

Rivisitazioni contemporanee di Arturo Onofri

(di Luigi Arista)

Già da qualche tempo, vent'anni o forse più, si è manifestato un ritorno di interesse per la figura e l'opera di Arturo Onofri. Il motivo di tale interesse però non sembra di natura squisitamente letteraria, quanto piuttosto collegato alla spiritualità, e in particolare alla forma di esoterismo spirituale dello scrittore, la quale fu matrice della sua ultima ma intensa produttività poetica e teorica. Questo evidentemente dipende dalla reviviscenza che, appunto circa vent'anni fa, ebbero in Italia le dottrine e le pratiche esoteriche, orientali e occidentali, a loro volta eredi dei movimenti teosofici e rosacrociani europei e delle correnti di pensiero statunitensi dette 'new age'. Consultando il web, principale osservatorio culturale e antropologico di oggi, si trovano cose sbalorditive, per esempio: «Arturo Onofri - ovvero quando la poesia metafisica parla al di là del tempo, ma la ricezione critica l'ha solo intesa secondo la sua epoca, per parafrasare una celebre frase di Taulero su Maestro Eckhart: "Egli era venuto a parlare dal punto di vista dell'eternità e voi l'avete inteso secondo il tempo"». Si tratta di un 'occhiello' di una biografia-commento che inquadra il poeta alla stregua di un profeta biblico e marchia la critica come il prodotto intellettuale del demone materialista (articolo del 5/10/2017 di Stefano Eugenio Bona, nel blog *Il Circuito del Pellegrino*). Giunti a tanto, per amore delle Lettere e del libero pensiero forse sarebbe utile rivisitare almeno in breve la parabola letteraria e teorica di Onofri, considerandone i due aspetti, delle motivazioni estetico-spiritualistiche e dei risultati scritti effettivi, senza propensioni a valorizzare o svalutare il loro intreccio secondo consensi o dissensi ideologici, cioè mantenendo la necessaria pulizia del gusto e il distacco analitico.

Inizio classicamente da un cenno biografico e dall'elenco delle opere, per orientarci più avanti sui tempi di sviluppo della poetica e del pensiero. Onofri nacque a Roma nel 1885, ebbe un'infanzia agiata e frequentò il ginnasio nella capitale e il liceo nella vicina Tivoli. Nell'area centrale e storica della città natale, o soggiornando a periodi nei dintorni romani o poco oltre, condusse una vita senza vicissitudini causate dall'esterno prima con le finanze paterne, poi dopo essersi formato una famiglia lavorando dal 1920 come impiegato nella Croce Rossa romana. Poiché non fu mai stretto da serie difficoltà economiche poté dedicarsi a un'intensa attività letteraria, critica e speculativa. La sua frequentazione dei ritrovi romani più noti dei letterati dell'epoca fu precoce e risale al 1904, anno in cui pubblicò i primi versi sulla *Vita letteraria*. Fra le molte amicizie e corrispondenze epistolari spiccheranno in seguito quelle con Papini, Cardarelli, Cecchi e De Robertis. Nel 1910 cominciò a collaborare con la storica *Nuova Antologia* di Firenze. Nel 1912 fondò egli stesso la rivista *Lirica*, di cui uscirono dodici fascicoli in due anni, quindi iniziarono le collaborazioni con articoli sulla 'Rassegna letteraria' del quotidiano *Il Popolo romano*, nel 1913, e con la rivista fiorentina della *Voce* nel 1915, anno in cui espletò anche gli obblighi militari a Belluno. Nel 1916 ruppe i rapporti con la *Voce*, rammaricato che vi fossero stati pubblicati sia un suo scritto pascoliano sia un articolo antipascoliano di Cardarelli, e strinse rapporti con la napoletana *La Diana*. In quell'anno sposò Beatrice Sinibaldi, con la quale si stabilì in una nuova residenza sempre nel centro storico romano ed ebbe due figli. Intorno al 1918, secondo la biografia ufficiale, lo scrittore scoprì l'opera del filosofo ed esoterista austriaco Rudolf Steiner, fondatore dell'antroposofia (o Scienza dello Spirito), la cui dottrina influenzò la sua successiva produzione poetica. Annoto fin da qui che sul peso di tale influenza vertono le obiezioni di coloro che rivendicano l'indipendenza del lavoro teorico di Onofri, ma la completa adesione al pensiero steineriano è deducibile, fra l'altro, dalla prefazione all'edizione italiana di un testo fondamentale dello stesso Steiner, *La scienza occulta*

nelle sue linee generali (Bari 1924), e si dà per molto probabile che egli frequentasse in quel periodo le riunioni del gruppo teosofico 'Roma' presentato dall'amico filosofo e pittore Julius Evola. Morì a Roma il 25 dicembre del 1928. Le opere: *Liriche*, Vita letteraria, Roma 1907 (versi giovanili dal 1903 al 1906); *Poemi tragici*, edizione dell'autore, ivi 1908; *Canti delle oasi*, id., ivi 1909; *Disamore* (prosa), id., ivi 1912; *Liriche* (scelta e revisione dalle raccolte precedenti e liriche nuove), Ricciardi, Napoli 1914; *Orchestrale* (poemetti in prosa), La Diana, id., ivi 1917; *Arioso* (poesia e prosa), Bragaglia, Roma 1921; *Le trombe d'argento* (poesia e prosa), Carabba, Lanciano 1924; *Terrestrità del sole*, Vallecchi, Firenze 1927; *Vincere il drago!*, Ribet, Torino 1928; con le ultime due completano un ciclo in cinque parti i volumi postumi *Simili a melodie rapprese in mondo*, Al Tempio della Fortuna, Roma 1928 (anticipo di alcune liriche della quinta parte), *Zolla ritorna cosmo*, Buratti, Torino 1930, *Suoni del Graal*, Al Tempio della Fortuna, Roma 1932, *Aprirsi fiore*, Gambino, Torino 1935; volumi di critica e teoria: *Il Tristano e Isotta di Richard Wagner*, Bottega di Poesia, Milano 1924; *Nuovo Rinascimento come arte dell'Io*, Laterza, Bari 1925. Nel 2000 La Finestra editrice di Lavis (Trento) ha approntato un libro curato da Marco Albertazzi che contiene il *Nuovo Rinascimento come arte dell'Io*, *Le trombe d'argento* e la raccolta di testi editi e inediti *Scritti esoterici*.

