

Tutto è quello che è:
la poesia dell'essere di Camillo Sbarbaro

Alessandro Di Nicola

Marzo 2004¹
Dicembre 2004²

Premessa

Questo testo vuol costituire 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.

Capitolo 1

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,
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 Felicità* 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
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 Felicita, 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.

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 azzera), 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 (perché, 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): 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 dupli-

¹Cfr. Bibliografia [6].

cazione 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 finché 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 né percepibile né 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
Amicizia 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.
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.

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-sapienziale 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, I* 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 singolarità 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*² 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).

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

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).

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'Allegria*) 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 quantomeno 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.

Capitolo 2

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 "Sono, 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 indistinta¹ e snervata; parimenti, è facile scoperta la poco sorvegliata² 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 cul-

¹Il 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.

²Non 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.

turale ed il culturale (i miti sbarbariani della Natura e della lacrime, qui congegni dalla meccanicità evidente)³.

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 quali 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 affetti⁴. 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).

³Ma 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.

⁴Piuttosto 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.

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).

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 conclusa 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 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.

Appendice A

“Estroso fanciullo”. Sbarbaro e Montale

Questa appendice vuole integrare le notazioni presenti riguardo alcuni punti d'unione tra il primo Sbarbaro ed il Montale di *Ossi di Seppia*. Si tratta di un argomento dibattuto e, spesso, ridotto ai soli dati di maggiore evidenza, quando non alla presunta omogeneità degli squarci dall'immediata denotazione visiva (come se l'espressione, nella sua totalità, non corrispondesse ad altro se non al brillare di un colore locale irrimediabilmente fissato sull'iride dello scrittore, che a stimolo uguale reagisce con meccanica prevedibilità e “si fa poeta”, o sciocchezze della stessa risma); queste note, unite alle considerazioni sparse nel saggio, tentano una ricognizione si spera di qualche interesse per il lettore.

In *Pianissimo*, I,4 si ha un punto interessante: “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.”; leggiamo accanto ad esso, da *Ossi di seppia*: “Forse un mattino andando in un'aria di vetro, / arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo: / il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro / di me, con un terrore di ubriaco. // Poi come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto / alberi case colli per l'inganno consueto. / Ma sarà troppo tardi; ed io me n'andrò zitto / tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto.”.

Come è facile notare, in entrambi i frammenti centrale è il potere del vuoto (dico potere perchè qui è proprio il vuoto che permette al soggetto poetico di *poter essere altrimenti* – che è la qualità vistosa di ogni potere –, non solo assumendo il valore di segno forte, ma funzionando da “interruttore” polarizzante della visione del mondo): in Sbarbaro si tratta di un Vuoto, appena avvertito, subitamente tradotto in visione, con l'altrettanto immediata e repentina reazione del soggetto che non può far altro che mimare quel vuoto; in Montale la distanza del soggetto rispetto all'evento epifanico è enormemente maggiore, con addirittura un poco di

compiacimento intellettuale, nel solco creato tra sè e quegli “uomini che non si voltano”.

Scoprire a cosa si debba questa marcatissima differenza è piuttosto facile: in Sbarbaro il Vuoto è il sigillo negativo di un’assenza culturale, mentre nel suo più giovane conterraneo esso è un vero e proprio ordigno intellettuale, calibratissimo e dagli effetti spesso deflagranti. A ciò va unito lo spostamento del senso profondo di “Necessità”, da un poeta all’altro. Ma entriamo più nel dettaglio.

Continuiamo la lettura di *I,4*: “Partecipo alla loro indifferenza, / alla loro immobilità. / Mi pare / d’esser sordo ed opaco come loro, / d’esser fatto di pietra come loro. // Chè 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 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.”. Non può esserci trasfigurazione pienamente intellettuale del *mondo*¹, in Sbarbaro, perchè non sussistono piani di realtà, ma esclusivamente piani di percezione: il Vuoto piaga il corpo del soggetto poetico, il quale nondimeno è ferito dal senso di colpa (con l’accento posto più sul sentire che sull’esser colpevole, del resto senza alcuna oggettivazione), che lo allontana dal pieno sentire dell’Anima, senza la quale – infine – l’uomo è allontanato dall’umanità e ridotto a cosa; a questo punto, se ci si domanda se il peccato e la percezione del vuoto siano *equivalenti*, la risposta non può essere che negativa: essi fanno parte dello stesso universo di segni psichici attraverso i quali il soggetto crea continuamente la propria identità; sono, appunto, piani della percezione e della propria auto-percezione, mentre una possibile equivalenza li avrebbe posti su un piano d’elaborazione culturale che ad essi non compete (equivalenza e differenza possono considerarsi, infatti, le prime salde attribuzioni di un mondo poetico pervasivamente culturalizzato). La poesia di Sbarbaro, in ciò, è una poesia della *risonanza* conoscitiva, con il corpo del soggetto che funziona allo stesso tempo da bersaglio e da respingente (rispetto al piano culturale, si intende — è ovvio che questo sia il sintomo di una difesa da quelle stesse forze disgregative che sono tra gli apporti più rilevanti di *Pianissimo* alla lirica italiana): il vuoto, il senso di colpa, la “vicenda eterna delle cose”, tutto finisce per confermare una densità del percepente che è la stessa densità di un corpo.

