

“La Voce” e la letteratura vociana: autobiografismo, frammentismo, espressionismo

PROFILO LETTERARIO, AUTORI, OPERE

La prima fase: il dibattito civile e politico

LA NASCITA DELLA “VOCE” Nel vivace e complesso ambiente della rivista fiorentina “La Voce”, 1908-16, fondata da Giuseppe Prezzolini e da lui diretta sino al 1914 (quando gli subentrò Giuseppe De Robertis), confluì e collaborò, spesso tra animosi dissensi, un gruppo di giovani intellettuali tutti nati negli anni ottanta, non solo fiorentini ma provenienti dalle più varie parti d'Italia. (Per la vicenda complessiva e un cenno sulle riviste precedenti, cfr. la SCHEDA *L'avventura delle riviste novecentesche: Firenze 1903-1916*, p. 290.)

“La Voce” di Prezzolini va dunque dal 1908 al 1914 e non nasce come rivista letteraria, tutt'altro. Infatti Prezzolini (1882-1982), autodidatta con prevalenti interessi filosofici, ambisce soprattutto a svolgere il ruolo dell'organizzatore culturale, rivendicando agli intellettuali maggiore autorità ed egemonia nel paese. Perciò attiva nella rivista un intenso dibattito di idee con il proposito di affrontare e discutere senza preclusioni di sorta le principali questioni della società, della cultura e del costume nazionale (dalle scelte politiche allo spinoso problema dell'irredentismo ai conflitti creati dal modernismo, dalla questione meridionale a quella sessuale, dal problema scolastico alla rassegna di istituzioni culturali e testate giornalistiche ecc.).

LE AMBIZIONI DI PREZZOLINI Convinto che la sua generazione possa contribuire al profondo rinnovamento dell'Italia novecentesca e alla formazione di una coscienza nazionale moderna, desideroso di creare un eclettico «parti-

to degli intellettuali» (Alberto Asor Rosa), influenti anche nella vita politica, Prezzolini si batte con l'obiettivo di far nascere dalla “Voce” la nuova classe dirigente della nazione. Quanto all'orientamento politico della “Voce”, prima è antigiolittiano e di sinistra, grazie al decisivo peso dello storico Gaetano Salvemini, accasamente meridionalista e di provenienza socialista. Ma nel 1911 si aprono dei dissensi intorno all'intervento dell'Italia nella guerra libica: Salvemini, anti-interventista, lascia “La Voce”, che di lì in avanti assume posizioni molto più concilianti verso Giolitti e poi del tutto filogovernative. Nel frattempo si accentua anche l'avvicinamento all'idealismo di Croce.

L'ALA LETTERARIA In questo contesto di ambizioso dibattito politico e civile, il posto riconosciuto alla letteratura e alle arti è minore e defilato. Infatti Prezzolini, dotato di gusto letterario modesto e superficiale, nella “Voce” non si circonda solo di letterati e artisti, ma anche e soprattutto di personaggi competenti in altre discipline (storici, filosofi, studiosi di problemi pedagogici e politici ecc.), e finché può scoraggia senz'altro la pur consistente ala letteraria-artistica del gruppo dal pubblicare scritti creativi. Ciò nonostante, intorno e dentro alla rivista si sviluppa l'intensa letteratura vociana, che non solo è tra le esperienze letterarie più alte, originali e tormentate del nostro primo Novecento, ma che è anche contrassegnata da una serie di caratteri comuni molto innovativi, sulla base di un concorde “neoromanticismo” lirico ed esasperatamente soggettivo.

Questi i nomi principali dei letterati vociani: il triestino Scipio Slataper, i toscani Giovanni Papini, Ardengo Soffici ed Emilio Cecchi, il piemontese Piero Jahier, i liguri Giovanni Boine e Camillo Sbarbaro, il milanese Clemente Rebora, il bolognese Riccardo Bacchelli, il romagnolo Renato

Serra, il toscano Dino Campana (il più defilato del gruppo per la sua vicenda biografica tempestosa e solitaria). Non tutti naturalmente raggiungono le stesse altezze stilistiche, né fanno fino in fondo le stesse scelte di genere, nonostante una notevole convergenza su alcuni punti-chiave.

Il frammentismo e la polemica contro il romanzo

Il nuovo genere letterario condiviso da tutti i vociani (in parte almeno, giustificato con pagine critico-teoriche) è la letteratura “di frammento” e di introspezione soggettiva, mentre si rifiuta con varie e concordi motivazioni il romanzo. Respingere il romanzo, per i giovani vociani significava in pratica rifiutare l'eredità del naturalismo, ma evitare nel contempo la linea narrativa dannunziana iperletteraria, estetizzante, oratoria, avvertita come inautentica e contraria a due istanze molto forti nei vociani: il moralismo e l'anti-retorica.

IL RIFIUTO DEL NATURALISMO Insomma i vociani constatarono l'indubbia crisi delle strutture romanzesche naturalistiche (ed è l'aspetto a cui tengono maggiormente nel loro generale rifiuto della cultura ottocentesca); ma neppure prendono in considerazione la revisione “simbolistica” e sublime operata da D'Annunzio. Sono ben lontani d'altronde dall'adoperarsi per un rinnovamento interno del romanzo, cosa che invece fecero tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento i coraggiosi iniziatori della nostra “modernità” narrativa: Svevo, Pirandello e poi il più giovane Tozzi (all'incirca coetaneo dei vociani), ognu-

no impegnato nella sua ricerca di romanziera, che partendo dalle vecchie strutture naturalistiche le rinnovava o disintegrava, con metodi dissimili ma in parte convergenti.