Il tempo in cui scrive Arturo Onofri è turbinoso. Gli intellettuali vivono la crisi del ruolo di fronte a nuove presenze storiche, le masse, e si dimenano alla ricerca del modo per inserirsi nella realtà rigenerando la forma e la sostanza dei loro messaggi. In tutte le arti si sente il bisogno di esprimere nuovi stati d'animo, cambiare, rappresentare il dramma di trovarsi in un mondo di cui si avverte un radicale mutamento senza capire verso quale direzione. Ne nascono inquietudine e incertezza, che spesso erompono in atteggiamenti provocatori di rottura con tutte le esperienze passate creando un magma di tensioni diverse (futurismo, espressionismo, cubismo, surrealismo, dadaismo, musica atonale). È il periodo dei proclami e dei manifesti, della fioritura delle riviste come veicolo divulgativo delle tendenze, e in certi casi delle idee politiche, mentre nasce l'editoria industriale (in Italia Mondadori apre i battenti nel 1907). Sono anni in cui corre il sotteso desiderio di accelerare le trasformazioni ma che siano sorrette da valori ideali e spirituali alti, talvolta in urto con i precari equilibri sociali. Più specificamente in letteratura, sono giunte a un punto cruciale le conseguenze dei due sviluppi estremi della cultura ottocentesca. La contemplazione del mondo misterioso nell'idea di non potervi intervenire, tipica del decadentismo, ritorno idealistico di uno spiritualismo solitario e del massimo soggettivismo, al quale il simbolismo aveva aggiunto il suo linguaggio come unico strumento utile a percepire il mistero, da un lato, e dall'altro, all'opposto, l'intento naturalistico-veristico dell'oggettività, deluso dall'inermità del razionalismo e delle scienze positivistiche, hanno esaurito la fiducia nei loro stessi obbiettivi e gli sbocchi espressivi.

Se si pensa al fermento di quel clima, descritto fin troppo sinteticamente per la complessità intrinseca di ogni passaggio storico, e si guarda alla produzione con cui Arturo Onofri entrò nell'ambiente letterario romano, la nota introduttiva di *Liriche*, siglata A.O. e datata 16 febbraio 1907, risulta emblematica sia della frenesia di un giovane sensibile, sia soprattutto della problematicità interiore stimolata nel giovane, di per sé sensibile, dal tempo in cui s'accorge d'essere, dopo averlo schivato dalla distanza borghese:

«O mio libro, ti scaglio lontano da me. / Più non ti voglio, né più ti conosco per mia creatura. Troppo sei antico perché tu possa ancora cantare dell'anima mia che si muta ogni giorno (oh quanto ora diversa da quella che cantò la più antica di queste liriche!). / Libro, io ti distruggo e ti getto. M'è necessario sacrificarti sull'ara della mia Volontà perché tu ceda l'aria e la luce ad altre più belle creature che già m'ho composte. / Non imito, io forse, in questo sacrificio l'opera sempre nova dell'eterna Natura?»

Ma qui già dovremmo chiarire un primo punto e chiedere ai biografi. A me sembra di poter dire, come ho scritto, che il giovane sensibile si accorge d'essere in un particolarissimo tempo storico avendone prima evitato gli effetti dalla distanza borghese della famiglia paterna e dell'adolescenza agiata. Ora, sarebbe curiosità morbosa indagare biograficamente più a fondo sul periodo infantile e adolescenziale del poeta, cercando di portarne meglio alla luce l'impatto sulla personalità? Nella Introduzione alle *Poesie edite e inedite (1900-1914)*, (Longo, Ravenna 1982), la curatrice del volume Anna Dolfi ricorda un episodio di un Arturo appunto adolescente riguardante la madre e la scoperta dell'eros e accenna alla sua tendenza dell'epoca di infierire masochisticamente su se stesso, rievocata in un abbozzo di autobiografia («mi tagliuzzavo le mani con le forbici per il gusto del sangue e del dolore») e nei *Poemi del sole*. Io credo che chiarimenti su fatti e circostanze inerenti questa o altre tracce biografiche aiuterebbero a capire se il poeta fosse innatamente, e poi sarà per sempre coerentemente, ispirato verso la proiezione 'verticale' come vorrebbero tutti i *fan* ideologicamente motivati, o se invece qualche conflitto domestico e perciò interiore sia stato la causa di un alquanto agitato e problematico 'movimento' fra tendenze letterarie, stanti la sensibilità del soggetto e il suo amore per la poesia. Perché un dato da notare, per esempio, è che *Liriche* chiude con un *Epicedio per Giosuè Carducci* nel giorno della morte di questi, il 16 febbraio 1907, stessa data della nota introduttiva. Cioè il poeta rinnega il proprio debutto nello stesso momento in cui vuol celebrare la sopravvivenza della grande anima del Carducci e il dono della forza vitale che egli ha offerto a «gli scheletriti figliuoli d'Italia» (verso onofriano), in rima sia con un certo spirito aulico risorgimentale del dedicatario sia con quello estetico-superomistico di D'Annunzio. E peraltro, D'Annunzio il 21 febbraio pubblicò sul *Corriere della sera* la 'canzone' *Per la tomba di Giosuè Carducci*, e dunque viene il dubbio che la datazione attribuita da Onofri alla nota introduttiva e all'epicedio conclusivo di *Liriche* sia artefatta. Comunque, la riverenza ai due precedenti capiscuola è sintomo che il giovane Onofri non può prescindere dalla tradizione e che tutto quel che verrà dopo sarà, come per la maggioranza dei poeti coevi, elaborazione e processo di liberazione dal passato, non come vorrebbero molti commentatori transitorietà dell'unica ispirazione posseduta da sempre, e forse si tratta anche di liberazione da un passato che lo tormenta per le vie intime. Ma quest'ultimo aspetto, come dicevo, dovrebbe semmai essere oggetto di approfondimenti da svolgere a cura di altri. Il problema è che gli eventuali snodi fra intimità psicologica e attività letteraria, sui quali per altri scrittori sono stati spesi anni di indagini e tanto inchiostro, nel caso di Onofri hanno preso tutt'altra piega interpretativa anche da parte dei recensori ai quali è affidata la cultura pubblica, la qual cosa non fa ben sperare. Così per esempio Luigia Sorrentino, giornalista incaricata di letteratura della RAI, sul blog di poesia della testata *Rai News 24* porge a un generalismo acritico una lettura metafisicamente sublimata di quel tagliuzzarsi le mani «per il gusto del sangue e del dolore» menzionato dalla Dolfi: «A 18 anni (aprile 1903) Onofri innalza un inno "Alla poesia" in più di quattrocento versi, in cui donna e poesia (una donna e una poesia più sognate che reali) rappresentano il fantasma da abbracciare in un empito di gioia che toglie il respiro: *Parvemi il sangue a un tratto / nell'intime arboree vene / tutto vigoreggiare / come una linfa pura*. Il sangue, che rappresenterà l'alambiccico di ogni metamorfosi, è già avvertito dall'adolescente come il tramite di una corrispondenza tra poesia e vita, tra poesia e cosmo», e poco più avanti: «Come ho già accennato il sangue, la meraviglia del sangue, diventerà il filtro privilegiato attraverso cui congiungersi all'universo.»

