



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, FILOLOGICI E LINGUISTICI

Dottorato di ricerca in

Storia della lingua e della letteratura italiana - XXVII ciclo

«DARE FORMA ALL'ANIMA NASCOSTA»:
LA RETORICA DELLA COMPARAZIONE
NELL'OPERA DI CAMILLO SBARBARO

L-FIL-LET/11

Tesi di Dottorato di:

Dott. Matteo ZOPPI

Matr. R09515

Tutor:

Chiar.mo Prof. Giovanni TURCHETTA

Coordinatore:

Chiar.mo Prof. Francesco SPERA

Anno Accademico 2013-2014

«È un giardiniere anche lei, signore?»
«Di tropi»

CAMILLO SBARBARO, *Trucioli*

A conclusione di questo lavoro di tesi di Dottorato desidero ringraziare tutti coloro che hanno seguito, incoraggiato e orientato la mia ricerca, a cominciare dal mio tutor, prof. Giovanni Turchetta, per la sua costante supervisione e gli imprescindibili interventi. Ringrazio inoltre il prof. Denis Ferraris, *professeur émérite* presso l'Università Sorbonne Nouvelle, che ha seguito i miei studi a Parigi, e il prof. Luca Clerici per il costante interessamento agli esiti del mio lavoro.

INDICE

<i>Introduzione</i>	p. 9
Le figure di analogia nella poetica sbarbariana	p. 9
Metafora e similitudine	p. 16
<i>Capitolo 1</i>	
<i>Tempo di “Resine”</i>	p. 27
1.1. Le forme della similitudine in <i>Resine</i>	p. 32
1.1.1. La similitudine estesa	p. 32
1.1.2. La similitudine motivata verbale	p. 34
1.1.3. La similitudine a quattro termini	p. 36
1.1.4. La similitudine motivata aggettivale	p. 40
1.2. La funzione della similitudine	p. 42
1.3. Le forme della metafora in <i>Resine</i>	p. 47
1.3.1. La metafora a tre termini	p. 47
1.3.2. La metafora a due termini	p. 49
1.3.3. La metafora verbale a due termini	p. 55
1.4. La funzione della metafora	p. 58
1.5. La retorica dell’analogia in <i>Resine</i> : un’ipotesi di sviluppo diacronico	p. 71
1.6. Tra il tempo di <i>Resine</i> e il tempo di <i>Pianissimo: Organetto e L’alleata</i>	p. 75

Capitolo 2	
Tempo di “Pianissimo”	p. 81
2.1. Le forme della metafora in <i>Pianissimo</i>	p. 84
2.1.1. Cambiamenti strutturali	p. 84
2.1.2. Cambiamenti tematico-lessicali	p. 87
2.2. La semantizzazione dell’artificio metaforico	p. 94
2.3. Le forme della similitudine in <i>Pianissimo</i>	p. 102
2.3.1. La similitudine motivata	p. 102
2.3.2. La similitudine a quattro termini	p. 105
2.3.3. La similitudine estesa	p. 108
2.4. La funzione della similitudine	p. 113
2.4.1. Il processo di decontrazione delle figure di analogia	p. 113
2.4.2. Una retorica dello sguardo	p. 117
2.5. Gli «occhi chiari» e il «sottile velo delle lacrime»	p. 124
2.5.1. La metafora della vista	p. 125
2.5.2. La metafora delle lacrime	p. 131
2.5.3. Per un’interpretazione di <i>Lacrime, sotto sguardi curiosi</i>	p. 135
2.6. Le cause delle lacrime	p. 142
2.6.1. «I miei occhi sono nuovi»: il rapporto con la Terra	p. 144
2.6.2. «Voglio il Dolore»	p. 149
2.7. Sbarbaro “secondo Leopardi”	p. 155
2.7.1. Sbarbaro lettore di Leopardi	p. 155
2.7.2. Leopardi e Sbarbaro: stato dell’arte	p. 159

