



Camillo Sbarbaro nasce a Santa Margherita Ligure al n. 4 di via Roma il 12 gennaio 1888. Il padre Carlo, ingegnere e architetto, militare a riposo dal 1893, è il protagonista involontario di due tra le più famose poesie di Pianissimo, la prima raccolta di successo di Sbarbaro. La madre, Angiolina Bacigalupo, ammalatasi di tubercolosi nel 1889, morirà nel 1893 lasciando i suoi due figli Camillo e Clelia alle cure della sorella Maria (la Benedetta a cui Sbarbaro dedicherà le poesie di Rimanenze).

Dopo un breve soggiorno a Voze, nel 1894 la famiglia si trasferisce a Varazze, dove Camillo frequenta le scuole elementari e il ginnasio dell'Istituto dei Salesiani.

Al 1904, anno d'inizio della sua attività poetica (incoraggiata dallo scrittore Remigio Zena), risale il trasferimento a Savona, in via Paleocapa e poi in via Assereto, dove frequenta il Liceo Gabriello Chiabrera ed ha l'occasione di conoscere uno dei suoi maestri, il filosofo Adelchi Baratono (fratello del futuro amico Pierangelo).

Sono questi gli anni in cui nascono le amicizie più importanti e durature - Giuseppe Agnino, Angelo e Pippo Barile, Silvio Volta - le cui tracce si possono ripercorrere nel corso di tutta l'opera sbarbariana.

Dopo aver conseguito il diploma di licenza (1908), nel 1910 Sbarbaro si impiega nella Società Siderurgica di Savona. Nel 1911 la società viene assorbita dall'Ilva di Genova e Sbarbaro è costretto ad affittare una camera nel capoluogo ligure. L'anno successivo, in seguito alla morte del padre (novembre 1912), trasloca stabilmente in via Montaldo, la "strada di casa" raccontata in una prosa di Trucioli. Sono gli anni delle prime pubblicazioni - il primo volumetto di poesie parnassiano-simboliste, *Resine*, è stampato grazie ad una sottoscrizione dei compagni di liceo nel 1911 - e della stesura di *Pianissimo*, il suo libro forse più conosciuto e importante, di sicuro decisivo alla nascita della grande stagione della poesia italiana del primo Novecento. Le sue poesie in versi e in prosa cominciano a comparire sulle maggiori riviste letterarie italiane: "La Riviera Ligure", "Lacerba", "La Voce".

Il breve soggiorno fiorentino della primavera del 1914, nell'imminenza della pubblicazione di *Pianissimo* presso la Libreria della Voce, è l'occasione per conoscere di persona l'ammiratissimo Ardengo Soffici, ma anche Giovanni Papini, Dino Campana, Ottone Rosai, Raffaello Franchi, Giacomo Natta e Italo Tadolato. Nello stesso anno Giovanni Boine scrive la sua entusiastica recensione alle liriche di *Pianissimo*, accolte con favore anche da Pietro Pancrazi e Emilio Cecchi.

Allo scoppio della guerra decide di abbandonare la mal sopportata vita impiegatizia arruolandosi volontario nella Croce Rossa Italiana. Tra il 1916 e il '17 si trasferisce a Rapallo, a Spotorno, a Ventimiglia, alla Mortola, a Bologna e infine a Cividale del Friuli. Il 10 febbraio del '17 passa in forze alla caserma di Vigodarzere vicino a Padova e dopo aver frequentato il corso allievi ufficiali a Sandrigo (Vicenza) il 30 luglio parte per il fronte come sottotenente di fanteria. Alternandosi tra le trincee e le retrovie scrive le prose più belle dei suoi Trucioli.

Nel 1919 esce l'ultimo fascicolo della "Riviera ligure", interamente dedicato a Sbarbaro. Nel mese di agosto rientra finalmente a Genova, dove comincia a

frequentare assiduamente Pierangelo Baratono e gli altri protagonisti della vita notturna cittadina, capeggiati dal poeta Ceccardo Roccatagliata Ceccardi. Abbandonato definitivamente l'impiego, riesce a ritornare alla vita normale grazie alle ripetizioni di latino e greco (un mestiere che, insieme alla botanica, lo accompagnerà per tutta la vita). In questi anni conosce Eugenio Montale, primo appassionato recensore delle prose di Trucioli (1920), e frequenta Adriano Grande, Francesco Messina, Fausto e Oscar Saccorotti, Paolo Rodocanachi. A partire dal 1921 collabora alla "Gazzetta di Genova" e all'"Azione" con numerose prose 'liguri'. In questi anni ritorna anche alla poesia in versi, abbandonata dopo la stesura di Pianissimo.

Nel 1927 comincia ad insegnare all'Istituto genovese Ariecco dei padri Gesuiti, ma lascia improvvisamente l'incarico per non dover subire la tessera del Fascio che gli era stata imposta. L'anno seguente escono nel volume Liquidazione alcune delle prose scritte in questi anni postbellici, che testimoniano il definitivo passaggio da un gusto vociano-frammentista ad una più costruita e complessa prosa d'arte.

Nello stesso 1928 Sbarbaro vende a Stoccolma un primo importante erbario di muscinee.

In questi anni compie numerosi viaggi all'estero. Conosce e frequenta Leone Vivante e sua moglie Elena De Bosis, dedicataria dei Trucioli del 1948 e 'autrice' dell'Autoritratto involontario, ricavato da Sbarbaro da una scelta delle lettere di Elena. Ad Arenzano, nella casa di Paolo e Lucia Rodocanachi, frequenta gli amici letterati e artisti Adriano Grande, Eugenio Montale, Angelo Barile, Guglielmo Bianchi, Carlo Bo, Carlo Emilio Gadda. Villa Solaia, la casa senese di Elena e Leone Vivante, è un altro luogo di ritrovo 'letterario' molto amato da Sbarbaro.

Nel 1931 Adriano Grande fonda la rivista "Circoli", che nel primo numero ospita gli splendidi Versi a Dina, piccolo canzoniere amoroso di Sbarbaro. Nel 1933 comincia una feconda collaborazione di Sbarbaro alla "Gazzetta del Popolo" di Torino.

Nel 1937 Elena e Leone Vivante si trasferiscono in Inghilterra e Sbarbaro pensa di seguirli accettando un incarico di insegnante di greco che gli era stato offerto. Solo il

ritiro del passaporto in seguito al suo voto negativo nelle elezioni a lista unica gli impedisce di partire. Il rapporto col regime si complica e l'anno successivo la censura esige tagli e soppressioni dalle bozze del nuovo libro, *Calcomanie*, che non vedrà la luce se non in una versione dattiloscritta allestita per gli amici in venti copie nel 1940. Anche la sua passione botanica, che lo portava a scambiare esemplari di licheni con altri studiosi europei, gli fruttò sospetti e perquisizioni.

In seguito al bombardamento navale di Genova (9 febbraio 1941) si trasferisce a Spotorno con la zia e la sorella. Vi resterà fino al novembre del 1945, iniziando una feconda attività di traduttore dei classici greci e francesi (Sofocle, Euripide, Flaubert, Huysmans, Barbey d'Aurevilly, Stendhal, Villiers de l'Isle-Adam, Maupassant, Supervielle, poi, negli anni successivi, Eschilo, Pitagora, Balzac, Zola ecc.). Tornato per qualche anno a Genova, nel 1951 trasloca definitivamente a Spotorno, in via Finale 9. Nel '53 muore la zia Benedetta. In questo secondo dopoguerra vince i suoi primi premi letterari (il Saint-Vincent nel 1949, l'Etna-Taormina nel 1955) e comincia la ripubblicazione e revisione delle sue opere: nel 1948 esce da Mondadori la nuova edizione dei Trucioli (poi riediti nel '63), Neri Pozza ripubblica *Pianissimo* nella versione originale del '14 affiancata da un'altra assai rimaneggiata. Nel 1955 raccoglie in volume col titolo di *Rimanenze* le sue ultime poesie.

La collaborazione alle riviste si infittisce in questi anni ("*Botteghe oscure*", "*Officina*", "*Letteratura*", "*Itinerari*", "*Ausonia*", "*La Fiera Letteraria*", "*Il Mondo*" ecc.), e frutterà le raccolte di prose più o meno esili dell'ultima stagione creativa sbarbariana: *Fuochi fatui* (1956, '58, '62), *Gocce* (1963), "*Il Nostro*" e *nuove Gocce* (1964), *Contagocce* (1965), *Bolle di sapone* (1966), *Vedute di Genova* (1966), *Quisquilie* (1967), tutti per conto dell'amico Vanni Scheiwiller. Nel '61 inizia anche la collaborazione di Sbarbaro ai "*Libretti di Mal'aria*" del nuovo amico Arrigo Bugiani.

Il 31 ottobre del 1967, alla fine di un periodo segnato da gravi depressioni, Sbarbaro muore all'Ospedale S. Paolo di Savona.