Attenendoci ai testi e paratesti letterari, diciamo che nella suddetta nota introduttiva l'autore dichiara di aver scontato i debiti alla tradizione e all'epoca: Hölderlin e Leopardi, Carducci, Pascoli e D'Annunzio, il simbolismo nostrano e straniero, e si sente impegnato ad aderire a nuove concezioni poetiche. E se in *Liriche* si trova un Onofri fortemente d'annunziano e inesperto, nei *Poemi tragici* si attenuano i segni della dipendenza. La tragedia cui ci si riferisce è la vita umana, immersa nella doppia realtà di illusione e dolore, noto e ignoto, finito ed eternità, un'esistenza per la quale

il poeta prova «una feroce pietà». Ma l'opera, pure assumendo caratteri tematici meno decadenti e un modo di trattarli più personale, nel complesso è da riferire ancora alla giovinezza.

“La falena”

Per la finestra, aperta sull'odorosa terrazza,
entrata è una falena volubile e freddolosa,
che tintinnando il fragile suo corpo alla lampa oleosa
dà di cozzo nel vetro sì forte che sembra pazza.

Vedendola tanto irata perché non può struggere l'ale
alla fiammella rinchiusa, una feroce pietà
di lei mi prende... e il vetro sollevo... pensando se tale
non sia l'anima umana che cerca felicità.

Un più evidente nuovo clima sarà invece quello dei *Canti delle oasi*, di un crepuscolarismo del tipo romano, senza reagenti ironici come in Corazzini, con echi di stile pascoliano ancora presenti («mi cullò piangente / ... una stella cadente»), e piuttosto patetico o auto-commiserevole:

[Oggi è sull'anima mia...]

Oggi è sull'anima mia come un velo di polvere
sopra un mobile antico... Quanto m'è dolce e triste
passar solo in un luogo dove altre volte ho visto,
pensoso, a capo chino, la mia ombra confondersi

ad un'ombra femminile! ... Io amo, dunque, io amo
ancora le donne che amai e di cui m'annoiai?
Oh, no: il mio cuore è come un albero ed ogni ramo
è il ricordo soave d'un giorno che non fu mai:

il ricordo d'un sogno che mi cullò piangente
o che filò il mio cielo come una stella cadente.
Ora, stagioni, secoli, ditemi voi quant'anni
ho io, dunque, vissuto nei miei ventidu'anni!

Tuttavia se nel quasi coetaneo e altrettanto precoce Corazzini si muove un certo avanguardismo sul piano formale, in Onofri effettivamente è presente fin dall'inizio un'altra inquietudine, spiritualistica, animistica, panica. E qui per puntualità analitica torniamo su quanto abbiamo letto finora. La retorica della nota introduttiva di *Liriche* non offusca i segni di una predisposizione alla spinta e alla ricerca universalistica di locuzioni del tipo «sacrificarti sull'ara della mia Volontà», «tu ceda l'aria e la luce», «l'opera sempre nova dell'eterna Natura», come pure nei versi di «Oggi è sull'anima mia...» si notano «il mio cuore è come un albero» e «stagioni, secoli, ditemi voi quant'anni ho io». Allora è chiaro che la «feroce pietà» provata per *La falena* indicava già una determinazione, direi angustiosa ma ormai sappiamo che questo è il carattere che il poeta si forma da giovane, a cercare strumenti di salvezza nell'elevazione etica e nella trascendenza. I toni tenui e smorzati e il canto limitato a una vaga malinconia dell'essere e alle piccole cose della quotidianità non sono adatti al poeta. La limitazione dell'abito crepuscolare è del tutto evidente al termine dei *Canti delle oasi*, quasi un congedo anche da quella poetica, pregno di aspirazioni a far convergere in un solo intenso modo di 'cantare' i miracoli terreni e le proiezioni in alto del pensiero:

“Per confondersi con la natura”

Madre, ch’io mi dimentichi della mia forma umana
per confondermi in te, nella tua vita immensa;
ch’io rompa la strettoia della mia fosca tana,
ove sto nella triste obliquità che pensa:

per sentir nel mio sangue il brivido solare
della tua pura vita: ch’io chiuda in me la mattina,
dopo gli amori dell’alba nelle siepi di nocciuolo,
gli aromi tuoi più buoni: lo spigo, la cedrina,

e i tuoi profumi più dolci: le fresie, gli oleandri.
Ch’io oda in me il brusio dei teneri germogli
che erompono dagli orti cinti di caprifogli,
ed in fondo al mio cuore, come tu nei meandri,

io senta un fresco e tenue gorgoglio di sorgenti.
Fa ch’io sappia nutrire delle mie fibre il grano,
e pur lo spino che ruba i biòccoli di lana
al gregge; fa che su me il maciullar degli armenti

sereno ascolti, tra il vago ronzio dei calabroni,
e il crepitio delle stoppie che, ardendo come un richiamo,
fugano qualche quaglia nelle notti d’agosto
profumate di timo! fa che fra ramo e ramo

il vento veloce che vibra mi strappi le foglie secche;
fa ch’io sia te, che tutto l’immenso tuo potere
e di mari e monti, di nevi e di primavere
sappia infine calmare i miei sconfinati desideri.