2.7.3. «Il sonno, l’oppio, e il dolore»	p. 164
2.7.4. Tra le fonti di <i>Pianissimo: Il risorgimento</i>	p. 185
2.8. I tropi per spostamento di limite in <i>Pianissimo</i>	p. 187
2.8.1. La rimozione retorica per spostamento	p. 188
2.8.2. La frammentazione sineddochica	p. 196
Capitolo 3	
<i>Tempo di “Trucioli”</i>	p. 201
3.1. Il <i>corpus</i> di <i>Trucioli</i>	p. 201
3.2. La forma delle figure di analogia in <i>Trucioli</i>	p. 210
3.2.1. L’incremento della metafora a due termini	p. 210
3.2.2. Le figure appositive e predicative	p. 214
3.3. Le figure di analogia nel passaggio alla prosa	p. 222
3.3.1. Il processo di contrazione delle immagini	p. 227
3.3.2. Un paroliberismo sbarbariano?	p. 233
3.3.3. Il coefficiente di letterarietà	p. 242
3.4. Cambiamenti tematico-lessicali	p. 251
3.4.1. Gli enti sottoposti a procedimento analogico	p. 251
3.4.2. La duplicità della figura femminile	p. 254
3.4.3. I «fantocchini meccanici»	p. 264
3.5. Le fonti dell’immaginario di <i>Trucioli</i>	p. 271
3.5.1. Inquadramento del problema	p. 271
3.5.2. Sbarbaro e la cultura popolare	p. 279

3.5.3. La cultura popolare in *Trucioli* p. 286

3.5.4. Il caso di *Oppi* p. 295

Appendice iconografica p. 313

Bibliografia p. 323

1. Testi di Camillo Sbarbaro p. 323

2. Testi metodologici p. 328

3. Testi di storia e critica letteraria p. 330

4. Altre opere letterarie citate p. 338

INTRODUZIONE

Je raye le mot *comme* du dictionnaire.

STÉPHANE MALLARMÉ

Le figure di analogia nella poetica sbarbariana

Consultando la vasta bibliografia dedicata all'opera letteraria di Camillo Sbarbaro, non è raro imbattersi in considerazioni che sottolineano l'importanza di alcune particolari figure di analogia e che evidenziano la singolarità delle modalità d'uso di questa tipologia di strutture retoriche.¹ Tuttavia va constatato il fatto che, ad oggi, il problema dello statuto da assegnare alla metafora e alla similitudine all'interno della poetica sbarbariana in virtù delle sue specifiche implicazioni a livello critico ed ermeneutico non è stato ancora affrontato.

Bisogna notare in prima approssimazione che l'opera di Camillo Sbarbaro presenta un numero di figure di comparazione e, genericamente, di immagini di assoluto rilievo, se comparato con quello riscontrabile nella produzione della quasi totalità degli autori del Novecento italiano. Anche una prima superficiale frequentazione di

¹ Padovani Soldini parla di «propensione a definire e a qualificare con puntualità descrittiva e con abbondante ricorso a metafore e similitudini» (ANTONELLA PADOVANI SOLDINI, *Ho bisogno di infelicità*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1997, p. 87). Aggiunge poi, in riferimento a *Trucioli*: «Alimenta comunque le prose stampate nel '20 una raffinata poetica visiva, percorse come sono da grappoli di immagini [...], con una sensibilità permeabilissima alle più varie impressioni cromatiche e disponibile a imprevedibili associazioni metaforiche» (*Ivi*, p. 102). Ancora: «L'aggettivazione e l'analogia muovono, fanno vibrare le cose secondo una dimensione morale: è il punto della nuova intensità di questo linguaggio» (LORENZO POLATO, *Sbarbaro*, Firenze, La Nuova Italia, 1969, p. 63); «Il poeta si affida soprattutto ad una più costruita ricerca della metafora, ad un sottile gioco analogico» (GIORGIO TAFFON, *Le parole di Sbarbaro*, Roma, Bonacci Editore, 1985, p. 73).

Pianissimo o di *Trucioli* non può che lasciare al lettore l'evidenza di un'attenzione particolare posta dal poeta ligure nel sottolineare nessi tra enti attraverso mezzi retorici. Se ne accorge acutamente Puccini, che afferma:

È proprio l'analogia, forse, la novità più grossa del discorso di Sbarbaro, tanto frequente da risultare normale, da scomparire nel tessuto della frase.²

La frequente presenza di tale genere di strutture conferisce una forte visività alla pagina poetica sbarbariana, soprattutto grazie all'artificio della similitudine. Questo fattore sarà tuttavia affrontato distesamente più avanti. Per ora basti sottolineare lo specifico ed insistito interesse del poeta per le due forme dell'*ornatus* che, sopra tutte, presiedono alla comparazione tra enti ed eventi. Esiste anche una prova empirica di questa particolare disposizione compositiva: Giorgio Taffon, nel fornire le concordanze di una parte dell'opera di Sbarbaro, riporta una tabella in cui sono indicate le prime cento parole-tema risultanti da uno spoglio complessivo di tutta la composizione poetica dello scrittore ligure.³ Trascrivo i primi dieci lemmi, indicando a lato il numero di occorrenze, in quanto ritengo possano dare alcune indicazioni di grande interesse sul fenomeno che ci accingiamo ad analizzare.