OPERE PRINCIPALI

Resine, Caimo, Genova 1911

Pianissimo, «La Voce», Firenze 1914

Trucioli (1914-1918), Vallecchi, Firenze 1920

Liquidazione, Ribet, Torino 1928

Resine 1911, ristampa Garzanti, Milano 1948

Trucioli, Mondadori, Milano 1948; ristampa Mondadori, ivi 1963

Pianissimo (stesure 1914-1954), Neri Pozza, Venezia 1954

Rimanenze, Scheiwiller, Milano 1955; seconda stesura, ivi 1956

Fuochi Fatui, Scheiwiller, Milano 1956; seconda stesura accresciuta, ivi 1958; terza edizione, Ricciardi, Milano-Napoli 1962

Primizie, Scheiwiller, Milano 1958

Scampoli, Vallecchi, Firenze 1960

Poesie, Scheiwiller, Milano 1961

Gocce, Scheiwiller, Milano 1963

Autoritratto(involontario) di Elena Vivante (a cura), Scheiwiller, Milano 1964

Il Nostro e Nuove Gocce, con saggio di Eugenio Montale, Scheiwiller, Milano 1964

Contagocce, Scheiwiller, Milano 1965

Bolle di Sapone, Scheiwiller, Milano 1966

Cartoline in franchigia, Nuovedizioni Vallecchi, Firenze 1966

Vedute di Genova, 1921; Scheiwiller,

Quisquilie, Scheiwiller, Milano 1967

Licheni: un campionario del mondo, Nuovedizioni Vallecchi, Firenze 1967

Ricordo di Giorgio Labò, Scheiwiller, Milano 1969

Poesie, edizione definitiva, Scheiwiller, Milano 1971

FLORILEGIO DI POESIA

Camillo Sbarbaro: La semplice confessione d'un modo spoglio di esistere

Tratto da "Pianissimo" 1914/1954 ed. Neri Pozza, Venezia 1954

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

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

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

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

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

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

Nel deserto
io guardo con asciutti occhi me stesso.

XXX

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 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. E se gli giunge
talora mormorio d'acque, lo crede
ronzio d'orecchi illusi.

Perché a me par, vivendo questa mia
povera vita, un'altra rasentarne
come nel sonno, e che quel sonno sia
la mia vita presente.

Come uno smarrimento allor mi coglie,
uno sgomento pueril.

Mi seggo
tutto solo sul ciglio della strada,
guardo il misero mio angusto mondo
e carezzo con man che trema l'erba.

XXX

Mi desto dal leggero sonno solo
nel cuore della notte.

Tace intorno

la casa come vuota e laggiù brilla
silenzioso coi suoi lumi un porto.
Ma sì freddi e remoti son quei lumi
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:
separata dal resto della casa
separata dal resto della terra
è la mia vita ed io son solo al mondo.

Poi il ricordo delle vie consuete
e dei nomi e dei volti quotidiani
riemerge dal sonno,
e di me sorridendo mi riadagio.

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.
Ed alcuno non ho nelle cui mani
metter le mani con fiducia piena
e col quale di me dimenticarmi.

Tal che se l'acque e gli alberi non fossero
e tutto il mondo muto delle cose
che accompagna il mio viver sulla terra,
io penso che morrei di solitudine.

Or questo camminare fra gli estranei
questo vuoto d'intorno m'impaura
e la certezza che sarà per sempre.

Ma restan gli occhi crudelmente asciutti.

XXX

Esco dalla lussuria.
M'incammino
per lastrici sonori nella notte.
Non ho rimorso o turbamento. Sono
solo tranquillo immensamente.
Pure
qualche cosa è cambiato in me, qualcosa
fuori di me.
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.
A queste vie simmetriche e deserte
a queste case mute sono simile.
Partecipo alla loro indifferenza,
alla loro immobilità.
Mi pare
d'esser sordo ed opaco come loro,
d'esser fatto di pietra come loro.

Ché il mio padre e la mia sorella sono
lontani, come morti da tanti anni,
come sepolti già nella memoria.
Il nome dell'amico è un nome vano.

Tra me ed essi s'è interposto il mio
peccato come immobile macigno.
E se sapessi che il mio padre è morto,
al qual pensando mi piangeva il cuore
di essere lontano ora che i giorni
della vita comune son contati,
se mi dicessero che mio padre è morto,
sento bene che adesso non potrei piangere.
Son come posto fuori della vita,
una macchina io stesso che obbedisce,
come il carro e la strada necessario.

Ma non riesco a dolermene.

Cammino
per lastrici sonori nella notte.

XXX

Non, Vita, perché tu sei nella notte
la rapida fiammata, e non per questi
aspetti della terra e il cielo in cui
la mia tristezza orribile si placa:
ma, Vita, per le tue rose le quali
o non sono sbocciate ancora o già
disfannosi, pel tuo Desiderio
che lascia come al bimbo della favola
nella man ratta solo delle mosche,
per l'odio che portiamo ognuno al noi
del giorno prima, per l'indifferenza
di tutto ai nostri sogni più divini,
per non potere vivere che l'attimo
al modo della pecora che bruca
pel mondo questo o quello cespo d'erba
e ad esso s'interessa unicamente,
pel rimorso che sta in fondo ad ogni
vita, d'averla inutilmente spesa,
come la feccia in fondo del bicchiere,
per la felicità grande di piangere,
per la tristezza eterna dell'Amore,
per non sapere e l'infinito buio...

per tutto questo amaro t'amo, Vita.

XXX

Adesso che placata è la lussuria
sono rimasto con i sensi vuoti,
neppur desideroso di morire.

Ignoro se ci sia nel mondo ancora
chi pensi a me e se mio padre viva.

Evito di pensarci solamente.

Ché ogni pensiero di dolore adesso
mi sembrerebbe suscitato ad arte.

Sento d'esser passato oltre quel limite
nel qual si è tanto umani per soffrire,
e che quel bene non m'è più dovuto,
perché soffrire della colpa è un bene.

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'onda.

Ed aspetto così, senza pensiero
e senza desiderio, che di nuovo
per la vicenda eterna delle cose
la volontà di vivere ritorni.

XXX

Svegliandomi il mattino, a volte provo
sì acuta ripugnanza a ritornare
in vita, che di cuore farei patto
in quell'istante stesso di morire.

Il risveglio m'è allora un alto nascere;
ché la mente lavata dall'oblio
e ritornata vergine nel sonno
s'affaccia all'esistenza curiosa.
Ma tosto a lei l'esperienza emerge
come terra scemando la marea.
E così chiara allora le si scopre
l'irragionevolezza della vita,
che si rifiuta a vivere, vorrebbe
ributtarsi nel limbo dal quale esce.

Io sono in quel momento come chi
si risvegli sull'orlo d'un burrone,
e con le mani disperatamente
d'arretrare si forzi ma non possa.

Come il burrone m'empie di terrore
la disperata luce del mattino.

XXX

Sempre assorto in me stesso e nel mio mondo
come in sonno tra gli uomini mi muovo.
Di chi m'urta col braccio non m'accorgo,
e se ogni cosa guardo acutamente
quasi sempre non vedo ciò che guardo.
Stizza mi prende contro chi mi toglie
a me stesso. Ogni voce m'importuna.
Amo solo la voce delle cose.
M'irrita tutto ciò che è necessario
e consueto, tutto ciò che è vita,
com'irrita il fuscello la lumaca
e com'essa in me stesso mi ritiro.

Ché la vita che basta agli altri uomini
non basterebbe a me.

E veramente
se un altro mondo non avessi, mio,
nel quale dalla vita rifugiarmi,
se oltre me miserie e le tristezze
e le necessità e le consuetudini
a me stesso non rimanessi io stesso,
oh come non esistere vorrei!
Ma un'impressione strana m'accompagna
sempre in ogni mio passo e mi conforta:
mi pare di passar come per caso
da questo mondo...

XXX

Padre che muori tutti i giorni un poco,
e ti scema la mente e più non vedi
con allargati occhi che i tuoi figli
e di te non t'accorgi e non rimpiangi,
se penso la forza con la quale
hai vissuto, il disprezzo c'hai portato
a tutto ciò che è piccolo e meschino,
sotto la rude scorza
l'istintiva poesia della tua anima,
il bene c'hai voluto alla tua madre
alla sorella ingrata, a nostra madre
morta,
tutta la vita tua sacrificata,
e poi ti guardo così come sei,
io mi torco in silenzio le mie mani.

Contro l'indifferenza della vita
vedo inutile anch'essa la virtù,
e provo forte come non ho mai
il senso della nostra solitudine.

Io voglio confessarmi a tutti, padre,
che ridi se mi vedi e tremi quando
d'una qualche attenzion ti faccio segno,
di quanto fui vigliacco verso te.

Benché il ricordo mi si alleggerisca,
che più giusto sarebbe mi pesasse
inconfessato sempre sopra il cuore.
E vivremo così in compagnia
dei maggiori fratelli, i fiumi e i boschi,
pacificati con la nostra sorte.

Perché ciò sia, sorella, io faccio patto
che il mio dolore duri quanto me,
anzi di giorno in giorno mi s'accresca.

Questo il sogno che faccio ad occhi aperti.

XXX

Il mio cuore si gonfia per te, Terra,
come la zolla a primavera.

Io torno.

I miei occhi con nuovi. Tutto quello
che vedo è come non veduto mai;
e le cose più vili e consuete,
tutto m'intenerisce e mi dà gioia.