Madre, ch’io mi dimentichi della mia forma umana
per confondermi in te, nella tua vita immensa;
ch’io rompa la strettoia della mia fosca tana,
ove sto nella triste obliquità che pensa.

Il passaggio alla libertà espressiva del vocianesimo, anche in questo caso con qualche distinguo rispetto ai vociani più rappresentativi come Rebora e Sbarbaro e talvolta vicina a esiti come quelli di Cardarelli, è una necessità e avviene con la prosa lirico-frammentistica di *Orchestra* e poi con le prose più contenute e le liriche di *Arioso*, che per alcuni critici rappresenta l’Onofri migliore e il più chiaro.

“Partenza”

Coi suoi colombi candidi, la casa ha preso il volo alla volta del mare. / All’alba, con uno scrollo leggero, ha fatto scricchiolare le sue radici di pietra e le ha liberate piano piano dal tenero della collina. / S’è svincolata a un tratto, tra il frullo dell’ali, dai bei roseti rampicanti lungo i suoi muri celesti, che invano hanno provato a trattenerla, e son ricaduti giù sugli umidi incavi delle fondamenta. / È rimasta solo la siepe verde

con gli olmi a cerchio in attesa, e gli alveari che sudano di miele presso l'aiola turchina dei giaggioli, - e un merlo che chioccola un istante sul lapillo finofino del giardino.

(da 'Orchestra')

"Mattinata"

Lo senti il sapore dell'aria, stamani!
È un sapore d'erba e d'arancia,
come i giardini di favola
che dormono in balsamo ancora
nella nostra memoria infantile.
Arieggia, il tuo gesto ilare,
l'ombra oscillante del salice;
e all'insaputa fai cenno
alle curve lontane dei monti
che il vento assiepato nasconde d'azzurro.
Ma il tuo dolce brio forse allude
al fiato di neve irreale
che esalano fino quaggiù
i paesi che cela il sole,
nelle lontananze gelate.
Non canta un uccello, e siamo così felici!
Una favilla traluce dal cuor del ciottolo
che il tuo passo scavalca senza distrarsi,
e intanto nell'erba assorta
circola e trema improvviso
il soffio che vi dormiva.
Senti? Questa è la voce
che non l'orecchio intende
ma il trasalire solo del tuo silenzio
dedito al sogno celeste della musica.
Questo è il mattino
color del mio brivido.
Ed io con parole innocenti
vado come palpando
i fuggitivi contatti di questi momenti col cielo:
sono altrettanti saluti d'amore
al bel clima di felicità silenziosa
specchiata nel giro del nostro orizzonte.

(da 'Arioso')

Ma la posizione dello scrittore rispetto ai tempi è, com'egli aveva detto, obliqua (vedi l'ultimo verso dei *Canti delle oasi*), ovvero ambivalente, come s'è visto: rifiuta la poetica estinta nel volgere dall'uno all'altro secolo ma ne conserva gli intenti a pronunciarsi con accenti emotivamente coinvolgenti, per sensazioni e immagini che penetrino oltre l'inconscio simbolistico a cogliere ciò che l'essenza della natura restituisce all'uomo. Leggendo i primi versi di *Mattinata*,

Lo senti il sapore dell'aria, stamani!
È un sapore d'erba e d'arancia,

come i giardini di favola
che dormono in balsamo ancora
nella nostra memoria infantile.

si assaporano lo spirito e il tono opposti a quelli del mattino baudelairiano de *La muse malade*:

Ma pauvre muse, hélas! Qu'as-tu donc ce matin?
Tes yeux creux sont peuplés de visions nocturnes,
Et je vois tour à tour réfléchis sur ton teint
La folie et l'horreur, froides et taciturnes.

(Mia povera musa, ahimè, che cos'hai stamattina?
Nei vuoti tuoi occhi si affollano le visioni notturne
e vedo riflessi sulla tua pelle uno dopo l'altro
la follia e l'orrore, freddi e taciturni.)

Così, se il linguaggio dei vociani non è ancora la casa letteraria di Onofri condivisa con altri, di certo diventa la sua stanza privata, dove egli amplifica la verbosità espressionistica isolandosi, sia materialmente per il dissenso col De Robertis circa i due articoli contrapposti su Pascoli, sia soprattutto idealmente, quando scopre che l'io interiore di cui il vocianesimo esprime le esigenze dev'essere messo in relazione a un Io (maiuscolo) cosmico incarnato dalle dimensioni spirituali ed eternamente esistente come il cosmo diretto dalle entità celesti. È l'incontro con l'antroposofia di Rudolf Steiner, già attivo nella Società Teosofica, che nella nuova Società Antroposofica da lui fondata ha assunto, dal punto di vista degli aderenti, il ruolo di Maestro con qualità di iniziato (in termini esoterici l'iniziato ha più profonde facoltà occulte del veggente). A questo punto l'autore sembra finalmente venire in possesso di quel che aveva cercato nelle inquietudini spiritualistiche e universalistiche, e vi riversa tutti gli intenti intellettuali, sia critico-teoretici sia letterari. E inizia dunque la terza stagione, se trascuriamo gli scritti giovanili, della sua produzione.

“Corpo immortale”

Lontano, in fondo alle selve d'estasi future
c'è un corpo soltanto, un corpo di piena potenza celeste.
Pronto a tutto, è felice, ardendo d'immolarsi a ogni plastica e ritmo,
senza catechismi né macchine;
giacché dopo tanti ritorni al mondo, oscuramente obbediti,
soltanto il senso perfetto della gioia ha modellato questo suo ultimo sangue, →
finalmente sfatato. [... / ...]

Il sale della terra, che sovrabbonda al suo sangue redento,
ha distrutto ogni cenere mortale dentro i suoi sensi antichissimi;
e l'umore di quella docile bocca è il miele essenziale dei fiori.
Quand'egli parla, esseri favolosi di musica vengono al mondo,
a guarire i dolori superstiti.
Ogni salvezza gli è diventata, si direbbe, fatale.
Il suo volere è la sua libertà.
Egli è l'autore delle stagioni; e il suo respiro ha il ritmo del cielo.
Un fanciullo appena, d'altronde!