LIRISMO E ANTI-NARRATIVITÀ Nel caso dei vociani, invece, prevale un'attitudine lirica e anti-narrativa, che li spinge perlopiù a rinunciare alla costruzione romanzesca (salvo un isolato tentativo di Boine). Decretata la morte della narrativa tradizionale, i vociani si fermano all'ipotesi distruttiva e negativa e all'esasperata accentuazione della vena lirico-soggettiva. In questo senso sono più vicini al radicalismo negativo delle avanguardie, che non al tentativo, pur mobile e discontinuo, di costruzione della narrativa moderna.

Se l'unica visione possibile del mondo è parziale, ristretta, soggettiva, l'artista vociano ritiene di esprimere il proprio disagio esistenziale e culturale e la propria esperienza “moderna” in uno stile lirico, drammatico, contrario alla durata, fatto di *frammenti*, di *flash* slegati e momentanei, perciò aderenti alla destrutturazione del reale, e in grado di coglierne certi dati essenziali: la mobilità, la velocità, la simultaneità.

Autobiografismo ed espressionismo

Il «frammentismo» è una parola d'ordine per i vociani, e procede di pari passo con un'altra categoria comune a tutti: l'«autobiografismo», poiché l'unica realtà che pare percepibile e raccontabile è quella del soggetto. Ma, in presenza di una visione perlopiù molto tormentata del reale e della propria esperienza, lo stile è spesso instabile, drammatico, e tende a un originale interscambio prosa-poesia, dove la prosa, quando è usata, è liricizzata all'estremo, e la poesia può essere altrettanto emotiva e impetuosa, ma anche (in alcuni casi) duramente prosaicizzata. Riguardo all'uso del genere autobiografico, gli autori più notevoli sperimentano un tipo particolare di autobiografismo, non realistico ma teso al dibattito morale, cioè attento non tanto a registrare fatti ed eventi concreti, ma ad analizzare ardue problematiche intellettuali-morali (è l'«autobiografismo metafisico», o «astratto», secondo la fondamentale definizione del critico Gianfranco Contini).

L'«AUTOBIOGRAFISMO METAFISICO» Tra i molti autori elencati all'inizio, tutti aderiscono al frammentismo e all'autobiografismo, ma alcuni optano per forme più gradevoli,

facili e realistiche, come il sensuale Soffici o il più eclettico Papini. Gli altri si attestano sull'«autobiografismo metafisico» (così accade anche, nel loro periodo giovanile, ad autori che poi avranno percorsi differenti, come Cecchi, Bacchelli e Vincenzo Cardarelli, che pure non è un assiduo collaboratore della rivista), ma non necessariamente si inoltrano verso l'espressionismo: per esempio il poeta Camillo Sbarbaro, di notevole intensità, però asciutto, sobrio, dimesso.

GLI ESPRESSIONISTI VOCIANI: BOINE, REBORA, JAHIER Gli autori più innovativi ed estremi, per cui si può parlare di vero e proprio espressionismo, sono Boine, Rebora, Jahier, Slataper (più discontinuamente) e Campana, che però come s'è detto è il più esterno al gruppo e il meno «vociano». Il loro espressionismo è caratterizzato da: mescolanza continua prosa-poesia, quasi equivalenza delle due categorie e loro frequente alternanza (talora nello stesso libro); montaggio strutturale irregolare del testo grazie a salti temporali, alogicità, sequenze scombinare, alterazione dei nessi abituali; contaminazione linguistica con intreccio di

elementi lessicali disparati (neologismi, arcaismi, termini colti, dialettismi); continua tensione della lingua che nella sua estrema volontà di espressione forza le strutture normali di lessico e sintassi; grande attenzione al livello ritmico-fonico.

Nati da una rivista ostile alla letteratura, i migliori vociani finirono con il rappresentare un momento di autentica avanguardia letteraria del periodo precedente la guerra (l'espressionismo tedesco è un fenomeno circa coevo ma indipendente, per il suo inquadramento si rinvia al capitolo *Le avanguardie storiche europee*, p. 186).

Scipio Slataper: una prosa lirica composita

LA VITA Nato a Trieste nel 1888, dal 1908 si trasferisce a Firenze, dove si laurea all'Istituto di Studi Superiori con una tesi su Ibsen. Dal 1913 è ad Amburgo, lettore d'italiano al Kolonial Institut; sposata un'amica triestina, ne ha un figlio. Ma la guerra tronca prematuramente l'esistenza del giovane autore (muore infatti sul Podgora nel dicembre 1915).