In te mi lavo come dentro un'acqua
dove si scordi tutto di se stesso.
La mia miseria lascio dietro a me
come la biscia la sua vecchia pelle.
Io non sono più io, io sono un altro.
Io sono liberato di me stesso.

Terra, tu sei per me piena di grazia.
Finché vicino a te mi sentirò
così bambino, fin che la mia pena
in te si scioglierà come la nuvola
nel sole,
io non maledirò d'esser nato.

Io mi sono seduto qui per terra
con le due mani aperte sopra l'erba,
guardandomi amorosamente intorno.
E mentre così guardo, mi si bagna
di calde dolci lacrime la faccia.

Inverno 1912

XXX

A volte sulla sponda della via
preso da un infinito scoramento
mi seggo; e dove vado mi domando,
perché cammino. E penso la mia morte
e mi vedo già steso nella bara
troppo stretta fantoccio inanimato...

Quant'albe nasceranno ancora al mondo
dopo di noi!

Di ciò che abbiam sofferto
di tutto ciò che in vita ebbimo a cuore
non rimarrà il più piccolo ricordo.

Le generazioni passan come
onde di fiume...

Una mortale pesantezza il cuore
m'opprime.

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...

Da "Rimanenze"
"All'insegna del pesce d'oro", ed. Scheiwiller, Milano, 1955

Voze, che sciacqui al sole la miseria
delle tue poche case, ammonticchiate
come pecore contro l'acquazzone;
e come stipo di riposti lini
sai di spigo, di sale come rete;

- nell'ombra dei tuoi vichi zampa il gallo
presuntuoso; gioca sulla soglia
il piccolo, con dietro il buio e il freddo
della cucina dove su ramaglie
una vecchia si china ad attizzare;
sulle terrazze splende il granoturco
o rosseggia la sorba; nel coltivi
strappati all'avarizia della roccia
i muretti s'ingobbano, si sbriciola
la zolla, cresce storto e nano il fico -

in te, Voze, m'imbatto nel bambino
che fui, nel triste bimbo che cercava
in terra mele mézze per becchime
buttate, tratto dall'oscuro sangue
a mordere ai rifiuti;

nel cattivo celato dietro l'uscio
che godeva d'udirsi per la casa
chiamare da colei che lo crebbe
- e si torceva presso lui non visto,
la povera, le mani e supplicava
che s'andasse con pertiche alla gora.
Quando bevuto egli abbia ad ogni pozza
guasta,
più nessuno lo cerchi per la casa
vuota,
come in madre in te possa rifugiarsi.

Se l'occhio che restò duro per l'uomo
s'inteneriva ai volti della terra,
nella casa di allora che inchiodato
reca sull'uscio il ferro di cavallo
portafortuna,
sérbagli sopra i tetti la finestra
che beve al lapislazzulo laggiù
del mare, si disseta
alla polla perenne dell'ulivo,

Voze, soave nome che si scioglie
in bocca...

XXX

Donna ferma sul canto della via,
che dagli occhi non mostri di vedere,
non importuni con la voce, stai
nella strada dorata come pietra
sorda;

fossi la marionetta che s'affloscia
al muro, l'occhio vacuo, le braccia
penzoloni!
e se viva
sei, t'impuntassi innanzi a ognuno, muta
che indica col dito nero il buco
della bocca...

Senza paura non ti guardo, tanto
mi rassomigli; non viva, non morta;
donna ferma sul canto della via.

XXX

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

Liguria,
l'immagine di te sempre nel cuore,
mia terra, porterò, come chi parte
il rozzo scapolare che gli appese
lagrimando la madre.

Ovunque fui
nelle contrade grasse dove l'erba
simula il mare; nelle dolci terre
dove si sfa di tenerezza il cielo
su gli attoniti occhi dei canali
e van femmine molli bilanciando
secchi d'oro sull'omero - dovunque,
mi trapassò di gioia il tuo pensato
aspetto.

Quanto ti camminai ragazzo! Ad ogni
svolto che mi scopriva nuova terra,
in me balzava il cuore di Caboto
il dì che dal malcerto legno scorse
sul mare pieno di meraviglioso
nascere il Capo.

Bocconi mi buttai sui tuoi fonti,
con l'anima e i ginocchi proni, a bere.
Comunicai di te con la farina
della spiga che ti inazzurra i colli,
dimenata e stampata sulla madia,
condita dall'olivo lento, fatta
sapida dal basilico che cresce
nella tegghia e profuma le tue case.

Nei porti delle tue città cercai,
nei fungai delle tue case, l'amore,
nelle fessure dei tuoi vichi.

Bevvi

alla frasca ove sosta il carrettiere,
nella cantina mucida, dal gotto
massiccio, nel cristallo
tolto dalla credenza, il tuo vin aspro
- per mangiare di te, bere di te,
mescolare alla tua vita la mia
caduca.

Marchio d'amore nella carne, varia
come il tuo cielo ebbi da te l'anima,
Liguria, che hai d'inverno
cieli teneri come a primavera.
Brilla tra i fili della pioggia il sole,
bella che ridi
e d'improvviso in lagrime ti sciogli.
Da pause di tepido ingannate,
s'aprono violette frettolose
sulle prode che non profumeranno.
Le petraie ventose dei tuoi monti,
l'ossame dei tuoi greti;
il tuo mare se vi trascina il sole
lo strascico che abbaglia o vi saltella
una manciata fredda di zecchini
le notti che si chiamano le barche;
i tuoi docili clivi, tocchi d'ombra
dall'oliveto pallido, canizie
benedicente a questa atroce terra:
- aspri o soavi, effimeri od eterni,
sei tu, terra, e il tuo mare, i soli volti
che s'affacciano al mio cuore deserto.

Io pagano al tuo nume sacrerei,
Liguria, se campassi della rete,
rosse triglie nell'alga boccheggianti;
o la spalliera di limoni al sole,
avessi l'orto; il testo di garofani,
non altro avessi:
i beni che tu doni ti offrirei.

L'ultimo remo, vecchio marinaio
t'appenderei.

Ché non giovano, a dir di te, parole:
il grido del gabbiano nella schiuma
la collera del mare sugli scogli
è il solo canto che s'accorda a te.

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

1922

Ferdinando Camon a Camillo Sbarbaro
tratta da: "Il mestiere di poeta". Garzanti (1982)

CAMILLO SBARBARO

"Non mi dia dell'illustre: ho la coscienza, esatta credo, dei miei limiti; la frase per mero accidente incappai nella fama di letterato, s'anche scherzosa, risponde al vero": l'umiltà di Sbarbaro, e la sua solitudine, per certi aspetti polemica e sdegnosa, mi risultava già dalle sue lettere. Da alcuni manoscritti avevo potuto farmi un'idea di come nascono nella sua mente quelle rapide intuizioni, morali estetiche critiche poetiche, che formano i Fuochi fatui: ciascun pensiero è seguito da un sì o da un no o da un punto interrogativo; gli appunti più recenti sono inseriti su strisce sottili di carta, incollate negli spazi bianchi. Sono spunti suscitati da qualche notizia o, più spesso, da qualche immagine attuale, ma attinti da un fondo costante di amara saggezza: tipico esempio mi pare quella noticina col lapis, sul silenzio di Pio XII, della quale si parla qui sotto, nel colloquio. Ho seguito una per una le correzioni e i pentimenti apportati da Sbarbaro sulle bozze: e ovunque mi pare di vedere la progressiva acquisizione della forma definitiva, insostituibile. Per esempio, in queste successive modifiche e sostituzioni, segnate a matita: "Restare giovane è la memoria che via via si spoglia da sé dell'ombra, non ritiene che punti di luce: i colori di un'alba, una fiammata di papaveri Giovane è chi scorda il resto." "Restar giovane è la memoria che via via si spoglia da sé dell'ombra, non ritiene che attimi di luce: i colori di un'alba, una fiammata di papaveri. Restar giovane è scordare."

Il dialogo che segue è il risultato di un lungo scambio epistolare; le risposte del poeta sono state ordinate (ma, naturalmente, immutate) in successione logica.

1 Alla figura di Camillo Sbarbaro (1888-1967), poeta e lichenologo ligure, il NOTIZIARIO ha dedicato altri spazi sui seguenti volumi:

- 3, suppl. 1 (1990): 75-78 - Modenesi P., Le collezioni lichenologiche del Museo G. Doria di Genova (GDOR);
- 6 (1993): 83-87 - Cormagi C., I licheni tra scienza e poesia. Omaggio a Camillo Sbarbaro;
- 7 (1994): 9-11 - Valcuvia Passadore M., Alcune lettere di Camillo Sbarbaro conservate presso l'Istituto Botanico di Pavia.

84

A casa del poeta capito quindi solo per vederlo, finalmente.