(da 'Le trombe d'argento')

[Ecco il ritmo frenetico del sangue...]

Ecco il ritmo frenetico del sangue,
quando gli azzurri tuonano a distesa,
e qualsiasi colore si fa fiamma
nell'urlo delle tempie.
Ecco il cuor mio nella selvaggia ebbrezza
di svincolare in esseri le forme
disincantate a vortice di danza.
Ecco i visi risolti in fiabe d'oro
in lievi organi d'ali.
Ecco gli alberi in forsennate lingue
contorcersi, balzar fra scoppiettii
di verdi fiamme dalla terra urlante.
E fra l'altre manie del mezzogiorno,
ecco me, congelato in stella fissa,
ch'exaspero l'antica aria di piaghe
metalliche, sull'erba di corallo.
(Pulsa il fianco del mare sul granito
come un trotto infinito di cavallo).

(da "Terrestrità del sole")

[Arie e follie d'uccelli senza briglia...]

Arie e follie d'uccelli senza briglia,
obbediscono a volo ai fili d'oro
d'invisibili orditi, ove il sonoro
verde dei prati e il cielo di giunchiglia
son la trama leggera
di questa primavera.

A nord, nelle metropoli di fumo,
fra nature smagrite, in paesaggi
aridi e senza gioia, aprili e maggi
nascono entro officine, in un rischiumo
di fiori, voli e canti
che son miscugli urlanti.

Ma gli uccelli sbrigliati entro l'aprile,
sanno come scattar con voli d'oro
dai mille fili d'uomini al lavoro,
sparpagliando quell'opera febbrile
in primavere esenti,
sugli altri continenti.

(da "Vincere il drago")

[Simili a melodie rapprese in mondo...]

Simili a melodie rapprese in mondo,

quand'erano sull'orlo di sfatarsi
nei superni silenzi, ardono pace
nel mezzogiorno torrido le ondate
ferme dei pini, sul brillio turchino
del mare che smiracola d'argento.
E ancora dalle masse di smeraldo
divampa un concepirsi incandescenze;
ma un pensiero di su le incenerisce
in quella pausa d'essere ch'è cielo:
azzurreggiar di tenebra, che intima
(dal massiccio dell'alpe all'orizzonte)
ai duri tronchi ergersi alati incensi
a un dio sonoro, addormentato, in forma
d'un paese celeste sulla terra.

(da 'Simili a melodie rapprese in mondo')

[L'anima che trasvola dal mio corpo...]

L'anima, che trasvola dal mio corpo
dentro il sonno abissale d'ogni notte,
riflette in sé le costellazioni
massime; e immaginando, entro la sfera
della sua breve nuvola, il superno
giro dei dodici astri eterni, specchia
in sé l'ordine identico dei mondi.
Quando poi, sull'aurora, torna mia
la veglia di quell'anima celeste,
porto nel ritmo ciclico del sangue
dodici forze d'oro per la vita,
dodici gruppi di potenti suoni,
benché taciuti in organi di terra.

(da 'Zolla ritorna cosmo')

Sul piano strettamente letterario va detto che il poeta era capace di momenti lirici apprezzabili, talvolta notevoli, quali, riferendomi soltanto alle poesie trascritte: «Lo senti il sapore dell'aria, stamani! / È un sapore d'erba e d'arancia», «A nord, nelle metropoli di fumo, / fra nature smagrite, in paesaggi / aridi e senza gioia», «Simili a melodie rapprese in mondo, / quand'erano sull'orlo di sfatarsi». Ma penso si constati negli esempi che raramente un componimento si sviluppa o apre o chiude con lo stesso registro, gravato come sembra da fattori ragionatori. Per compiere qualche osservazione sparsa si fissi il termine positivo di paragone nell'omogeneità stilistica e di una certa fragranza lirica di *Mattinata*. Poi si rilegga la sestina di cui ho ripetuto qui due versi e mezzo, e si noti che l'emistichio «aridi e senza gioia» è seguito dalla rima di «maggi» con i «paesaggi» del verso precedente, una rima debole, scelta lessicale semplicistica e nota di segno crepuscolare che abbatte il tono creato fin lì. In «Simili a melodie rapprese in mondo...» si ponga attenzione alla già ampia apertura, per cui poi i «superni silenzi» riportano la lingua a un passatismo aulico ed estetizzante stonato, che gonfia il successivo «ardono pace», dopo di che i vv. 4 e 5 tornano a essere pittorici ma subito dopo il toscanismo “smiracolare” disturba la formazione del quadro di riflessi argentei marini, e ancora nella seconda parte del testo campeggiano volontari costrutti di immagini arcane:

«dalle masse di smeraldo / divampa un concepirsi incandescenze», «azzurreggiar di tenebra, che intima / (dal massiccio dell'alpe all'orizzonte) / ai duri tronchi ergersi alati incensi».