L'«AUTOBIOGRAFIA LIRICA» DI SLATAPER Nel 1912 nelle edizioni della "Voce" esce *Il mio carso*, «autobiografia lirica» (definizione di Slataper stesso), e cioè una sorta di diario-romanzo strutturato liricamente. L'operetta inaugura la serie dei testi vociani dell'«autobiografismo metafisico». In una prosa lirica composita e strutturalmente "aperta", si alternano tratti dove prevale l'evocazione descrittiva di tipo impressionistico e teneramente affettiva (i quadri dell'infanzia), con squarci più intensi e aspri, di duro contrasto espressionistico. Perciò Slataper si pone al confine, in modo non del tutto risolto, tra espressionismo e una maniera più tranquilla e idilliaca di raccontare. L'autore compendia, secondo un percorso non sempre ordinato, le proprie esperienze, dall'infanzia al presente, e la propria formazione (si tratta perciò anche di un "romanzo di formazione" di genere però lirico). Lo sfondo varia fra Trieste, l'amato paesaggio carsico (sentito simbolicamente come una terra incorrotta e rigenerante), le permanenze fiorentine a con-

Clemente Rebora: uno stile di contrasti

LA VITA E LE OPERE Nasce nel 1885 a Milano, studia alla Facoltà di Lettere (allora Accademia scientifico-letteraria), compagno e amico del filosofo Antonio Banfi. Insegna poi nelle scuole tecniche e serali (a Milano, Treviso, Novara e Como). Nel 1915 mentre combatte in guerra, è congedato per una violenta crisi nervosa. Nel 1929 si "converte" al cattolicesimo: entra nell'ordine rosminiano di Domodossola, è ordinato sacerdote nel 1936 e vive tra Domodossola e Stresa sino alla morte (1957).

Nel 1913, per le edizioni della "Voce", erano uscite le prime poesie, dal titolo decisamente «vociano»: *Fram-*

UNA GENERAZIONE TRAGICA Il destino biografico dei vociani è spesso quello di una generazione estintasi precocemente e tragicamente, travolta dalla guerra (Slataper e Serra), o dalla malattia (Boine malato di tisi morì nel 1917 appena trentenne), o dalla follia (Campana fu internato dal 1918 in manicomio).

Chi sopravvisse alla guerra, in epoca fascista abbandonò di fatto la letteratura (Rebora si fece sacerdote, dedicandosi solo alla poesia religiosa; l'antifascista Jahier, isolato politicamente, si ritirò dalla scena letteraria per tutto il ventennio).

tatto con amici colti e intellettuali che Slataper apprezza ma dai quali si sente diverso, nella sua "barbarica" forza.

I CONTRASTI TEMATICI E LE STRUTTURE DEL RACCONTO Nel racconto si sviluppa il contrasto tra valori antitetici: barbarie e cultura, montagna e città, libertà individuale e società collettiva e civile. Dall'individualismo prepotente dell'esordio, attraverso la maturazione dovuta anche a dolorose esperienze sentimentali (il suicidio della ragazza amata), l'io narrante arriva ad accettare l'etica del lavoro e i doveri della convivenza sociale. Questa tematica è organizzata, come si diceva, in strutture discontinue. Prevale il frammentismo e la divisione irregolare del testo in paragrafi dissimili. Il racconto non è lineare ma alogico, movimentato dall'emotività dell'io che ricorda e racconta anche in modo incoerente. Sono frequenti le alterazioni temporali: ai prevalenti tempi passati si alternano improvvise irruzioni di tempi del presente. Ma si assiste anche a significativi cambi del soggetto: di norma la vicenda è esposta in prima persona, ma qualche volta si insinua una terza persona (*egli*, o *Scipio*) e, più spesso, un *tu* lirico che l'autore rivolge esortativamente o a se stesso, o alle evocazioni dei suoi personaggi (in particolare, la ragazza suicida). Anche la lingua è composita, con la presenza di più elementi: il dialetto triestino, termini colti e aulici, nonché usi sintattici irregolari o intensamente espressivi.

menti lirici, uno dei più originali e intensi documenti della poesia primonovecentesca. Vi entrano settantadue testi (privi di titolo singolo e numerati sobriamente alla romana: I-LXXII), attraverso cui il poeta disegna un suo travagliato autoritratto morale, nello stile espressionistico che gli è proprio, carico di contrasti e tensioni, in sintonia con tematiche morali aspre e taglienti. Seguono i più esigui, ma sempre notevolissimi *Canti anonimi* (Milano, 1922, ed. del "Convegno"). Importante anche il lavoro di traduttore da narratori russi (Gogol', Tolstoj ecc.). Dopo la conversione, per estremo rigore Rebora rifiuta la precedente pro-

duzione letteraria e si dedica esclusivamente alla poesia religiosa (in particolare nei *Canti dell'infermità*, 1956).

FRAMMENTI LIRICI Nei *Frammenti lirici*, ma anche in *Canti anonimi* e nelle poesie e prose liriche sparse (molto importanti quelle degli anni della guerra, con l'ossessione di svelarne il tragico orrore), Rebora elabora una drammatica e ardua scrittura di riflessione morale e intellettuale. I *Frammenti lirici*, in particolare, costruiscono un complesso itinerario poetico di idee, di emozioni e di pensiero, che si muove tra molti dissidi interni (tutti temi-chiave reboriani): lo slancio agonistico della «bontà» e della «passione» (parole ricorrenti), un profondo senso di religiosità laica e di spinta verso l'assoluto, i momenti di crisi nell'identità

L'espressionismo di Giovanni Boine

LA VITA E LE OPERE Nasce a Finale Marina (Savona) nel 1887, studia a Milano all'Accademia scientifico-letteraria, ma senza laurearsi. Cattolico, però anticonformista e insofferente di ogni angustia, si avvicina ai modernisti milanesi (Tommaso Gallarati Scotti e Alessandro Casati), collaborando alla loro rivista "Il Rinascimento". Dal 1909 vive a Porto Maurizio (Imperia), combattendo con le ristrettezze economiche e con la tisi (frequenti i ricoveri in Svizzera, a Zurigo e Davos). Intensa la collaborazione alla "Voce", ma con molte polemiche, data l'ostilità dell'irrazionalista Boine al crocianesimo crescente della rivista: polemizza con Croce e poi con Prezzolini. Inizialmente interventista, scrive dei bellicisti e reazionari *Discorsi militari* (1914), che presto sconfesserà. Muore nel 1917 a Porto Maurizio.