Con la stazioncina ferroviaria microscopica, rivestita di legno, senza orario dei treni, senza toilettes, con l'orto al fianco, il bigliettaio che viene a servirti col piatto di minestra in mano, e con le fitte case nuove, colorate, i bar, le locande, i ristoranti, il night, i sottopassaggi, Spotorno ha i due aspetti che si riscontrano ormai dovunque nei paesi di riviera e di montagna. La via di Sbarbaro è strettissima (un'auto non ci passa), scavata tra le case e i muri dei giardini, abitata da un popolo di gatti che quando arrivi si spostano di pochi passi; pigri strisciando ventre a terra. Lo studio di Sbarbaro non ha libri. Ci trovo una sola opera, questa: *Foliicolous Lichens I, a revision of the taxonomy*

of the obligately foliicolous, Lichenised fungi by Rolf Santesson - Uppsala 1952. Ci sono naturalmente, i licheni, delizia e arma di Sbarbaro: arma, perché quando vuoi disfarti di un ospite noioso non ha — dice lui — che da fargli vedere minuziosamente la sua raccolta. Che è molto ridotta ormai. Tra le altre specie, il poeta mi fa vedere qualche esemplare di Apegrapha (a forma di virgolette come scrittura cuneiforme, sul tallo grigio; ma visto alla lente, il tutto sembra un altopiano con le cime arsicce e nerastre), di Ramalina reticulata della California, esili fili che d'un tratto si scindono in sottilissime reticelle. Sulla busta che contiene la Xanthoria parietina Sbarbaro ha scritto: "Rutilante di fatto, se non di nome."

Camon Le sue prose e le sue poesie m'han dato l'immagine di lei come di un camminatore. E oggi come vive?

Sbarbaro Sì, camminare è stato sempre il mio modo migliore di vivere. La Liguria litoranea l'ho percorsa e la conosco passo per passo dalla Spezia a Ventimiglia.. Solo da un anno (pare, per artrosi totale della spina dorsale) il camminare m'è diventato difficoltoso. Più che camminare, ormai mi sposto: pochi penosi passi al mattino per "fare la spesa". Abito con mia sorella (minore di me d'un anno) in questa casetta tra caseggiati (che finora ci lasciano un po' di vista sul paese e sul mare); una casetta che non è facile scovare; priva, non per povertà ma per elezione, d'ogni risorsa moderna: nè telefono nè radio nè televisione e nemmeno elettrodomestici. Scrivere o tentare di scrivere è la mia occupazione; lo è meno il leggere, a causa della vista. Non leggo quasi che libri di storia vissuta (i retroscena delle due guerre). Sono da sempre abbonato a Il Mondo. Dalla capitolazione della Germania, per alcuni anni non comprai più quotidiani; ora ricompro La Stampa. A cominciare dal '60 subii, ad anni alterni, delle depressioni nervose la cui esatta definizione è: tremenda pri-vazione d'ogni consenso con la vita.

Camon Lei è così parco di notizie autobiografiche e di interviste! Non ha fiducia nella possibilità di uno scambio critico di idee?

Sbarbaro Di interviste ne accettai una (Tempo settimanale) e non ebbi a rallegrarmene. Altre due, prive d'un minimo di serietà, mi vennero fatte di sorpresa (su Gente e sulla Nazione, questa col tono di promuovere una colletta). Autobiografia è tutto quello che ho scritto; esauriente, mi pare, anzi abbondante di particolari superflui. Non saprei proprio che cosa aggiungervi. Camon Lei ha scritto molto sui licheni. Che cos'è che l'ha attratto ad essi fin dall'inizio?

Sbarbaro I licheni m'interessano come forma negletta — povera? — di vita. Sì, anche sui licheni scrissi sin troppo, sempre cercando una spiegazione a questo hobby: nessuna conoscenza specifica, solo curiosità, piacere visivo, simpatia: la stessa che mi fa avvicinare tutto quello che non è vistoso (persone, paesaggi) per gli altri senza importanza, misero. C'è nella terza edizione (Ricciardi) dei Fuochi fatui un ultimo scritto sui licheni, una specie di epicedio.² Ma il mio interesse per essi è forse chiarito meglio dal primo scritto sull'argomento (Trucioli, Mondadori), specie dalle frasi: "preso a mano dalla mia predilezione per le esistenze in sordina, mi volsi a forme più scartate di vita... L'albero vive d'una vita tanto più piena e armoniosa della nostra, che dargli un nome è limitarlo; mentre gli inconspicui e negletti licheni, a salutarli a vista per nome, pare di aiutarli ad esistere." Ritengo questa la causa intima della mia passione (estetica, non scientifica) per i licheni, durata quarant'anni e ormai caduta. Lo scorso anno, approssimandosi la terza depressione, regalai venti pacchi di licheni al Museo Civico di St. Nat. di

Genova. Dell'erbario, non conservai che qualche campione a ricordo.

Camon È stato affermato che lei anticipa ed esprime il rapporto di alienazione con gli altri e col mondo. Le pare che la sua alienazione si configuri un po' — o molto — diversa dalle altre degli autori contemporanei?

2 Ne riportano qualche passo per comodità di chi legge (nota dell'autore – n.d.r.): “Ancorato ai licheni mi ha forse che non si sa che cosa siano, ma quel che più in essi mi commuove è la prepotenza di vita. Diversi di forma, di colore, di portamento e, per la scienza, di specie (e quindi di genere, di famiglia, di tribù...), si pigiano in tanti sullo stesso pezzetto di corteccia o di pietra da essere costretti a scavalcarsi a invadersi a vicenda. ...Misterioso poi come faccia il seme (visibile a forte ingrandimento e misurabile a millesimi di millimetro) a attecchire su rocce refrattarie a ogni altra vegetazione:...approda giusto sulla superficie più accetta alla specie, per mandar quindi in avanscoperta filiformi manine ad assaggiar intorno, col compito di predisporre il letto (o matrice) al lichene che ci si insedierà; e che, inerme come lo si figura, morde sia il granito, il basalto e, quando occorrerà difendere dalle intemperie la futura prole, li buca. Grazie al lichene non è luogo dove mi senta solo, visto che non è luogo arido e desolato che non sia per me vivo di presenze: un vivaio che tripudia al caldo dei tropici come nel gelo polare e neanche sfrattato dall'uomo perisce, ma emigra e, poco discosto, riprende a prosperare. ...E fortuna d'essermi senza volere trovato quasi solo usufruttuario d'un territorio senza confini, in u mondo spezzettato ormai in tante proprietà private, dove non è più palmo che non sia chiuso da cancelli, cinto da filo spinato, ringhioso di cani da guardia; desideroso io solo di qualcosa che nessuno mi disputa, nessuno anzi vede (e se chi passa chiede, alla spiegazione sorride incredulo e commiserante).”

86

A me pare di sì: mi pare cioè che la sua alienazione si configuri non come "sentire gli altri come nemici" o come "incomunicabilità", ma come indecisione e bisogno di solitudine, che può portare fino all'appartarsi e all'estraniarsi (al limite, alla totale rinuncia o pura passività).

Sbarbaro Ignoro il significato preciso di "alienazione". Certo non "sento gli altri come nemici"; e sono (eccetto nelle crisi depressive) sin troppo comunicativo. Se nei rapporti con la gente non vado molto oltre, è che prevedo, temo la delusione. In questo borgo dove vivo dal '51, conosco tutti, m'interesso ai casi di tutti, e tutti, pare, mi vogliono bene; non approfondisco però, lascio che i rapporti rimangano superficiali, di convivenza, perché l'esperienza m'insegna che è saggio fermarsi all'apparenza, accontentarsene. Camon Mi pare altresì che lei non scopra cause negative nelle cose, ma semplicemente rifiuti come non necessaria la ricerca delle cause prime. Sbaglio?

Sbarbaro Non so se capisco la domanda e se quindi rispondo a tono. Se capisco: "la ricerca delle cause prime" non è che "la rifiuti come non necessaria", ma che la credo inutile, vana. Almeno per me.

Camon Queste espressioni che iniziano i Trucioli: “Ormai somiglio a una vite che vidi un dì con stupore. Cresceva su un muro di casa nascendo da un lastrico. Trapiantata, sarebbe intristita. Così l'anima ha messo radice nella pietra della città e altrove non saprebbe più vivere...”, mi ripropongono il problema di quale sia il tipo della sua alienazione o estraniamento. Dunque: estraniamento sì, ma nello stesso tempo bisogno degli altri, della città? o per città s'intende un agglomerato sordo e opaco, senza corrispondenza in noi, senza anima?

Sbarbaro L'inizio dei Trucioli si riattacca (e anzi ripete e illustra) all'ultima poesia di Pianissimo. Aspirazione e insieme impossibilità di liberarmi dal fascino morboso della città. ”... E come / in uno sforzo d'ali i

gomiti alzo.” La città era un vischio, ma il suo spettacolo m'era necessario, mi cibava di sensazioni, (Anche questo, fu proprio di un periodo.)

Camon Un problema su cui da tempo ho meditato senza soluzione: la sua ironia come modo di rivolgersi agli altri. La sua visione del mondo non dovrebbe anche (o invece) generare una terrena pietà? Ossia: da quale constatazione nasce la sua ironia: forse degli altri come stupidamente, e colpevolmente, attaccati alla vita?

Sbarbaro Anch'io sono stupidamente attaccato alla vita; l'ironia non poteva quindi (mi pare) nascere da questo. Non mi è chiaro di quale ironia si tratti; quella degli Ammaestramenti a Polidoro?

87

Camon Non solo. Penso a un certo tono diffuso, verso chi ostinatamente si illude e spera.

