari testi è emerso che talvolta la figurazione della terra, qualora assuma valori di appartenenza, così come avviene per il cielo stellato notturno, arriva a conferire alla realtà l'idea di concordia, evasione ed entrambe le immagini vengono utilizzate dagli autori per diffondere sensazioni di pace e respiro. Si è potuto

inoltre osservare che tali figurazioni paesaggistiche pacificatrici ritornano con grande frequenza nell'opera reboriana, in misura minore in quella campaniana e sporadicamente in quella sbarbariana.

Infine alcune figurazioni di uomini inserite nei quadri d'ambiente analizzati contribuiscono a loro volta a trasmettere le sensazioni già veicolate dal paesaggio, quando si trovano in accordo con questo. Si è potuto notare ad esempio che tutti e tre gli autori si avvalgono dell'utilizzo della folla mentre vaga per le strade cittadine ad accentuare il senso di smarrimento che queste vengono a creare con la loro struttura e conformazione. Così figure umane di sfondo fraterne contribuiscono a trasmettere il senso di pacificazione già veicolato dagli elementi del paesaggio sereno in cui sono inserite.

Si può dire dunque che attraverso l'analisi si è potuto osservare come elementi simbolici del paesaggio o figurazioni tipiche ritornino analoghe in tre opere coeve, a dimostrare che questi si configurano fondamentali e fondanti nei tre testi, utilizzati spesso in modo analogo dagli autori stessi.

BIBLIOGRAFIA

Opere

Campana Dino, *Canti orfici*, a cura di Fiorenza Ceragioli, Milano, Rizzoli, 1989

Campana Dino, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, Torino, Einaudi, 2003

Campana Dino, *La Verna. Con quattro lettere a Sibilla Aleramo*, a cura di Giuseppe Sandrini, fotografie di Aldo Ottaviani, Verona, Alba Pratalia, 2009

Campana Dino, *Un po' del mio sangue. Canti orfici. Poesie Sparse. Canto proletario italo-francese. Lettere (1910-1931)*, a cura di Sebastiano Vassalli, Milano, Bur, 2005

Rebora Clemente, *Bontà. Ragazzi e Voce*, in «La Voce», 8 maggio 1913

Rebora Clemente, *Lettere. I (1893-1930)*, a cura di Margherita Marchione, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1976

Rebora Clemente, *Frammenti lirici*, a cura di Gianni Mussini e Matteo Giancotti, Novara, Interlinea, 2008

Rebora Clemente, *Poesie. Prose. Traduzioni*, a cura di Adele Dei, Milano, Mondadori, 2015

Sbarbaro Camillo, *Pianissimo*, Venezia, Neri Pozza, 1954

Sbarbaro Camillo, *La trama delle lucciole. Lettere ad Angelo Barile (1919-1937)*, a cura di Domenico Astengo e Franco Contorbia, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1979

Sbarbaro Camillo, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, Venezia, Marsilio, 2001

Sbarbaro Camillo, *Pianissimo*, a cura di Paolo Zoboli, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2007

Della critica e dei testi

Aa. Vv., *Il tempo della voce*, a cura di Giuseppe Prezzolini, Longanesi e Vallecchi, Milano e Firenze, 1960

Aa. Vv., *Letteratura Italiana. I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1963

Aa. Vv., *Dino Campana Oggi*, Atti del convegno, Firenze, Vallecchi, 18-19 Marzo 1973

Aa. Vv., *Le avanguardie letterarie, Cultura e politica, scienza e arte dalla Scapigliatura alla Neo-avanguardia attraverso il fascismo*, Milano, Marzorati, 1986

Aa. Vv., *Dino Campana alla fine del secolo*, Atti del convegno di Faenza, a cura di Anna Rosa Gentilini, Bologna, Il Mulino, 1999

Aa. Vv. *Le nozze del sole. Canti Vecchi e colinde romene*, a cura di Dan Octavian Cepraga. Lorenzo Renzi. Renata Sperandio, Roma, Carocci, 2004

Aa. Vv. *Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento*, a cura di Giuseppe Langella e Enrico Elli, Interlinea, Novara, 2011

Accame Bobbio Aurelia, *Le riviste del primo Novecento*, Brescia, La Scuola, 1985

Barbèri Squarotti Giorgio, *La città di Rebola*, Atti del Cenacolo «Clemente Rebola», su Clemente Rebola. Cesare Pavese. Edoardo Calandra. Giacomo Leopardi, a cura di Mariarosa Masoero, Savigliano, Associazione Culturale Savigliano, 2007

Bigongiari Piero, *Il tempo e lo spazio morirono ieri*, in *Poesia Italiana del Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1965