Pochi i volumi editi in vita, tra cui l'interessante romanzo lirico-autobiografico *Il Peccato* (1914), dalla struttura originalmente discontinua. Pure importanti, per il loro estremismo e la loro umoralità, ma anche per le lucide intuizioni, sono le bizzarre recensioni scritte per la rivista "La Ri-

Piero Jahier: un interventismo democratico a sfondo religioso

LA VITA Nasce a Genova nel 1884. Il padre, piemontese, è pastore valdese; nel 1897 per il senso di colpa indotto da una relazione extraconiugale, si uccide: evento traumatico che sconvolge la famiglia. Jahier si iscrive alla facoltà di Teologia valdese senza terminare gli studi (si laureerà più tardi, in legge e in lettere). È fondamentale l'incontro con il gruppo vociano, e quindi, durante la guerra, l'elaborazione di un fervido interventismo democratico, populista, a sfondo religioso. Antifascista, vive emarginato il ventennio del regime, ed è impiegato alle Ferrovie. Muore a Firenze nel 1966.

Molto attivo nel periodo vociano, con liriche e prose liriche di grande intensità morale e stilistica, stampa nel 1915 (edizioni della "Voce") un volumetto di prose e poesie dal

del soggetto sullo sfondo di una città alienata (Milano), l'avversione alle angustie dell'io, la tensione verso il riscatto non solo individuale ma collettivo. Ne derivano testi intensi, spesso di non facile comprensione. Infatti a queste tematiche morali-intellettuali segnate dalla conflittualità e del tutto pertinenti al genere vociano dell'«autobiografismo metafisico», risponde uno stile di contrasti, fortemente espressionistico e inventivo.

Si rilevano di continuo audaci analogie, arditi incroci tra astratto e concreto, contaminazioni di lingua e di stile con recuperi colti (arcaismi, dantismi), ma anche con neologismi e con qualche termine dialettale, usi sintattici eccezionali e anomali, ossimori, antitesi, e fratture anche metriche, come si vedrà nei testi qui antologizzati.

viera Ligure" con il titolo significativo *Plausi e botte* (in volume nel 1918).

FRANTUMI Il vertice della produzione di Boine è nelle prose liriche sparse degli anni 1912-17, raccolte in volume postume con il titolo (pure molto «vociano»!) *Frantumi* (1918). Tra i vociani, Boine, temperamento tempestoso e sensibilissimo al problema della complessità e simultaneità del reale, è il più deciso avversario del romanzo, per le sue pretese oggettive e realistiche. Al romanzo contrappone programmaticamente, nel tentativo di esprimere al meglio la fluida e caotica "modernità", le sue prose liriche e ritmiche, al confine tra prosa e poesia, estremamente sperimentali. Espressionista nelle strutture, dinamiche ed emotive, nel linguaggio audace, contaminato (come quello di Rebora), è attentissimo sia ai contenuti (di riflessione introspettiva sul soggetto), sia al ritmo, spezzato e febbrile. La sua originale ricerca sperimentale (spesso visionaria) viene troncata dalla morte precoce.

registro satirico-grottesco, *Resultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi*, resoconto della condizione di un piccolo impiegato tra le angustie di conformismo e burocrazia.

L'INTERVENTISMO DEMOCRATICO All'interventismo di Jahier, caratterizzato anche dall'antitesi tra la sanità contadina e montanara e la corruzione della città (ideologia anti-moderna molto radicata nell'ambiente vociano) sono collegate varie opere: la direzione di un giornale al fronte "L'Astico. Giornale delle trincee" (1918) e del successivo "Il Nuovo Contadino" (1919); la raccolta di materiali popolari e folclorici *Canti di soldati* (1918); lo zibaldone di prose e poesie *Con me e con gli alpini* (1918).

CON ME E CON GLI ALPINI Quest'opera, un prosimetro, è una specie di diario lirico della guerra e conosce varie edizioni (1918, per la rivista "La Riviera Ligure"; 1919, edizioni della "Voce"; 1943, rielaborato, presso Einaudi).

Vi circola un fervido e commosso tono "pedagogico": Jahier, tenente alpino, si rivolge alla truppa dei suoi soldati, uomini del popolo chiamati alla guerra senza capirne le ragioni. Jahier interpreta la guerra come una dolorosa ma superiore necessità nazionale, da vivere con solidarietà interclassista e interregionale. Il fulcro sociale della guerra e del paese sarebbe il popolo contadino e montanaro, tradizionalmente disciplinato e dotato di senso morale. Perciò sono frequenti le polemiche antiborghesi e l'andamento popolareggiante, spesso molto suggestivo; ma non sempre lo stile tiene testa all'eccesso di sentimento e di moralismo patriottico.