Sbarbaro I motivi da cui nasce questa ironia verso gli altri (o meglio: distacco) mi sembrano quelli accennati in Addio a Pierangelo (p. 187 ultima edizione Mondadori): “Dagli uomini lo divideva il loro darsi daffare per cose di niun conto, l'obbedienza di macchine alla necessità, la stupidità dalla fronte di toro; ma soprattutto la maschera che la convivenza impone loro e che snatura l'ingenuità della loro indole al modo che la sporcizia in cui si rivolta rende irricognoscibile la larva.”

Camon E mi pare che ci sia dell'acredine in quelle sue trasformazioni in grottesco: la femmina lenta in larva molliccia, la bocca dell'altra in mignatta, la inagra in atroce cavalletta.

Sbarbaro Questo è un sentimento diverso. Il motivo fondamentale per cui "(il mio) occhio restò duro per l'uomo" (poesia Voze) resta quello qui indicato: più che ironia, è inimicizia, incomprensione, distacco. Nell'esempio che ora lei mi cita, la malevolenza verso le femmine che finiscono di circolare mentre gli uomini ricominciano la loro giornata di fatica, è espressione di sgomento, di incubo; la malevolenza è per le sfruttatrici. Comunque, qualcosa di contingente a quell'alba.

Camon Leggo su Elsinore (n. 13, 1965): “Col bisogno di questa rima logica e sintattica che compensava la rinuncia a quella fonica screditata, mi spiego il procedere a singhiozzo, a piccoli sussulti, della mia prosa, la sua andatura esitante.” Bisogna dunque del periodo conchiuso. Ma non potrebbe essere anche amore per il frammento, cioè rifiuto di organizzare la realtà? limitarne il contatto a un rapido corto circuito?

Sbarbaro Amore per il frammento sì, certo, anzi del frammento nel frammento.

Camon Ho letto, nel manoscritto medito dei suoi ultimi Fuochi fatui: “Riepilogando: forse che poteva Pio XII, suo Vicario in terra, rompere il silenzio di Dio?” Si può vedere qui l'indiretta confessione di un'origine metafisica del suo isolamento?

Sbarbaro Non credo: il mio isolamento non ha, certo, motivo metafisico, è costituzionale.

Camon Lei ha certe descrizioni particolareggiate di vie petrose, inanimate, di squallide mura echeggiano, strade incassate fra case: scrivendole, aveva presente qualche quartiere?

Sbarbaro Tutti I miei paesaggi sono petrosi, ma nascono dal didentro. In essi mi riconosco, mi specchio cioè (per esempio Verezzi), con sollievo.

88

Camon Perché l'estraneità diventa conforto nei versi: “Un'impressione

strana m'accompagna / sempre in ogni mio passo e mi conforta: / mi pare di
passar come per caso / da questo mondo”? In altri poeti, la estraneità porta alla
follia e alla disperazione.

Sbarbaro Se è vero che "passo di qui per caso", il male è transitorio; nè un
prima nè un dopo; è questo che mi conforta, È un'interpretazione di cui però
non sono sicuro. Può darsi che quando li scrissi, quei versi avessero un
significato vagamente metafisico, ma non posso più dire. Non ricomparvero
più nei successivi rifacimenti.

Camon Da quale critico si giudica particolarmente ben capito, e per quali
intuizioni?

Sbarbaro Da Squarotti, forse perché le sue interpretazioni mi sono chiare,
anche se non sempre le condivido. Ma siccome non conservo critiche, una
volta scorse (nè libri), non sono in grado di dire quali "intuizioni critiche" mi
siano parse esatte.

www.aphorism.it/camillo_sbarbaro/poesie/ -

RICORDIAMO L'IMPORTANTE SAGGIO DI GINA LAGORIO



Barbaro : Uno spoglio modo di
esistere, Garzanti ,Milano 1981

Gina Lagorio 1922/2005

Tutto è quello che è:
la poesia dell'essere di Camillo Sbarbaro
Alessandro Di Nicola
Marzo 2004

Premessa

Questo testo vuol essere sia una guida introduttiva alla poesia di Camillo Sbarbaro, sia un approfondimento di alcuni temi e risoluzione (si spera efficace) di singole questioni interpretative. Per dar seguito al primo desiderio, le pagine seguenti presupporranno un grado di conoscenza del poeta, da parte del lettore, anche minimale o nullo (pur necessitando di una conoscenza non mediocre dell'ambito letterario e culturale a cui si fa riferimento), mentre per rendere di efficace risoluzione il secondo non verranno presi in considerazione molti campi d'indagine che renderebbero più ricca ed esaustiva l'introduzione ma che, al tempo stesso, non avrebbero altro apporto che un diligente calco di scritti altrui (a cui, per completezza, si rimanda nella sezione bibliografica) nelle tesi esposte e nelle argomentazioni addotte.

L'uomo nuovo di "Pianissimo"

Pur con il rischio di caduta nella suggestione di primati e battesimi, si può affermare che, nell'ambito della poesia italiana, la rottura piena del patto mimetico tra parola e mondo (che è anche scardinamento della reciproca apertura fra *langue e parole*), compiuta nelle sue vistose ripercussioni sul piano totale dell'espressione, si abbia con la pubblicazione nel 1914 di "Pianissimo" di Camillo Sbarbaro. Si leggano alcuni frammenti di altri poeti, di pochi anni precedenti la raccolta:

1

Pensa i bei giorni d'un autunno addietro,
Vill' Amarena a sommo dell' ascesa
coi suoi ciliegi e con la sua Marchesa
dannata, e l'orto dal profumo tetro
di busso e i cocci innumeri di vetro
sulla cinta vetusta, alla difesa. . .

. . .

E rivedo la tua bocca vermiglia
così larga nel ridere e nel bere,
e il volto quadro, senza sopracciglia,
tutto sparso d'efelidi leggiere
e gli occhi fermi, l'iridi sincere
azzurre d'un azzurro di stoviglia. . .

. . .

Giunse il distacco, amaro senza fine,
1
e fu il distacco d'altri tempi, quando
le amate in bande lisce e in crinoline,
protese da un giardino venerando,
singhiozzavano forte, salutando
diligenze che andavano al confine. . .
M'apparisti così come in un cantico
del Prati, lacrimante l'abbandono

per l'isole perdute dell'Atlantico;
ed io fui l'uomo d'altri tempi, un buono
sentimentale giovine romantico. . .
Quello che fingo d'essere e non sono!

2

Perchè tu mi dici: poeta?
Io non sono un poeta.
Io non sono che un piccolo fanciullo che piange.
Vedi: non ho che le lacrime da offrire al Silenzio.
Perchè tu mi dici: poeta?

. . .

Io mi comunico del silenzio, cotidianamente, come di Gesù.
E i sacerdoti del silenzio sono i romori,
poi che senza di essi io non avrei cercato e trovato il Dio.

. . .

Oh, io sono, veramente malato!
E muoio, un poco, ogni giorno.
Vedi: come le cose.
Non sono, dunque, un poeta:
io so che per esser detto: poeta, conviene
viver ben altra vita!
Io non so, Dio mio, che morire.
Amen.

Sono, ovviamente, versi famosissimi — i primi tratti da *La Signorina Felicita*
ovvero *La Felicità (I Colloqui, 1911)* di Guido Gozzano, da *Desolazione del povero*
poeta sentimentale (Piccolo Libro Inutile, 1906) di Sergio Corazzini i secondi.

Ora, confrontiamoli con la lirica che apre *Pianissimo*:

Taci, anima stanca di godere
e di soffrire (all'uno e all'altro vai
2

rassegnata).

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

Giaci come

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

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

Invece camminiamo,
camminiamo io e te come sonnambuli.

E gli alberi son alberi, le case
sono case, le donne
che passano son donne, e tutto è quello
che è, soltanto quel che è.

La vicenda di gioia e di dolore
non ci tocca. Perduta ha la voce

la sirena del mondo, e il mondo è un grande deserto.

Nel deserto

io guardo con asciutti occhi me stesso.

A quale conformazione del mondo i tre poeti prestano la voce? Per il Gozzano della Signorina Felicità, il lessico dell'intimità è un lessico esotico, che vive e si nutre delle distanze tra dicitore e realtà, senza che queste distanze portino frutti all'edificazione di un alfabeto dell'Io — sono gli spazi di una lingua morta, dalla vivacità luminescente di reliquia, tutta concentrata nella declamazione tassonomica di parcelle linguistiche, più che segni del reale (è inutile dire che tale fascinazione si situa tutta *al di là* di ogni atto cognitivo, con una lucidità tanto ammirevole quanto distante da quella militanza dell'intelletto sposato all'espressione che sarà il lascito della poetica leopardiana che con maggior forza connoterà moltissime tra le esperienze poetiche più ricche del ventesimo secolo maturo — da questo punto di vista, proprio la precipua corrosione del reale attuata da Gozzano è forse il maggior sintomo del suo esser ancora, in spirito, pienamente ottocentesco); tono aulico e tonalità basse, se sul piano stilistico segnano un apporto notevole e duraturo, nel fondo di una "realizzazione del mondo" attestano meramente di una crisi dell'eloquenza, più che di una rinascita del reale in una lingua nuova.