1. Essere	198
2. Non	181
3. Come	142
4. Mio	132
5. Tuo	81
6. Io	76
7. Occhio	68

² DAVIDE PUCCINI, *Lettura di Sbarbaro*, Firenze, Nuovedizioni, 1974, p. 80.

³ Precisa Taffon: «Il concetto di parola-tema si fonda su un criterio statistico e quantitativo, e cioè sulla frequenza con la quale una parola compare nel testo di un autore; le parole a più alta frequenza costituiscono le parole-tema di un autore [...]. Nel compilare la lista delle prime cento parole-chiave della poesia di Sbarbaro, si è deciso di comprendere, nelle parole definite [...] autosemantiche (sostantivi, aggettivi, verbi, avverbi), anche i pronomi personali *io, me, tu, te, noi*, che, pur essendo classificati tra le parole sinsemantiche, si rivelano a nostro avviso, nella poetica sbarbariana, portatori autonomi di significato» (GIORGIO TAFFON, *Le parole di Sbarbaro*, cit., pp. 20-21).

8. Vita	56
9. Guardare	56
10. Tutto	54 ⁴

Una volta forniti i dati di frequenza, Taffon cerca di comprendere il rapporto tra le scelte stilistiche di Sbarbaro e quelle operate dalla precedente tradizione letteraria:

Appare subito evidente dalla tabella delle parole tematiche che i vocaboli a più alta frequenza sono quelli della lingua comune, sono voci usuali e generiche, e, contemporaneamente, che sono quasi del tutto assenti termini appartenenti al lessico raro e prezioso, derivanti dal linguaggio aulico della tradizione letteraria. Parole come *vita*, *cuore*, *terra*, *mondo* [...] costituiscono dunque il nucleo del vocabolario poetico di Sbarbaro, un vocabolario, come ha detto il Mengaldo a proposito di Saba, ridotto “al suo minimo comun denominatore basico”.⁵

È certo vero il fatto che il lessico che ricorre con maggiore frequenza non è particolarmente connotato dal punto di vista poetico,⁶ ma risulta più utile soffermarsi su considerazioni di altro genere riguardo al dato proposto. La tabella evidenzia infatti con nettezza le aree semantiche di maggiore rilevanza nell’opera sbarbariana: prescindendo dalla prima posizione, occupata debitamente dal verbo “essere”, già al secondo posto troviamo un avverbio di non trascurabile importanza all’interno della poetica di Camillo Sbarbaro, se è vero che si è da più parti parlato di una poesia della negazione, del distacco, della privazione e dell’alienazione.⁷ Notevole anche la pre-

⁴ *Ivi*, p. 21. Il dato è confermato da un’altra importante opera lessicografica di supporto agli studi sbarbariani: nella *Concordanza delle poesie di Camillo Sbarbaro* di Giuseppe Savoca, che inserisce nel computo anche i cosiddetti lemmi sinsemantici, l’avverbio “come” si trova posizionato in diciannovesima posizione preceduto solamente da pronomi, articoli e preposizioni (GIUSEPPE SAVOCA, *Concordanza delle poesie di Camillo Sbarbaro. Concordanza, Liste di frequenza, Indici*, Firenze, Olschki, 1989, p. 151).

⁵ *Ivi*, p. 22.

⁶ C’è una forte tensione a «“deaulicizzare” il linguaggio poetico contemporaneo» (*Ivi*, p. 23).

⁷ Bärberi Squarotti parla già della prima opera nei termini di una «proclamazione (dubitativa ancora, ma non bisogna dimenticare il carattere giovanile di *Resine*) del simbolo più netto e deciso dell’*estraneità*, la mineralizzazione come risposta alla *negazione* del contatto umano e allo scontro contro lo specchio atroce, *negativo*, doloroso, tormentoso che le cose rappresentano» (GIORGIO BÄRBERI SQUAROTTI, *Camillo Sbarbaro*, Milano, Mursia, 1971, p. 14. I corsivi sono miei). Riguardo a *Pianissimo* si sostiene poi che «la fondamentale scoperta poetica di Sbarbaro [è] il discorso intorno all’*estraneità* delle cose, all’*alienazione* [...] che [...] si manifesta [...] come rovello interiore di non comunicare, quindi *negazione*» (*Ivi*, p. 47. I corsivi sono miei).