Dunque mi pare di aver mostrato così che quanto a tensione poetica potenzialmente Onofri era fra i più promettenti della sua generazione, tanto da aver influito con alcuni suoi modi anche sugli ermetici fiorentini. Tuttavia l'espressionismo fermenta anche troppo e in direzioni disparate da *Le trombe d'argento* in avanti, nel terzo Onofri convinto di sé: conglomerati lessicali («turchinò-vertigine del sole», «aria-velocità del tuo sorriso», «intreccio-a-svolio»), verbi denominali o parasintetici («risfanciulla», «inàera», «schelétrano», «illàbbrano», «sdemòniano», «tìmpana»), frequenti sinestesie, parole composte («onnimondiale», «onnicelste») e costrutti infinitivali («uscendo in lampi di volerti mondo», «questo equilibrio di prestarti ascolto»). Poesie di classici endecasillabi e settenari, i compostissimi sonetti sempre amati, versi prosastici spesso di lunghezze incontinenti e prose versificate stanno dietro a una spinta affabulatoria che frequentemente da un esordio o una traccia di senso apre come il tentativo di includere l'intera rivelazione, procurando al lettore dispersione di impressioni e concetti. Ho trascritto intenzionalmente «Arie e follie d'uccelli senza briglia...» per sottolineare qui lo sforzo mentale da esercitare sulla complicata fantasticheria delle tre sestine, tra folli voli d'uccelli che seguono gli orditi di leggi naturali e costituiscono una trama leggera, le officine di metropoli fumose nel "rischiumo" di fiori e voli e canti che sono miscugli urlanti, infine di nuovo i voli degli uccelli che sparpagliano l'opera febbrile degli uomini su primavera di altri continenti. In quali cieli sono gli uccelli e in che rapporto stanno con l'operato umano? L'intento volontaristico, di cui parleremo anche fra poco confrontandoci con la teoria, e che s'era già avvistato nella negazione delle cose giovanili e nell'impegno a scrivere per conciliare Natura, Tempo, Uomo e Mondo, dà risultati, appunto, procurati, ora che l'antroposofia gli ha insegnato che la vera arte è frutto di volontaria concentrazione verso la dimensione spirituale cosmica, dalla quale l'artista riceve l'occulta luce per trasformare in 'azioni' verbali la vera ispirazione (e solo con questa idea di 'azione verbale' si accorda lo slegamento della foga immaginativa). Da cui, in definitiva di Onofri si può dare, a mio parere, questa valutazione complessiva: nelle attitudini un buon poeta, che però applicativamente non si è risolto e ha creduto di risolversi razionalmente, raggiungendo in realtà pochi esiti di rilievo.

Il curatore del volume di testi prettamente esoterici di Onofri, quello del 2000 de *La Finestra* editrice, Marco Albertazzi osserva che: «Fin dalle prime opere, dunque, è possibile constatare la predisposizione "cosmica" del poeta», poiché «Le premesse teoriche del *Nuovo Rinascimento* risalgono agli *Studi spirituali* e *Nuovi studi spirituali* pubblicati sulla rivista 'Lirica'» (rispettivamente nei numeri di marzo 1912 e ottobre-dicembre 1912). Egli invoca Ruggero Jacobbi (*Per un ritratto di Onofri*, in *L'avventura del Novecento*, postumo a c. di Anna Dolfi, Garzanti, Milano 1984), il quale a sua volta precisava: «A quell'epoca [dei primi saggi filosofici di Steiner, *La filosofia della libertà* del 1894 e *L'evoluzione della filosofia*, in realtà primo volume de *Gli enigmi della filosofia dai presocratici ai postkantiani* del 1914] Steiner si muoveva da una critica del monismo di Haeckel ad un recupero di Shelling attraverso il messaggio di Eduard von Hartmann, e ancora non aveva approfondito quelle esperienze orientali che - affiancate ad un tenace persistere del misticismo cristiano - dovevano poi formare la base del suo pensiero iniziatico. Onofri accoglie la proposta steineriana, viceversa, già nello spazio incantato della rivelazione e il suo assenso è tutto nella conferma di un panismo e di una cosmicità che fin dai primissimi libri dannunziani o pascoliani era il suo timbro costante». Ora, quanto diceva Jacobbi è vero, e da parte nostra si è confermata una non definita spinta mistico-filosofica che animava lo scrittore fin dalla giovinezza. Ma questi appunto «accoglie la proposta steineriana» e la accoglie in pieno. Cioè non si può consentire con l'Albertazzi quando afferma che: «Sostenere, quindi, la tesi della 'svolta' o della 'conversione' dell'Autore all'antroposofia è, da un punto di vista filologico, oltre che ermeneutico, un errore perché non considera la

realtà testuale dell'intera opera del poeta.» Intanto dei volumi di Steiner, *Teosofia* è pubblicato in Italia nel 1910 (Reber, Palermo), cioè due anni prima degli *Studi spirituali* e i *Nuovi studi spirituali* di Onofri, *La direzione spirituale dell'uomo e dell'umanità* appare in traduzione italiana nel 1912 (Bontempelli e Invernizzi, Roma), e il 1913 è l'anno in cui il filosofo si distacca dalla Società Teosofica e fonda la Società Antroposofica, avendone enunciato negli anni precedenti le ragioni occultisticamente fondanti attraverso conferenze e altre pubblicazioni. Non va dimenticato poi che nel 1922 si pubblica su *Le Cronache d'Italia* l'onofriana traduzione commentata di un capitolo di *Tra Sfinge e Graal*, una raccolta di studi sull'arte di Ernst Uehli, seguace di Steiner. Allora chiedo: quali sono le certezze per sostenere che al tempo degli *Studi spirituali* e *Nuovi studi spirituali* Onofri non avesse già contatti, anche se non ancora determinanti, con insegnamenti di esoterismo cristiano teosofici e antroposofici? Infine nel 1924 il nostro autore è il prefatore della prima edizione italiana della steineriana *La scienza occulta nelle sue linee generali*, pubblicata la prima volta in tedesco nel 1910. Per quanto dunque Albertazzi propugni l'autonomia del pensiero 'cosmico' dello scrittore italiano, si può invece parlare di influenza maturata in una 'svolta' definitiva, derivata nelle sue idee spirituali ed estetiche da quelle del filosofo austriaco. Tant'è che in quella prefazione si legge:

Tra le più alte personalità spirituali che negli ultimi decenni sono apparse in armi contro il drago del materialismo moderno, primeggia in armonia e potenza interiori la personalità di Rudolf Steiner, la cui opera capitale si presenta qui, primamente tradotta, ai lettori italiani. [...] Egli [l'uomo] non camminerà, dunque, verso l'avvenire in virtù di un suo misticismo che rifiuti e neghi e sopprima tutto quanto l'uomo ha ormai raggiunto nella sua presenza di cittadino terrestre e nella sua concettualità di uomo fra uomini, per appartarsi dalla vita in pratiche ascetiche o in estatici rapimenti; tutt'altro! Egli dovrà nel più preciso e consapevole sforzo della sua vita interiore, sollevarsi mediante la sua volontà d'uomo terreno fino alla conquista di un metodo integrale, che, senza fargli smarrire se stesso come io singolo, conduca alla coscienza, sempre più chiara e individualizzata, della realtà spirituale che effettivamente opera in quello stesso mondo dov'egli vive, pensa, lavora, soffre e indaga quotidianamente. [...] Il presente libro dello Steiner è appunto l'indicazione di questo metodo della realtà integrale, come io credo di poterlo chiamare.