3

Con Corazzini sembra finalmente scomparso un mondo, mentre a svanire è, a tutti gli effetti, la possibilità dell'esperienza linguistica: silenzio (prima quello socialmente denotato, "Io non sono un poeta", quindi quello pervasivo che tutto ingloba e azzerava), morte e pianto, si situano in un interregno dove a mimare l'azzeramento è il soggetto stesso (dico mimare, poiché siamo in presenza di una gestualità più che di un'azione: nel caso di termini in gioco così totalizzanti, credo che essi debbano esser considerati il rovescio di un mondo retorico, piuttosto che l'emblema di una purificazione realmente linguistica dell'Io poetico; il silenzio è assoluto, senza contatti tra mondo e soggetto, per tale ragione quest'ultimo non si trova realmente *nel* silenzio ma ne assume i tratti sparendo o, per meglio dire, non tentando una rinascita che sia forgiatura del senso). Quando la realtà tutta si nullifica, senza varchi e senza che l'Io poetico si faccia carico di alcuna sparizione, ciò indica (e nasconde) inevitabilmente un'assenza maggiore, non indagata e perciò atta a ritornare o mutare senza possibilità di controllo: siamo ancora nei sotterranei, pur poco riconoscibili, della retorica poetica—di quella stilizzazione collettiva che ha costituito l'ultima resistenza del patto mimetico.

In Sbarbaro le cose "sono" e le cose "esistono": si è in quanto apparizione irrelata dove l'apparire non si ripercuote in una catena di cause ed effetti, legami e vincoli che ne possano organizzare la permanenza nel mondo. *Esistere* presuppone un mondo, una condizione, un'azione reciproca degli enti. *Essere* è il sogno ("camminiamo io e te come sonnambuli") ed allo stesso tempo la vacua e fissa presenza di oggetti nel vuoto ("il mondo è un grande / deserto"), la cognizione totale delle cose (perché la relazione tra gli enti produce storia ma anche la permeabilità dei confini, l'impossibilità di deciderli, la difficoltà di produrre sintesi che tengano conto del variare infinito delle relazioni — finita la *Storia*, inizia una movenza intellettuale che può abbracciare il mondo nelle singole unità percepibili) e contemporaneamente la non spendibilità di questa cognizione (senza catene relazionali non sussiste mondo, quindi la viva conoscenza che è immagine del mondo scompare con esso; permane una semi-meccanicità intellettuale che, proprio perché vede tutto e lo vede come numerazione di singolarità nello spazio e nel tempo, finisce per raccogliersi nella sola percezione dello scorrere temporale

e del succedersi ininterrotto degli enti). Il dramma conoscitivo (perchè, a questo punto, siamo in presenza di una poesia che non viene *prima*—come in Corazzini — o *dopo* — come in Gozzano — il pensiero che la determina, ma nel momento stesso in cui il pensiero si offre in forma linguistica) di Sbarbaro è, nel cuore, proprio qui, in questa visibilità accecante e senza sbocchi.

Nella classificazione complessiva dei lemmi verbali presenti nella poesia di Sbarbaro¹ *guardare* e *vedere* si trovano, rispettivamente, al terzo e quarto posto in relazione al numero di occorrenze (dopo *essere* come predicato ed ausiliare):

¹Cfr. Bibliografia [6].

4

il vedere è, infatti, questo mezzo conoscere che non lascia scampo. La realtà si offre, quindi, come oggetto visibile ma anche, inevitabilmente, come memoria di ciò che esiste nella pienezza della sua realizzazione; questo smembramento sta all'origine del particolarissimo monologo sbarbariano, sprofondato in una duplicazione del soggetto come Anima e come centro narrativo (quando l'Anima tace o è spinta al silenzio comincia la narrazione, si potrebbe dire che cominci anche la coscienza, nella connotazione che assumerà in molta letteratura europea successiva quale fondamento non solo precario ma sorto da una scissione): l'Anima è il complesso interiore che si trova a contatto con il Mondo, il punto in cui il soggetto si apre all'esperienza e si costituisce come fascia di relazioni; si tratta quindi di un'icona del meccanismo di partecipazione al reale, meccanismo per lo più invisibile finchè la duplicità della condizione umana non lo infetta con la sua carica disgregativa. L'icona è di tipo negativo: compare quando viene spodestata dal centro del soggetto.

L'Anima detronizzata ha una lingua, occupa lo spazio interiore e produce storia: quale è, allora, la lingua dell'*essere*, se quella dell'*esistere* la sappiamo così estesa e, addirittura, fondante di ogni espressione? Quella dell'*essere* è una lingua "ausiliare", non ha sintassi ma utilizza quella dell'Anima, non ha rilievo plastico ma lo ottiene usando le figure dell'Anima come fossero bassorilievi, non possiede alcuna relazione con il Mondo e si auto-definisce come assenza continua (come assenza assoluta non sarebbe nè percepibile nè dicibile, come assenza continua prende le energie dall'Anima); essa genera inoltre un apparato lessicale che costituisce, con ogni probabilità, la conquista più evidente e nota della poesia di Sbarbaro (si tratta di quell'esteso ambito semantico della reificazione che, per la prima volta, entra nella tradizione lirica italiana). Attenzione, non siamo in presenza di una tipologia di antiretorica, come nel caso di Corazzini: in Sbarbaro l'attrito tra essere ed Anima fonda una rete conoscitiva della realtà, che l'Anima non potrebbe più dare in forme non retoriche e l'essere, in quanto tale, non potrebbe offrire — questo è l'uomo veramente nuovo di *Pianissimo*, chiaramente non sempre vittorioso nella raccolta, ma avvertibile come presenza ingombrante (anche negli esiti meno felici) in tutte le pagine. Diamo alcune esemplificazioni di questo processo e degli esiti di esso:

I, 10

Fronti calve di vecchi, inconsapevoli
occhi di bimbi, facce consuete
di nati a faticare e a riprodursi,
facce volpine stupide beate,
facce ambigue di preti, pitturate
facce di meretrici, entro il cervello
mi s'imprimono dolorosamente.
E conosco l'inganno pel qual vivono,

il dolore che mise quella piega
sul loro labbro, le speranze sempre
deluse,
e l'inutilità della lor vita
amara e il lor destino ultimo, il buio.

...

Provo un disagio simile a chi veda
inseguire farfalle lungo l'orlo
d'un precipizio, od una compagnia
di strani condannati sorridenti.

I,12

I miei occhi implacabili che sono
sempre limpidi pure quando piangono
Amiciza non vale ad ingannare.

...

Allacciarci non giova con le braccia
se distinti restiamo ai nostri occhi.

I,14

Adesso che placata è la lussuria
sono rimasto con i sensi vuoti,
neppur desideroso di morire.
Ignoro se ci sia nel mondo ancora
chi pensi a me e se mio padre viva.

...

Sento d'esser passato oltre quel limite
nel qual si è tanto umani per soffrire,
e che quel bene non m'è più dovuto,
perchè soffrire della colpa è un bene.
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'onda.

I,16

Sempre assorto in me stesso e nel mio mondo
come in sonno tra gli uomini mi muovo.

6

Di chi m'urta col braccio non m'accorgo,
e se ogni cosa guardo acutamente
quasi sempre non vedo ciò che guardo.

II,1

Taci, anima mia. Son questi i tristi
giorni in cui senza volontà si vive,
i giorni dell'attesa disperata.
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.

...

Per la voce d'un cantastorie cieco
per l'improvviso lampo d'una nuca

mi sgocciolan dagli occhi sciocche lacrime
mi s'accendon negli occhi cupidigie.
Ché tutta la mia vita è nei miei occhi:
ogni cosa che passa la commuove
come debole vento un'acqua morta.
Io son come uno specchio rassegnato
che riflette ogni cosa per la via.
In me stesso non guardo perché nulla
vi troverei. . .

Non potrebbe sussistere maggiore visibilità della scissione tra *essere* ed *esistere/Anima* di una mera elencazione del reale come pura datità, quale troviamo in *I,10*. Quando il mondo diviene un coacervo incontrollabile di oggetti non è certo più possibile un atto di sintesi, ma è possibile trasformare questo scacco in una conoscenza che partecipi sia dell'evanescenza nei confini figurali sia della epigrammaticità gnomica (il rimando ai successivi elenchi paratattici montaliani è vistoso e di profonda risonanza, dal momento che anche nel Montale delle prime tre raccolte il reale atomizzato è sintomo di una impossibilità conoscitiva e di una contrapposizione tra soggetto e mondo complessivo fissate in una presa sulla realtà che riesce ad essere per lo più accertamento della finitudine — questa idea della Natura come vanitas sarà poi il punto di partenza del primo Luzi); ciò detto, l'uomo nuovo verrà ininterrottamente attirato dal fenomeno dell'apparire e scomparire degli enti, con l'obbligo di dover sempre render conto di esso alla propria coscienza e la difficoltà di determinare una sintassi del mondo che non sia la mera declinazione del rapporto tra succedersi degli enti e ricerca di solidità per il soggetto.