RAGAZZO: UN ROMANZO LIRICO DI FORMAZIONE Nel 1919, a Roma (edizioni Libreria della "Voce"), esce *Ragazzo*, un altro prosimetro: un'autobiografia lirica, nel genere tipico dei vociani, che ripercorre la vicenda familiare e infantile (è dunque un altro testo "di formazione") in quadri staccati, secondo la tecnica del "frammentismo", preferendo alla narrazione continua l'isolamento di episodi-chiave e di singoli momenti ad alta tensione. Vi si racconta il suicidio

I Canti Orfici di Dino Campana

LA VITA Nato a Marradi (Firenze) nel 1885, da famiglia piccolo-borghese (delle cui angustie e durezza il giovane soffre particolarmente), si iscrive all'Università di Bologna, alla Facoltà di Chimica, con esiti insoddisfacenti. Al periodo universitario risalgono le prime fughe anche all'estero (Francia, Argentina, Svizzera) e i primi ricoveri in manicomio imposti da duri interventi familiari. Dal 1913 circa, entra in contatto con "Lacerba" e "La Voce": collabora a entrambe le riviste, ma non senza tensioni, anche per un grave episodio: nel 1913 Campana consegna a Soffici in lettura un suo manoscritto, che Soffici perde in un trasloco. Sembra che Campana abbia ricostruito il testo a memoria pubblicandolo nel 1914 in autoedizione a Marradi, con il titolo *Canti Orfici*. Nel 1916 Campana ha una drammatica storia amorosa con la scrittrice Sibilla Aleramo. Nel 1918 è internato nel manicomio di Castel Pulci (Firenze), dove muore nel 1937.

UN'OPERA COMPLESSA IN CUI SI MESCOLANO POESIA E PROSA

Complessa e oscura, la poesia di Campana è costituita dai *Canti Orfici*, più una serie di materiali editi postumi e perlopiù collegati ai *Canti* (abbozzi e prime stesure).

Il volumetto dei *Canti Orfici* (che nelle successive edizioni si arricchì di *Versi sparsi* posteriori al 1914) si presenta misto di prose e di poesie. Il titolo fa riferimento all'antichissima dottrina religioso-misterica dell'orfismo (il cui nome deriva dal leggendario poeta Orfeo che ne sarebbe stato

del padre visto dagli occhi del figlio, la povertà familiare che ne consegue, i sacrifici, il precoce ruolo di capofamiglia assunto dal ragazzino tredicenne, la nascita della passione letteraria, la consueta contrapposizione fra città corrotta e tentatrice e campagna libera, vitale, sana.

LE STRUTTURE DEL RACCONTO Jahier riunisce in sé i caratteri "forti" del vocianesimo, anche nell'ideologia: moralismo severo di fondo agrario, provinciale, anticittadino, ispirato a due autori francesi coevi, cattolici e molto cari ai vociani, Charles Péguy e Paul Claudel; frammentismo e autobiografismo morale; simbiosi tra prosa e poesia, nella stessa opera e perfino nello stesso componimento, con acceso lirismo della prosa.

L'espressionismo si rileva sia nella struttura compositiva spezzata e discontinua (specie in *Ragazzo*), sia nella sintassi audace e brusca, sia nel lessico dove si mescolano tratti popolari, dialettali e colti. Peculiare di Jahier è infine la ripetitività di sintagmi e immagini, che fa pensare al riecheggiamento dello stile biblico (già presente in Péguy e Claudel). Interrogato al proposito, Jahier ha dichiarato in un'intervista del 1945-46: «Ecco, capirete che un uomo che ha vissuto dall'età di sei anni fino all'età di ventuno sempre masticando Bibbia [...] si può un poco capire che ce l'abbia nel sangue e nelle orecchie».

l'iniziatore). Con ciò Campana si riallaccia a esperienze di scrittura "magica", in voga nel simbolismo decadente europeo tra i due secoli. Con i vociani l'opera ha in comune il frammentismo; la volontà di creare un testo unitario attraverso un calcolato insieme di frammenti; la mescolanza poesia-prosa lirica, l'espressionismo.

STRUTTURE TEMATICHE DOMINANTI Le strutture tematiche dominanti sono: il "viaggio" come ricerca simbolica verso una possibile rigenerazione o una rinnovata identità o una conciliazione con la natura e le origini (*La notte*, *La Verna*, *Viaggio a Montevideo*, *La Pampa* ecc.); l'immersione in un clima notturno e onirico (*Notturmi* è il titolo di una sezione); la presenza di ambigue immagini femminili o mitiche (la *Chimera* di ricordo dannunziano) o realistiche (la «Ruffiana» della *Notte*, le prostitute «proterve» e «opulente» di *Genova*); il repertorio "maledetto" (quartieri cittadini malfamati, ambienti portuali, vagabondi e prostitute).

UN CONTROVERSO CASO CRITICO Intorno ai *Canti Orfici* s'è creato un controverso caso critico.

Secondo un famoso giudizio di Gianfranco Contini (1939), Campana non sarebbe un poeta trasgressivo, visionario e allucinato alla Rimbaud, ma più realistico e tradizionale, imbevuto di cultura tardo-ottocentesca, carducciana-dannunziana. Altri numerosi critici riconoscono invece in lui un capofila della poesia moderna, un audace

scardinatore delle forme tradizionali e un radicale espressionista. Non si può negare che la poesia di Campana abbia legami con quella italiana del secondo Ottocento (in particolare con D'Annunzio), ma è anche vero che essa presenta pure tracce cospicue dei simbolisti francesi e del maledettismo (specialmente di Baudelaire, con il tema del "viaggio", gli ambienti cittadini, le erotiche apparizioni femminili; ma anche del meno rivoluzionario Verlaine).