Intendo cioè dire che l'antroposofia di Steiner per Onofri è un punto d'approdo, un cerchio dottrinale entro cui la sua precedente ricerca può raccogliersi in concezione generale strutturata. L'idea del "metodo integrale" ne è il segnale evidente, come egli scrive in *Nuovo Rinascimento come arte dell'io*:

[Dal Cap. "La tecnica"] Quand'è che il poeta non vuole più esprimere con la parola sé stesso, come uomo singolo vivente una certa vita, cioè il suo proprio io egoistico, da articolarne sia pure in forme armoniose e affascinanti, in forme di euritmica composizione, lo sfogo della sua propria personalità psichica, ma vuole invece arrivare a manifestare, ad esprimere il mondo "oggettivo" nella sua essenza spirituale (in quel momento storico che il mondo sta appunto vivendo spiritualmente), e insomma vuole non più esprimersi, ma "esprimere assolutamente"? Solamente se noi troveremo una risposta chiara e decisiva a questa domanda, troveremo qualche cosa che si potrà chiamare la "tecnica del metodo".

Mentre poche righe dopo rifiuta la sovrabbondanza espressiva da lui stesso adottata, altro segno di una volontà di cambiamento:

Nulla di più personalistico e anticreativo del cieco turbine di passioni e d'istinti, fra i quali in prima linea quello di darsi in balia ad un'ispirazione orgiastica che tira a indovinare con le parole, come un uomo che spara contro un bersaglio invisibile. [...] Opere spettrali e di incubo. Risultato tipico ne è il sovrabbondare della materia verbale in rapporto all'essenza, allo spirito dell'espressione, e in cento pagine si trova diluito ciò che avrebbe avuto la sua giusta manifestazione forse in dieci o in cinque potenti tratti verbali.

E quindi enuncia come il poeta dovrebbe raggiungere la vera ispirazione artistica, da considerare un atto religioso:

Quando egli, come volontà personale, interviene nell'opera sua, il risultato è sempre una deformazione, uno snaturamento poetico, e l'opera è mancata. Si tratta dunque di uno stato di oggettività assoluta (anche quando il poeta parla nel nome dell'io), stato di oggettività assoluta che egli deve realizzare spiritualmente. E questa è la tecnica che vogliamo trovare. [...] / Volontariamente egli ha da immedesimare la propria singola volontà d'uomo-artista con la volontà poetica che vuole agire mediante di lui. Egli deve trovare la dedizione matematicamente esatta a quello spirito. / [...] Raggiungere lo stato di abnegazione interna sufficiente a sopprimere volontariamente la propria volontà, per far agire la Volontà stessa, diventerebbe allora facile. E quella Volontà diventa, appunto, la volontà stessa del poeta, ed egli stesso è trasfigurato momentaneamente nello spirito poetico, a cui deve dar forma e vita nelle parole. [...] Di qui il carattere religioso dell'arte. [...] / Questo è l'enunciato; ma l'enunciato ha già la caratteristica di contenere i lineamenti della soluzione che cercavamo, e di fornire i termini precisi del metodo. Infatti risulta che nell'astrarre da tutto ciò che non è quella certa poesia, è già l'attuazione di quella certa poesia. Uno stato di "concentrazione volontaria", astratto da tutto il resto, è l'atto fecondatore per il quale, con la parola umana, si può mettere al mondo una rivelazione divina. Questo stato di concentrazione è uno stato che nasce e si sviluppa in virtù di uno speciale allenamento interiore, quale deve essere condotto e diretto dal poeta stesso con la sua propria volontà.

Uno stile concitato e incalzante da *epos* penetra tutto il saggio teorico. Ma a parte questa considerazione coloristica, trovo interessante che la posizione teorica e gli argomenti assunti da Onofri nel *Nuovo Rinascimento* siano stati valutati da un filosofo come Antonio Banfi (1886-1957), che nel volume collettaneo *Arturo Onofri visto da: Banfi, Benco, [etc.]* (Vallecchi, Firenze 1930) guarda da un punto di vista pacatamente razionale i concepimenti mistico-estetici onofriani. Cito alcuni punti focali del discorso di Banfi:

Arturo Onofri ha vissuto nella sua giovinezza tale crisi dell'arte, come fan prova le prime liriche, vissuto con la viva schiettezza e l'aperto abbandono che erano nel suo carattere e perciò profondamente sofferto, come quella che si rifletteva in una propria interiore crisi spirituale. Giacché in lui la sensibilità raffinata inquieta e irregolare, che, filtrando attraverso l'opaca obbiettività pratica del mondo, cercava nelle sue vene nascoste l'eco di un accordo misterioso, nasceva da un interno infrangersi dell'unità personale e a sua volta l'intensificava, dissolvendo la normale visione del mondo in direzioni spesso discordanti, senza raggiungere una superiore unità. [...] Il problema artistico fu per Onofri la liberazione dalla instabilità dell'impressionismo estetico, dall'exasperata angosciante sensibilità soggettiva e dalla frammentarietà incoerente della visione del mondo che vi corrisponde. E ciò non gli sembrò possibile se non scoprendo un piano fondamentale di rapporti tra l'io ed il mondo, un senso originario della vita esteticamente significativo, in cui gli altri tutti rientrassero armonicamente, un