7

È poi chiaro come, nella stessa poesia, il tasso di sedimentazione culturale sia tutto sbilanciato dalla parte "animica" della divaricazione in esame, tanto si rivela palese l'allaccio leopardiano della sintesi gnomica (del resto, ed è facilissima constatazione, leopardiano è lo stesso sorgere della poesia nel momento della sparizione del reale, si pensi ad *A se stesso*). Questa oscillazione, irrisolvibile dall'interno, tra Natura ridotta ai minimi termini (e questo mito culturale indeclinabile è fonte di molte delle zone di secca nella poesia di Sbarbaro e, forse, della stessa impossibilità per l'autore di continuare l'iter esplorativo di *Pianissimo* nelle prove successive), spinta conoscitivo-sapientziale ed intermittenza dell'Anima è il nucleo di maggiore rottura con le forme della tradizione lirica precedente ed il palcoscenico sopra cui si comincia a rappresentare la scansione diaristica, pienamente novecentesca, del piccolo mondo ancora posseduto dal soggetto. In *II,1* ritroviamo l'andamento anaforico-paratattico, questa volta forma del passaggio dal punto di massima exteriorità (prima coppia di versi, partendo da "Per la voce d'un cantastorie cieco") a quello di massima interiorità del vedere (seconda coppia, nella quale dell'Anima viene isolato l'automatismo del sentimento come sentire meramente reattivo); "specchio rassegnato" è ovviamente un rimando a Corazzini, ma quanto diverso risuona in Sbarbaro: nel poeta romano la rassegnazione è una figura dell'annullamento del soggetto rispetto all'intera realtà, la cui specularità segna la stessa assenza di gerarchie percettive che non siano gerarchie del sentire o, per meglio dire, del patire; nel nostro ci si rassegna ad una visibilità frammentaria e senza penetrazione nel mondo e lo specchio è l'immagine di un primo grado di conoscenza che non porta alcun arricchimento *nella*

singularità degli atti percettivi per l'Anima. Si guarda e non si capisce: ma si capisce di non capire, quindi si conosce.

Si diceva del carattere ausiliare della lingua dell'*essere* ed è il momento di precisarne meglio la forza di risonanza e le specificità: in quelli che considero i picchi qualitativi di *Pianissimo*, almeno per quanto riguarda la fecondità intellettuale e l'apertura di prospettive nuove nella poesia successiva alla raccolta, il verso sbarbariano è scandito da un ritmo ottuso, senza vibrazioni, secco ed immateriale, calato in un paesaggio dal ridotto numero di *immagini relazionali* sulle quali la vivacità musicale possa aprirsi (non a caso le poche figure esterne alla paratassi hanno carattere conclusivo, raccolgono non la risonanza in presa diretta del reale sul soggetto ma una sedimentazione iconica di sentimento dell'essere una volta che il sentire, come tale, è assente).

²Si considerano tali le figurazioni che nascono dal pieno incontro cognitivo di un soggetto percipiente e di un dato del reale considerato come tale. Per rendere esplicita la contrapposizione con le immagini paratattiche, possono essere anche considerate come immagini sintattiche (l'elemento di sintassi delle paratattiche è esclusivamente esterno ed è rintracciabile sia nella polarizzazione del reale che nella tendenza schiettamente eteronomo-allegorica delle costruzioni poetiche).

8

Ciò è dovuto, credo, a quel processo di “deanimizzazione” (e, quindi, al vacillante prevalere delle istanze dell'*essere*) per il quale la sintassi della realtà sensibile (di cui la paratassi esibita è, possiamo dire, una sorta di grammatica senza diretta possibilità di sviluppo pienamente linguistico) riduce la propria estensione aggregativa e si offre al soggetto per lo più come risonanza di risonanze passate, cioè come memoria (e, figurativamente, allegoria, nella precipua fattura in *Pianissimo* di segno allogenico che diluisce il fluttuante corpo degli enti che lo generano fino all'evocazione di una *idea in figura* parallela ed opposta alla sua origine)³: la lingua nuova di Sbarbaro è riuscita ad espellere (prima delle prove ungarettiane, anche se con modalità decisamente meno dirompenti rispetto a quelle messe in atto ne *L'Allegrìa*) dagli strumenti poetici l'armamentario retorico ottocentesco, generando un cono d'ombra intorno al presupposto stesso di quegli strumenti, che è la compenetrazione espressivo-esistenziale, pienamente linguistica, tra soggetto e Mondo⁴, al posto della quale subentra un “mezzo parlare” (per utilizzare un'espressione montaliana) nato dalle ceneri delle precedenti alleanze dell'Io e costituentesi come alleanza rattrappita in sé stessa (ed in questo è da rinvenire l'elemento prettamente ausiliare, nel costituirsi cioè di un'entità che viveva all'interno di relazioni come entità totale: nel mondo quale succedersi ininterrotto di enti, paradossalmente, l'esprimibile sembra gravitare esclusivamente intorno all'Io poetico, al suo sempre-presente misterioso ed imprevedibile).

Nella tradizione occidentale, l'apparire di una “letteratura dell'essere” è fenomeno antichissimo e può farsi risalire all'Edipo Re di Sofocle: la conoscenza come accecamento, la risoluzione della diacronia dell'esistere nello *stare* di uno scacco permanente ed indubitabile, l'annullamento della progettualità umana segnata da un Logos autofagocitante (la genealogia come falso dispiegamento del reale e la parola-ragione come falsa coscienza), sono tutti segni di una duplicità insita all'origine della cultura quale produzione di figurazioni antitetiche. Tale divaricazione fondativa acquista in *Pianissimo* un'asprezza inedita, costretta come è nelle maglie di un processo di disgregazione dell'esperibile (che non può che investire, come si è detto, i nuclei germinativi dei campi dell'espressione) di capitale importanza per la storia del moderno.

³Ovviamente, memoria ed allegoria in quanto tali possono esistere soltanto sotto l'egida dell'Anima; determinante è, però, che la loro esclusività denoti una riduzione dell'esperibile da imputarsi alle sollecitazioni dell'essere.

⁴È chiaro che per retorica, nel senso qualitativo della parola, si debba intendere il lento morire di quella compenetrazione, piuttosto che la relazione finanche vivace dei due termini in gioco.

L'altro "Pianissimo"

Soggetto da una parte, reale ed immagine che non si integrano e non si spiegano reciprocamente dall'altra: questo è possibile affermarlo per le liriche più avanzate di *Pianissimo* — e per le altre? Siamo in presenza di passi falsi, di regressioni o di ambiti ulteriori di ricerca?

Il carattere regressivo (nella ulteriore contrapposizione ad una organicità dell'espressione che tieni in piedi anche, e direi soprattutto, le liriche in cui la crisi suddetta è più pronunciata) di talune prove mi pare indubbio: basti leggere "Sonno, dolce fratello della Morte, / che dalla Vita per un po' ci affranchi / ma ci rilasci tosto in sua balia / come gatto che gioca col gomito; / . . . / Vieni, consolatore degli afflitti. / Abolisci per me lo spazio e il tempo / e nel nulla dissolvi questo io." (I,6), dove lo scollamento tra dato pienamente culturale e dato linguistico (annunciato, del resto, da quelle ipostasi tanto squillanti quanto incapaci di un'effettiva infiltrazione nel gioco dei versi) arriva ad invadere lo stesso soggetto di una luce indistinta⁵ e snervata; parimenti, è facile scoperta la poco sorvegliata⁶ mitologia naturale di versi come "Il mio cuore si gonfia per te, Terra, / come la zolla a primavera. / . . . / In te mi lavo come dentro un'acqua / dove si scordi tutto di se stesso. / . . . / Io non sono più io, io sono un altro. / . . . / E mentre così guardo, mi si bagna / di calde dolci lacrime la faccia." (I,19), nei quali la carica demistificatoria del soggetto è riassorbita e contratta da una spessa coltre di sedimentazioni tra il culturale ed il culturale (i miti sbarbariani della Natura e della lacrime, qui congegni dalla meccanicità evidente)⁷.

Necessariamente più articolato si fa il discorso se spostiamo il nostro interesse verso le poesie "familiari" di *Pianissimo*, quelle in cui al diffuso carattere sineddocale (gli affetti familiari come più forte mondo animico, universo in cui l'Anima si dispiega con una compiutezza che alla totalità vagante dell'*esistere* di cui si fa figura è preclusa) ed insieme antagonistico (rispetto all'*ob-scenità* dell'*essere*, il cui carico figurale è sempre bisognoso di contrapposizioni per mezzo delle quali⁵ il rischio di uno scoperto indistinto soggettivo è il portato della coincidenza tra atto poetico e atto conoscitivo, coincidenza che tende a trasformare il reale non-cognitivo in una sorta di vischioso materiale incolore; quando la poesia di Sbarbaro giunge vistosamente *dopo* la sua sorgente intellettuale, il soggetto è anch'esso bersaglio di questa inevitabile cancrena della pronunzia profonda.

⁶Non mi riferisco, ovviamente, ad un'assente "diligenza" moralmente razionale nella personale costituzione dei Miti, ma ad un abbandono nei confronti di un'*immagine* mitica che denuncia tutta l'inefficacia di una presa fittizia sul reale poetico, reale che, del resto, sovrasta e determina quell'immagine dall'interno.

⁷Ma si pensi anche a quanto il Montale del grande ciclo di *Mediterraneo* debba a questi pur precari tentativi per ciò che riguarda gli innesti di una mitologia realmente esistenziale e conflittuale sull'anche troppo citato substrato del panteismo dannunziano.

rinnovare le proprie forme letteralmente “fuori scena”) degli affetti si unisce la visibilità marcata, attoriale, di Padre e Sorella.