Ora possiamo rileggere *I,13* con maggiore consapevolezza: “Ma poichè in

¹ Abbiamo visto, invece, quanta forza intellettuale possieda la poesia di *Pianissimo* quando il bersaglio conoscitivo è direttamente legato al soggetto stesso. Non è differenza da poco. Del resto, è soprattutto grazie alla comparazione diretta con la poesia di Montale che tale “deficienza” appare, essendo figlia della stessa fecondità degli sviluppi sbarbariani sulla produzione successiva.

quel momento è così chiara / la mia vista, che di varcare il cerchio / nel quale la Necessità ci chiude / più non mi illudo...”. La Necessità è una ipostatizzazione dell’*essere* ed è tale sia in Sbarbaro² che in Montale³; in quest’ultimo, però, essa acquisisce attributi pienamente estetico-conoscitivi, è il Nulla che, nell’incontro con l’esperienza del soggetto, permette la conoscenza attraverso il Sublime⁴: “Vedi, in questi silenzi in cui le cose / s’abbandonano e sembrano vicine / a tradire il loro ultimo segreto, / talora ci si aspetta / di scoprire uno sbaglio di Natura, / il punto morto del mondo, l’anello che non tiene, / ... / Sono i silenzi in cui si vede / in ogni ombra umana che si allontana / qualche disturbata Divinità.” (sono versi tratti, ovviamente, da *I limoni*). Da questa luminosa fessura avrà origine quel raddensante organizzatore di piani molteplici che è il Varco montaliano, il quale dell’antenato sbarbariano di *I,13* (“varcare il cerchio”) finirà per ritenere il solo guscio oppositivo, rimpolpandolo però di forze nuovissime e di un’incidenza figurale dagli esiti miracolosi.

Se, infatti, nell’autore di *Pianissimo* l’opposizione d’origine è tra il dato esistenziale, ormai privato d’aura culturale, ed i bagliori neri dell’Essere, opposizione per mezzo della quale la qualità dell’essere degli enti investe l’umano e ne rivela la meccanicità diffusa, in Montale è lo stesso dinamismo dell’istanza polarizzatrice ad assumere il pieno controllo delle forze oppostive; il “nulla alle mie spalle”, da *Forse un mattino andando in un’aria di vetro*, contrapposto a “l’inganno consueto” diviene, in *Arsenio*, il “ritornello di castagnette” costituente il “segno d’un’altra orbita”, di polarità contraria rispetto al delirio d’immobilità (e relativo attestato di disumanizzazione dell’esperienza) dei versi successivi — ciò che in Sbarbaro era accordo, pur dissonante, nel diverso ribattere dell’Essere (l’automatismo della Necessità quale specchio dell’esser delle cose), si muta quindi nell’incessante *motore cognitivo* (“Lo sguardo fruga d’intorno, / la mente indaga accorda disunisce”) del poeta de *I limoni*, che nell’insenatura tra Circo-

²Per quanto scritto in precedenza, è difficile nella poesia di Sbarbaro stabilire confini netti ed impermeabili per la Necessità, nel suo aderire al Nulla. È possibile, comunque, identificare questa come l’esito dello stupore, nel soggetto, per l’avvertimento della coincidenza tra vita *che sfiora* la de-Animazione e circolarità dell’Essere quale mero *essere alla luce*; il soggetto è costretto allo stare (che è un esser in luce a sè stessi, “una marionetta rotta, con gli occhi caduti al di dentro”, per citare E. M. Cioran), gli oggetti all’esser visibili — da qui, in *Pianissimo*, il fascino del notturno (“M’incammino / per lastrici sonori nella notte”...), che è la soglia percepibile incontrando la quale gli enti si danno come fantasmagoria: nel buio, infatti, ciò che è rivela il suo stato di apparizione, quindi il suo statuto effettivo.

³Anche se in questo caso si tratta di una ipostatizzazione “per smembramento”, dato che le figure della Necessità-Circularità in Montale hanno carattere parcellare ed antagonistico all’interno della sfera di relazioni dell’Essere.

⁴Cfr. la tesi di laurea *Eugenio Montale. Da “Satura” ad “Altri versi”: costellazioni semantiche ed analisi linguistica*. All’indirizzo <http://digilander.iol.it/alexndinicola/tesi.html> è possibile trovarne copia in formato elettronico.

larità annullante ed Assoluto porrà le armi intellettuali più splendidi che la sua prima produzione conosca.

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