L'ALLUCINAZIONE ESPRESSIONISTA In generale, la destrutturazione operata da Campana nello stile e nelle strutture

Camillo Sbarbaro: la ricerca di un linguaggio colloquiale

LA VITA Nato a Santa Margherita Ligure (in provincia di Genova) nel 1888, ha una vita schiva e modesta, tutta trascorsa nella sua Liguria. Impiegato in società siderurgiche, si dedica con passione non dilettantesca allo studio e alla collezione dei licheni. Muore a Spotorno nel 1967.

LA MAGGIORE RACCOLTA POETICA: PIANISSIMO La raccolta poetica più importante è *Pianissimo* (Firenze, edizioni della "Voce", 1914), poi rielaborata (1954) con l'appiattimento dei tratti più originali e incisivi. Di grande interesse le poesie posteriori edite nel 1955, *Rimanenze*. Sbarbaro è anche prosatore lirico di frammenti, con *Trucioli* (1920; ristampato con varianti e altre opere nel 1948), e altri volumi dai titoli tipicamente in sordina: *Scampoli*, *Gocce*, *Contagocce* ecc.

ANTIESPRESSIONISMO E NEGATIVITÀ ESISTENZIALE Sbarbaro si distingue tra i vociani per l'assenza dell'espressionismo,

porta verso effetti di stravolgimento e allucinazione, avvicinabili ai modi dell'espressionismo.

Ciò che inoltre lo caratterizza particolarmente, almeno in ampie zone, è il prevalere, sui nessi logici, del ritmo, che dissolve il linguaggio e apre una nuova, dirompente comunicazione, affidata più che al significato, alla suggestione ambigua del "significante", grazie alle insistenti e irrazionali iterazioni di parole, sintagmi, immagini, e alla musicalità franta e complessa che spesso ne deriva.

rispetto al quale presenta caratteri quasi opposti: prosasticità nella poesia, ricerca di un linguaggio lineare, colloquiale, ma anche con intenso recupero di echi leopardiani, forte riduzione di energia lessicale e di fantasia metaforica, sintassi e metri tradizionali.

Sbarbaro però condivide con i vociani il resoconto autobiografico morale e astratto (anche *Pianissimo* è una specie di diario morale unitario in poesia); la coscienza moderna dell'annientamento dell'io e della "negatività" esistenziale, che assume in lui i modi di una tetra e chiusa disperazione; la predilezione, da "poeta maledetto", per luoghi e personaggi di perdizione: ambienti portuali (la sua Genova), rioni malfamati, fanali notturni, prostitute, "lussuria" (motivi recuperati anche dal molto amato Baudelaire). La produzione poetica successiva a *Pianissimo*, raccolta in *Rimanenze*, ha toni più sciolti e meno aspri, e mostra una tematica amorosa più tenera e rasserenante.

ANALISI DEL TESTO

stacca dall'insieme, ma resta essa stessa favolosamente indeterminata, l'immagine finale di uno sparo e di un uomo forse suicida (un ricordo? una fantasia?).

LA MUSICALITÀ
DEL TESTO
E IL «GORGO
CANORO»

In armonia con i contenuti, stilisticamente domina un tono di carezzevole musicalità, ottenuto grazie a continue ripetizioni. Quasi tutti i versi presentano o un sintagma o almeno un termine, che ricorrono in altri versi. Fa eccezione l'ultimo gruppo di quattro versi, in sé concluso anche sintatticamente, che offre una sintassi più lineare e tradizionale, scompaginata soltanto dalla chiusa fantasista.

Per il resto, il componimento è una continua tessitura di iterazioni, a gruppi piuttosto che singole, con varianti: ciò dissolve la sintassi e la visione in un «gorgo canoro» (come lo definì Boine) avviluppante ed enigmatico che spesso costituisce la chiave di lettura – ritmica melodica e asemantica – dello stile di Campana.

Sogno di prigionia

DAI CANTI ORFICI

- In questo frammento in prosa lirica la situazione enunciata nel titolo, quella del sogno di un prigioniero, nel quale evidentemente l'autore proietta se stesso, giustifica più che mai la sequenza di immagini oniriche, legate in una struttura di taglio poetico-“narrativo”.

Nel viola della notte odo canzoni bronzee. La cella è bianca, il giaciglio è bianco. La cella è bianca, piena di un torrente di voci che muoiono nelle angeliche cune,¹ delle voci angeliche bronzee è piena la cella bianca. Silenzio: il viola della notte: in rabeschi² dalle sbarre bianche il blu del sonno. Penso ad Anika:³ stelle deserte sui monti nevosi: strade bianche deserte: poi chiese di marmo bianche: nelle strade Anika canta: un buffo dall'occhio infernale⁴ la guida, che grida. Ora⁵ il mio paese tra le montagne. 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.⁶ le macchine mangiano rimangiano il nero silenzio nel cammino della notte. Un treno: si sgonfia arriva in silenzio, è fermo: la porpora del treno⁷ morde la notte: dal parapetto del cimitero le occhiaie rosse⁸ 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).