Antagonismo e sineddoche sono fissati chiaramente in versi come “separata dal resto della casa / separata dal resto della terra / è la mia vita ed io son solo al mondo” (I,3), che illuminano di una luce ambigua l’iconografia della solitudine, tanto presente in *Pianissimo* e forte di un’oscillazione sotterranea tra il piano di limpidezza e vuoto immaginale dell’*essere* ed il fisico contraltare degli affettis.

A tale riguardo, si leggano anche i versi di I,13, “Ma poichè in quel momento è così chiara / la mia vista, che di varcare il cerchio / nel quale la Necessità ci chiude / più non mi illudo, e poichè anche sento / che accettar così tutto non potrei, / la tenerezza per la mia sorella / e l’ingordo possesso della femmina, / su dal cuore mi sboccia un improvviso / sincero desiderio di morire.”, in cui — oltre all’interessante emergere di un proto-varco montaliano, in quel “varcare il cerchio”

tutto calato in un passato irrecuperabile ed inservibile spiritualmente (in opposizione, è quasi inutile aggiungere, all’ipotesi pienamente incarnata del poeta di *Le Occasioni*) — degna di nota è la cesura ostentata tra sorella (*Anima*) e femmina (*Essere*), per il tramite sia di quel “possesso” che fa scivolare verso il piano della reificazione assoluta il secondo membro, sia della costellazione semantica della Lussuria, costituente uno dei volti mitologici di quel volontario e volenteroso oblio del principium individuationis che è uno dei cardini della poetica sbarbariana ed, allo stesso tempo, l’esatto punto in cui l’ingranaggio conoscitivo gira a vuoto (offrendo al lettore quel senso straniante di sviluppo immobile che è parte integrante del fascino di *Pianissimo*), poichè ad una percezione coatta dell’*Essere*, stimolo iniziale delle liriche più avanzate della raccolta, l’autore non riesce ad opporre che miti dell’*Essere*, ad esso inestricabilmente legati (Natura, Perdizione, Follia).

All’interno di una fascia di presenze che, pur non mobilissima, offre nel suo complesso senz’altro un materiale sfaccettato e duttile (almeno negli incastri con il reattivo soggetto poetico), si può affermare che la figura in spiccato rilievo della sorella (del resto presente a pieno titolo in una sola lirica) riveli una forte tendenza regressiva e la presenza paterna indichi, invece, nuovi sbocchi nell’espressione: la ragione ultima di questo è che la prima costituisce in realtà un duplicato del Soggetto, privato però degli argini intellettuali, mentre il secondo incarna nella sua figura il tentativo di rinnovare il patto della poesia con il Mondo (per far ciò, tuttavia, il soggetto si vede costretto ad un vero e proprio sprofondamento mnestico e, lasciate tacere le forze sceniche di un Io al centro di tutto, all’assenza effettiva o alla riduzione ad uno stato larvale).

⁸Piuttosto che in un tenace sviluppo del soggetto poetico dietro la struttura della raccolta, artatamente dedotto da taluni ingigantendo e serrando in percorsi dialettici singoli elementi in realtà circolanti in libertà nell’intero *Pianissimo*, è a mio parere da rintracciarsi in questi arricchimenti semantici la più vitale fonte di organizzazione interna della raccolta.

Detto questo, la figura femminile (che, nella limpidezza segnica e nell’influenza diffusa, può esser collocata a metà strada tra l’elemento poc’anzi identificato come genericamente sineddocale/antagonistico e quello paterno) è al tempo stesso regressione nella Natura, con il suo carattere ciclico e irrisolutivo, ed argine contro quella regressione totale nel culturale (nel senso di un’ideologia del reale che non genera più scambi, linguistici e d’azione, tra l’uomo ed il caotico insieme delle sue esperienze) che segna sempre i punti esteticamente più bassi di *Pianissimo*. Si confronti, infatti, I,18 con I,19: “Forse un giorno, sorella, noi potremo /

ritirarci sui monti, in una casa / dove passare il resto della vita. / Sarà il padre con noi se anche morto. / Noi lo vedremo muoversi per casa. / E allora capirà tutto il dolore / che traversammo uniti per la mano, / tu, la vita, sorella, senza amore, / io la vita, sorella, senza inganni. / . . . / E quando l'illusione non mi basti / di vivere nell'arte altre vite, / il tuo dolore farà muto il mio. / . . . / 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.”; “Terra, tu sei per me piena di grazia. / Finché vicino a te mi sentirò / così bambino, fin che la mia pena / in te si scioglierà come la nuvola / nel sole, / io non maledirò d'esser nato. // Io mi sono seduto qui per terra / con le due mani aperte sopra l'erba, / guardandomi amorosamente intorno.” — nella seconda lirica siamo in presenza di una regressione pura, senza alcun filtro affettivo/animico e l'esito complessivo (si tratta, palesemente, di una delle prove meno riuscite della raccolta) credo sia il sintomo della necessità per lo Sbarbaro *Io-centrico* del 1914 di un continuo dialogo tra *Essere* ed *Anima*, sia per la creazione di figurazioni iconiche che per la salda tenuta dei versi (in questo caso il soggetto poetico, rinunciando ad *Anima*, rinuncia anche a quel fertile generatore di ritmi e segni che è il Nulla ontologico, in mancanza del quale la saldatura della poesia-conoscenza salta, lasciando scoperta tutta la debolezza estetica di un riporto culturale).

Non è da escludersi che la successione delle due poesie, con il vistoso rimandare dall'una all'altra (“Delle giornate intere noi staremo / con le due mani aperte sopra l'erba”, “Io mi sono seduto qui per terra / con le due mani aperte sopra l'erba”), lasci intravedere una sorta di estrema insofferenza per il mondo dell'*Anima*, insofferenza del resto ben presente nell'ambivalente occorrenza delle “lacrime” nella raccolta, talvolta liberazione invocata, talaltra additate come lascito di un'esperienza umana conchiusa ed irripetibile (si pensi al “Ma restan gli occhi crudelmente asciutti” di *I,3* ma anche a “E se sapessi che il mio padre è morto, / al qual pensando mi piangeva il cuore / di essere lontano ora che i giorni / della vita comune son contati, / se mi dicesser che mio padre è morto, / sento bene che adesso non potrei piangere. // Son come posto fuori della vita, / una macchina io stesso che obbedisce, / come il carro e la strada necessario. // Ma non riesco a dolermene.” di *I,4*). Se infatti si intende, come credo debba esser

12

fatto, il piangere quale icona dell'*Anima*, l'ambivalenza può esser spostata verso quest'ultima, alternativamente approdo rassicurante per il soggetto e velatura ed impedimento per una piena identificazione linguistica in un soggetto costretto all'*Essere* (nell'ambito ristretto del quale, però, si ha solo duplicazione dell'istanza vitale e cecità visivo/conoscitiva, come attesta l'ulteriore richiamo a *I,2*: “Come uno smarrimento allor mi coglie, / uno sgomento pueril. / Mi seggo / tutto solo sul ciglio della strada, / guardo il misero mio angusto mondo / e carezzo con man che trema l'erba”); questa dinamica allargata spiegherebbe, tra l'altro, lo stretto legame tra le due poesie senza dover troppo insistere sulla struttura progressiva della raccolta.

Molto si è scritto sulle due grandi liriche al padre (*I,7* e *I,17*), con un dispiego di intelligenza critica e di sensibilità nella lettura tale da rendere per lo più superflua in questa sede una vera e propria messa a fuoco dei testi; qui è sufficiente accennare al passo senza inciampi o increspature delle due poesie ed alla visibilità ferma, a “campitura”, degli inserti paesaggistico-drammatici, rispetto alla consueta movenza rapsodica dell'osservatore; ciò, penso, in dipendenza di un

Io poetico che abbandona le aspre illuminazioni dell'*Essere* e si fa *accogliente*, mediante un senso di colpa assolutizzato (dato psicologico presente anche in altre liriche, ma in forma dialettica, innestato nelle dinamiche soggettive che abbiamo visto dar polpa alla raccolta) o attraverso l'annullamento della voce che si fa carico dei conflitti. È mio parere che la svolta di *Rimanenze* abbia, per le ragioni qui indicate, la sua preistoria proprio in questo nodo cruciale di *Pianissimo*, con il sigillo della splendida, conclusiva *II, 10* a confermare una divaricazione in atto tra le spinte di pervasività rappresentativa vincenti e la paradossale mobilità circolare del soggetto, arenata nello "sforzo d'ali" degli ultimi versi.

13

Bibliografia

[1] C. Sbarbaro, *L'opera in versi e in prosa*, Garzanti, 1999

[2] G. Barberi Squarotti, *Camillo Sbarbaro*, Mursia, 1971

[3] P. V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento* (Camillo Sbarbaro, pgg. 317–321), Mondadori, 1997

[4] V. Coletti, *Prove di un Io minore. Lettura di Sbarbaro - Pianissimo 1914*, Bulzoni, 1997

[5] E. Citro, *Sbarbaro e Campana. Lo sguardo e la visione, il melangolo*, 1994

[6] G. Savoca, *Concordanza delle poesie di Camillo Sbarbaro*, Olschki, 1989

14