Boine Giovanni, *Frantumi . Plausi e Botte*, Firenze, Libreria della Voce, 1918

Buzzati Dino, *Il deserto dei tartari*, Milano, Mondadori, 1983

Cardarelli Vincenzo, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1942

Cardarelli Vincenzo, *Opere*, a cura di Clelia Martignoni, Milano, Mondadori, 1981

Carducci Giosuè, *Tutte le poesie*, a cura di Pietro Gibellini, Roma, Newton, 1998

Cecchi Emilio, *Letteratura italiana del Novecento*, Milano, Mondadori, 1972,

Citro Ernesto, *Sbarbaro e Campana. Lo sguardo e la visione*, Genova, Il Melangolo, 1994

D'Annunzio Gabriele, *Il Fuoco*, a cura di Pietro Gibellini, Milano, Bur, 2013

- De Robertis, *Dino Campana. Canti orfici*, in «La Voce», 30 dicembre 1914
- Del Serra Maura, *l'immagine aperta. Poetica e stilistica dei Canti orfici*, Firenze, La Nuova Italia, 1973
- Del Serra Maura, *Dino Campana*, Firenze, La Nuova Italia, 1974
- Grillo Giorgio, *Introduzione*, in Campana Dino, *Canti orfici*, Firenze, Vallecchi, 1990
- Guidacci Margherita, *Saba o la giusta distanza*, Atti del convegno nazionale su *Umberto Saba: Un Canzoniere e una città*, a cura di Mariuccia Coretti, Trieste, 1983
- Incalcaterra McLoughlin Laura, *Spazio e Spazialità poetica*, Leicester, Troubador Publishing, 2005
- Iacopetta Antonio, *Costanti e varianti nella poesia italiana del Novecento*, Roma, Bonacci, 1988
- Jahier Piero, *Con me e con gli alpini*, Milano, Mursia, 2005
- Lagorio Gina, *Sbarbaro un modo spoglio di esistere*, Milano, Garzanti, 1981
- Langella Giuseppe, *Cronache letterarie italiane*, Roma, Carocci, 2004
- Leopardi Giacomo, *Canti*, a cura di Lorenzo Tinti, Siena, Barbera, 2007
- Mengaldo Pier Vincenzo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 2013
- Meschiari Matteo, *Dino Campana. Formazione del paesaggio*, Napoli, Liguori, 2008
- Montale Eugenio, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 2013
- Monteverdi Angelo, *Clemente Rebora. Frammenti Lirici. Pubbl. Dalla Libreria di «La Voce». Firenze. 1913*, in «La Voce», 13 aprile 1914
- Palazzeschi Aldo, *Tutte le poesie*, a cura di Adele Dei, Milano, Mondadori, 2002
- Pascoli Giovanni, *Canti di Castelvechio*, a cura di Giuseppe Nava, Milano, Rizzoli, 1991
- Pascoli Giovanni, *Poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori, 2002

Picariello Amedoro, *Letteratura Italiana del Novecento. Buzzati, Campana, Erba, Saba, Sinisgalli*, Roma, Bulzoni, 1958.

Pietropaoli Antonio, *Le strutture della poesia*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1983

Polato Lorenzo, *Camillo Sbarbaro*, Firenze, La Nuova Italia, 1974

Polato Lorenzo, *Tre lettere inedite di Camillo Sbarbaro, in Ventitré aneddoti*, a cura di Ginetta Auzzas e Manlio Pastore Stocchi, Vicenza, Neri Pozza, 1980

Quasimodo Salvatore, *Ed è subito sera*, Milano, Mondadori, 1984

Ramat Silvio, *La poesia Italiana 1903-1943. Quarantuno titoli esemplari*, Marsilio, Venezia, 1997

Ramat Silvio, *Introduzione*, in Campana Dino, *Canti orfici*, Firenze, Vallecchi, 1966

Saba Umberto, *Il Canzoniere*, a cura di Torino, Einaudi, 2004

Sabbatucci Giovanni, Vidotto Vittorio, *Storia Contemporanea. L'Ottocento e il Novecento*, Bari, Laterza, 2011

Serra Renato, *Le lettere*, Roma, C.A. Bontempelli, 1914

Spalanca Lavinia, *Oasi nel deserto. La poetica dello spazio negli scritti sbarbariani dal fronte*, in *La letteratura degli Italiani. Rotte. Confini. Passaggi*, atti del XIV congresso nazionale Adi, a cura di Alberto Beniscelli, Quinto Marini, Luigi Surdich, Università degli studi di Genova, 2012

Turchetta Gianni, *Dino Campana. Biografia di un poeta*, Marcos y Marcos, Milano, 1985

Ungaretti Giuseppe, *Vita d'un uomo*, Milano, Mondadori, 2013

Valeri Diego, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1967

Valori Aldo, *Cronache di Letteratura*, in «La Grande illustrazione», agosto 1914