- 1 **cune** “culle”, termine letterario.
- 2 **rabeschi** “arabeschi”, forma rara.
- 3 **Anika** figura femminile dal nome esotico, che compare in altre pagine di Campana.
- 4 **un buffo... infernale** una presenza grottesca dallo sguardo diabolico.
- 5 **Ora** segnala una progressione narrativa e un cambio di situazione.
- 6 **silenzio occhiuto di fuoco** nel silenzio lampeggiano occhi (fanali) rossi come fuoco (le macchine citate sopra, cioè i treni).
- 7 **la porpora del treno** allusione alle fiamme che si levano dal locomotore a carbone.
- 8 **le occhiaie rosse** del treno (cfr. nota 6).

ANALISI DEL TESTO

TEMI-CHIAVE:
NOTTE, SOGNO,
VIAGGIO, ESOTISMO

Come spesso in Campana, che è per eccellenza un poeta “notturno”, l'ambientazione è collocata nella notte. In più, qui il materiale contenutistico e immaginativo è esplicitamente onirico, come enuncia il titolo, e il testo accumula quindi visioni in serie. Oltre al tema della “notte” e del “sogno”, compaiono altri temi e modi stilistici propri di Campana in stretta connessione: il tema del “viaggio” e del “vagabondaggio” e l'esotismo (cui allude il nome della comparsa femminile, Anika). Si aggiunga l'irruzione di un motivo tematico tipico della modernità: la comparsa un po' mostruosa e demoniaca di un treno, descritto attraverso forti metafore (cfr. note 5, 6, 7).

Si noti però che mentre le immagini si susseguono fantasiosamente e rapidamente, come trascritte dal sogno del poeta, e il movimento delle iterazioni è fittissimo (si vedrà oltre), l'impianto sintattico non è travolto, ma si conserva abbastanza ordinato e regolare.

Da rimarcare la trama delle sensazioni cromatiche, con forte gusto analogico (*Nel viola della notte,*

cioè nella notte dal colore violaceo; canzoni bronzee; cella e giaciglio bianchi, sbarre bianche; il blu del sonno; strade bianche e chiese di marmo bianche; il cammino nero delle macchine; il nero silenzio; la porpora del treno, cioè il treno rosseggiante come porpora; le occhiaie rosse, cioè i fanali del treno-demonio).

LE ITERAZIONI

Numerose le iterazioni, strumento stilistico carissimo a Campana: *La cella è bianca*, due volte, e una terza a chiusura circolare della frase, con effetto-cornice: *è piena la cella bianca; stelle deserte [...] strade bianche deserte; silenzio occhiuto di fuoco [...] nero silenzio*; e nell'ultima parte l'insistenza sull'arrivo e passaggio del treno, quasi vitalizzato, per concludere con una esplicita similitudine trasfigurante (*come un demonio*).

Camillo Sbarbaro

PIANISSIMO

Raccolta poetica, stampata a Firenze nel 1914, per le edizioni della “Voce” (fu rielaborata nel 1954). Comprende 29 liriche (numerata da 1 a 29) da leggere in unità, come un piccolo canzoniere di autoriflessione morale, e appartiene al genere dell'«autobiografismo metafisico».

Taci, anima stanca di godere

DA PIANISSIMO

Metro

Componimento di ventitré, non, come sembra all'occhio, di ventisei versi: i versi «neppure di tedio. Giacì come»; «il fiato... Invece camminiamo»; «deserto. Nel deserto» sono da intendere come tre versi spezzati su due righe (endecasillabi i primi due, settenario il terzo); diversamente il v. 10 non allineato (*Noi non ci stupiremmo*) è verso a sé, come dimostra anche l'impostazione grafica, che lo presenta spostato a sinistra rispetto alla fine del verso precedente.

I versi sono quasi tutti endecasillabi, tranne un quaternario (v. 3), tre settenari (vv. 10, 16 e 22), due novenari (vv. 13 e 18). Poche le rime, più numerose le rime e assonanze interne. Frequenti *enjambements*. [Antonio Pinchera]

1 **Taci** è una constatazione piuttosto che un'esortazione, perciò il verbo è indicativo presente; **anima** attacco vocativo di ascendenza leopardiana: cfr. *A se stesso* «Or poserei per sempre / stanco mio cor...» (Lonardi).

- La poesia, rivolta dal poeta a se stesso, riprende un modulo della tradizione lirica (si pensi all'esempio di Leopardi in *A se stesso*), anche moderna (Baudelaire, amatissimo da Sbarbaro). Apre la raccolta e ne compendia le tematiche principali, di estraniamento e aridità esistenziale, e i modi stilistici tendenti al prosastico e al disadorno.

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

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

Giacì come
il corpo, ammutolito, tutta piena
d'una rassegnazione disperata.

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

Invece camminiamo.
Camminiamo io e te come sonnambuli.

- 15 E gli alberi son alberi, le case
sono case, le donne
che passano son donne, e tutto è quello
che è, soltanto quel che è.
La vicenda di gioja e di dolore
- 20 non ci tocca. Perduta ha la sua voce
la sirena del mondo, e il mondo è un grande
deserto.

Nel deserto
io guardo con asciutti occhi me stesso.

20-21 **Perduta... mondo** ricorda Baudelaire, «Le printemps adorable a perdu son odeur!» («L'adorabile primavera ha perso il suo profumo»), ma soprattutto D'Annunzio («O Diversità, sirena / del mondo», in *Maia*) (Polato).