piano insomma di assoluta verità estetica. Questo piano non poteva essere che quello di una visione metafisica. [...] La visione metafisica della realtà che l'Onofri assunse, come fondamento unitario dell'intuizione estetica, non è totalmente originale; essa gli fu offerta in parte dallo Steiner [...] La realtà è interpretata come lo sviluppo di un'assoluta Autocoscienza. L'Io cosmico, principio primo di vita, pone di fronte a sé il mondo, come la propria obbiettività, solo per ritornare attraverso di essa a sé, in un flusso perpetuo, in un'identità vivente di aspetti e di forme infinite. [...] / Ora, l'arte è, per l'Onofri, una delle forme - anzi, quella a lui più sensibile e trasparente - del ritorno dell'Assoluto in se stesso attraverso l'attività spirituale dell'uomo; ma la sua essenza vera si illumina a questi solo nella dialettica del suo sviluppo storico. Ché l'arte antica è espressione dell'ideale obbiettività spirituale che s'impone alla coscienza singola, come mitica immagine della sua essenza superiore, secondo cui si foggia la sua vita. In antitesi, l'arte moderna, dopo il Rinascimento, è l'affermazione della soggettività, che, mentre infrange le forme idealmente obbiettive della spiritualità, cerca inquieta tra i propri aspetti fuggevoli un presentito suo profondo essere assoluto. E la soluzione si annuncia nella sintesi, che si prepara ai tempi nuovi: l'arte esprimerà con piena coscienza l'elevarsi dell'io individuale all'Io assoluto creatore, attraverso l'esperienza della realtà tutta. [...] / Non sarebbe difficile insistere sull'arbitrarietà e unilateralità di tale concezione, considerata come un'estetica o teoria dell'arte: ché il concetto dell'arte è qui riferito non a una effettiva realtà culturale, ma a un ideale vago e ancora irrealizzato, in cui si concentrano i vari momenti della spiritualità, mentre, per ciò, l'interpretazione del suo sviluppo storico - salvo alcune geniali intuizioni - è ridotta ad un astratto schema formale. [...] / E la sua arte, la sua poesia volle essere e fu metafisica. Né occorre meravigliarsi di ciò, ché di una poesia metafisica si può parlare come di una poesia morale o religiosa. [...] La poesia di alcuni canti o saghe antiche, dei «*Discorsi*» del Buddha, dei versetti del *Canto divino*, dei miti platonici, di qualche canto del *Paradiso* dantesco, di alcune strofe del Leopardi o di passi del «*Faust*» goethiano e dello «*Zarathustra*» di Nietzsche, è appunto di questa natura. E tale - nei suoi limiti, originati dalla natura stessa esoterica della sua intuizione metafisica - è la poesia dell'Onofri, che, lungi dall'esprimere la soluzione finale del processo di sviluppo dell'arte, appare come un suo aspetto storicamente determinato, e proprio determinato all'interno di quella crisi stessa ch'essa voleva superare.

Mi sembra che a questo punto si possa scardinare quel nesso che per molti fa di Onofri, in ritardo, una sorta di iniziatore della futura vera poesia vera arte, sia perché la poesia e l'arte riconosciute come tali non si sono sviluppate secondo le sue tesi estetiche, e lo constatiamo a quasi un secolo di tempo trascorso, sia soprattutto perché abbiamo appreso che la sola verità della poesia e dell'arte è che devono essere messe in relazione a cultura e senso estetico che si determinano storicamente nelle civiltà e nei linguaggi delle società umane.

Tornando ancora alle opinioni letterarie, c'è chi ritiene che l'isolamento onofriano e l'incomprensione ricevuta abbiano avuto come causa l'assenza in Italia di una tradizione di poesia filosofica e metafisica. Non mi sembra qui la questione. Ribadendo che non si nega niente della spinta spiritualistica di Onofri nell'arco di tutta la sua attività intellettuale, voglio dire che quella assume organicamente il carattere di filosofia metafisica dall'incontro con Steiner. E a parer mio, ripeto, tale adesione dottrinarica converte in atteggiamento premeditato anche l'applicazione scrittoria del poeta, il quale condiziona così la dedizione lirica spontanea con la volontà cerebrale di creare una letteratura vaticinante, secondo l'idea di annuncio e precursione di una 'nuova era' estetica, di cui è implicata la funzione 'battistica', cioè del Battista che annuncia il Cristo, centrale nella dottrina antroposofica. Eccone l'esplicitazione nel *Nuovo Rinascimento*:

[Nel Cap. “Arte antica e arte moderna”] Si sa che Giovanni Battista è, per antonomasia, il Precursore, in quanto preparò allora la coscienza umana a riconoscere la Parola-Spirito (il Verbo) che stava per manifestarsi in un corpo umano vivente fra gli uomini. [...] / Ma lo spirito del Battista è eterno; e come aveva già altre volte operato nel mondo, quale precursore, [...] così ancora altre volte ha operato in seguito, sempre col preparare ulteriori tendenze e direttive del Cristo fra noi [...]. Tralasciando le altre manifestazioni del Precursore, basta qui accennare che oggi siamo prossimi a una nuova manifestazione della Parola-Verbo [...] / Tornando all’arte, c’è oggi un elemento antico, una corrente tradizionale artistica che in noi va sempre più declinando, per scomparire del tutto; e c’è un elemento nuovo, una corrente battistica (in contrasto con l’altra) che vuole invece sorgere in noi dal fondo dell’incoscienza, per assurgere alla chiarezza della coscienza, e diventare una corrente volontaria, nostra, interamente tutt’uno con noi.

Ed ecco il collegamento teorico con l’idea di ‘azione’ della parola poetica (che prima in parentesi ho definito foga immaginativa):

[Dal Cap. “La tecnica”] Non soltanto la parola in quanto mezzo di descrizione, di resoconto, di strumento didattico-espositivo, e tanto meno di sfogo psicologico personale, ma la parola in quanto iniziatrice ai misteri, in quanto strumento d’auto-iniziazione ai mondi superiori. Questo è l’interno metodo del poeta. La parola come azione per giungere alle verità soprannaturali: ecco il culto della nuova poesia, e ad esso deve mirare coscientemente colui che vuol assumere il nuovo grande compito della poesia. [...] / Egli si innalza progressivamente alla visione verbale dell’insieme, e ogni passo che egli compie su questa via è un passo che farà compiere alla tecnica dell’arte sua.

C’è dunque, per concludere tornando allo stimolo da cui è partita questa rivisitazione, che i novelli critici di Onofri dovrebbero rispettare le autonomie, della metafisica come scienza o filosofia dell’assoluto, della religiosità come atteggiamento interiore e della poesia come espressione artistica. Cioè, dovrebbero capire che non si valuta artisticamente l’opera di un autore in funzione dei tipi di misticismo e di cosmologia che vi introduce, altrimenti dovremmo aver riposto nel cassetto *La divina commedia*, non più interessati ai contenuti e non più attratti esteticamente, già dopo l’Illuminismo.

Luigi Arista (febbraio 2018)