22 **deserto** altra eco da Leopardi, con la tipica metafora vita = deserto (Polato). Ritorna in un testo posteriore di Sbarbaro nella serie *Versi a Dina* (in *Rimaneze*, 1955): «Un deserto la terra; a volte, il mondo».

23 **io... stesso** caratteristico motivo dell'alienazione moderna.

ANALISI DEL TESTO

I TEMI: DISINCANTO,
ALIENAZIONE,
PERDITA
DELL'IDENTITÀ

La disincantata autoconfessione condotta da Sbarbaro in *Pianissimo* è bene esemplificata da questa prima poesia della raccolta. Viene messa in luce la *rassegnazione disperata* (v. 9), una sorta di sorda atonia, espressa con il modulo ricorrente di un'alienazione corporea, quasi da *sonnambuli*: vv. 13-14 *Invece camminiamo. / Camminiamo io e te come sonnambuli*, di sofferente e silenzioso automatismo. La vita è un *deserto* (v. 22), dove manca anche lo sfogo del pianto, e l'io guarda se stesso con un sentimento di estraneità (cfr. *io guardo con asciutti occhi me stesso*, v. 23): quindi siamo di fronte al grande tema moderno dello smarrimento d'identità, espresso però con nuda asciuttezza, senza pathos.

UNO STILE
TRADIZIONALE
E ASCIUTTO

Nello stile infatti non si ravvisa alcun espressionismo, bensì una scrittura abbastanza tradizionale, prosastica, asciutta, ma con recuperi illustri (nel lessico e nel metro), e con scarsa fantasia metaforica. Il testo si costruisce con sobrietà lineare, sullo schema di un articolato ragionamento morale.

IL VOCABOLARIO
DELLA "NEGATIVITÀ"

Al nucleo della "negatività" esistenziale si riferisce una fitta serie di negazioni esplicite: v. 4 *Nessuna*; vv. 5-6 *non*; v. 7 *neppure*; v. 10 *non*; v. 20 *non*; e di termini afferenti al campo semantico dell'assenza di vitalità: v. 1 *stanca*; v. 3 *rassegnata*; v. 7 *Giaci*; v. 8 *ammutolita*; v. 9 *rassegnazione disperata*; v. 20 *Perduta ha la sua voce*; v. 22 *deserto* (due volte).

Camillo Sbarbaro VERSI A DINA

I *Versi a Dina* sono liriche degli anni trenta, perlopiù di tema amoroso, comprese nella raccolta *Rimaneze*, edita a Milano (Scheiwiller) nel 1955.

[La bambina che va sotto gli alberi...]

DA *VERSI A DINA*

- Delicata e intensa lirica che presenta una bambina intenta a cantare spensierata; e di fianco a questa visione la riflessione del poeta che gode ormai di un «solo bene» (v. 14): l'amore per la poesia, a lui cara più della vita stessa.

Metro

Due strofe di otto e di sei versi: perlopiù endecasillabi. Tra questi, rime e assonanze (una rima identica ai vv. 3 e 8: *gola*).

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

Canta sola

- 5 e salta per la strada; ché non sa
che mai bene più grande non avrà
di quel po' d'oro vivo per le spalle,
di quella gioia in gola.

A noi che non abbiamo

- 10 altra felicità che di parole,
e non l'acceso fiocco e non la molta
speranza che fa grosso a quella il cuore,
se non è troppo chiedere, sia tolta
prima la vita di quel solo bene.

ANALISI DEL TESTO

IL CONFRONTO
FRA LA BAMBINA
E IL POETA

La prima strofa è interamente occupata dalla fresca visione della bambina e della sua spensierata felicità. Ma già compare un timbro di pensosa malinconia: la bambina festante *non sa* che la vita non le riserverà *bene più grande* di quelli di cui gode ora: la *treccia* e il *canto in gola*.

Nella seconda strofa compare il poeta, che confronta la sua unica *felicità* (v. 10) con il *bene* della bambina (vv. 6 e 14). Il poeta, che non ha più speranze né giovinezza, riconosce nella poesia la sua sola gioia; come dicono i vv. 9-10 (si noti anche la struttura sintattica elegantemente ricercata): *A noi che non abbiamo / altra felicità che di parole*. La *felicità* è espressa come si vede solo in negativo e in sordina, come una vitalità diminuita; ciò può ricordare le tematiche dimesse dei crepuscolari, però senza alcuna ironia.

IL RICORDO
DI LEOPARDI
E DEL «GARZONCELLO
SCHERZOSO»

Ma soprattutto, nella contrapposizione tra la condizione del poeta, gravata dal pessimismo dell'età e dell'esperienza, e quella ignara e perciò appagata della bambina, trapela il ricordo del celebre «garzoncello scherzoso» che chiudeva *Il sabato del villaggio* di Leopardi e che era invitato a godere della giovinezza, prima che intervenissero le inevitabili disillusioni dell'esistenza. A questo pessimismo di ascendenza leopardiana (tutt'altro che infrequente in Sbarbaro) si intreccia un altro e diverso tema: la confessione del tenace attaccamento alla poesia, unica *felicità* dell'esistenza. La fedeltà alla poesia è più forte della vita stessa, ed è manifestata nei modi controllati ma nobili e gravi tipici di Sbarbaro, nei due versi che chiudono con andamento sentenzioso la lirica: *se non è troppo chiedere, sia tolta / prima la vita di quel solo bene*.