gnanza dei pronomi personali e degli aggettivi possessivi (soprattutto di prima persona singolare), vista la tonalità riflessiva ed esistenziale (e in questo autenticamente lirica) riscontrabile nella maggior parte della produzione del poeta ligure.⁸ Da ultimo è facilmente spiegabile anche la così frequente presenza di parole legate alla sfera semantica della percezione visiva (“occhio”, “guardare”),⁹ non a caso così gravida di conseguenze dal punto di vista critico.¹⁰ A questo punto vale la pena interrogarsi su un fatto estremamente singolare: appare infatti anomalo che una congiunzione (“come”) possa addirittura essere la terza parola più usata (con ben 142 occorrenze) all’interno del lessico poetico di un autore dallo stile – come detto – così lontano dalle forme della letterarietà precedente, senza che questo abbia delle precise motivazioni (e conseguenze) a livello letterario e, nel caso specifico, retorico. Questa anomalia si spiega infatti solo rilevando la vocazione profondamente analogica delle modalità poetiche utilizzate da Sbarbaro.

L’importanza dell’elemento comparativo, e più precisamente di quello metaforico è poi deducibile anche da un altro fattore ricorrente nella poetica sbarbariana. È infatti interessante notare che la quasi totalità dei titoli che Sbarbaro conferisce alle proprie raccolte si qualifica nei termini di metafore contenenti condensate e precise

⁸ È necessario tenere presente poi che, nella lista fornita da Taffon, seguono a breve distanza i pronomi “me” (13° posizione; 46 occorrenze), “tu” (18° posizione; 40 occorrenze) e “te” (19° posizione; 39 occorrenze).

⁹ Si aggiunga poi la non trascurabile presenza del verbo “vedere”, in quindicesima posizione con 43 occorrenze.

¹⁰ Diversi saggi e monografie sono state esplicitamente dedicate al problema dello sguardo nella poetica sbarbariana: si vedano ERNESTO CITRO, *Sbarbaro e Campana: lo sguardo e la visione*, Genova, Il melangolo, 1994; FABIO PUSTERLA, *Aperti estranei implacabili. Gli occhi di Camillo Sbarbaro*, in «Versants», VII (12), 1987, pp. 113-132; LUCIANO NANNI, *L’occhio di Sbarbaro*, in «Il Bimestre», III (1-2), 1971, pp. 20-23.

dichiarazioni di poetica: *Resine*¹¹ (1911), *Trucioli* (1920), *Calcomanie*,¹² *Liquidazione* (1928), *Rimanenze* (1955), *Fuochi fatui* (1956), *Primizie* (1958), *Scampoli* (1960), *Gocce* (1963), *Contagocce* (1965), *Cartoline in franchigia* (1966), *Bolle di sapone* (1966), *Quisquilie* (1967).¹³ Difficile non vedere il disegno unitario che, fino alla fine della vita dell'autore, ha presieduto alla scelta dei vari nomi da apporre alle diverse opere. Non solo: ormai al termine della sua parabola artistica, lo stesso Sbarbaro si volge indietro e guarda ironicamente – con il consueto atteggiamento di *understatement* tipico della produzione artistica dell'ultimo periodo – tale caratteristica, quando, in *Fuochi fatui*, commenta questa sua scelta poetica:

Bolle di sapone, Sottovoce, Trucioli, Rimanenze, Scampoli, Fuochi fatui... E se seguitassi: Spiccioli, Briciole, Quisquilie... Mi denigro o più umile è l'atteggiamento, maggiore la superbia?¹⁴

¹¹ Il titolo di quest'opera non è tuttavia di Sbarbaro, ma dell'amico Angelo Barile: «I primi versi [...] li maturai nei primi due anni di liceo. [...] Per quei versi venni in fama tra i condiscepoli e furono essi a stampare di loro tasca il libretto e a imporgli il titolo: Resine (il mio era più modesto: "bolle di sapone" e dei versi voleva denunciare la casualità e l'inconsistenza)» (CAMILLO SBARBARO, *Introduzione*, in ID., *Pianissimo*, Venezia, Neri Pozza, 1954, pp. 9-10. Ora in CAMILLO SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, Milano, Garzanti, 1999, p. 472). Nonostante questo, un discorso analogo si potrebbe fare per il nome che avrebbe scelto autonomamente il poeta: «Persino il titolo del "primo libretto" [...], quello voluto dal poeta, non quello fittizio dato da Angelo Barile [...] doveva essere ben radicato nel sostrato umano-fantastico dell'autore per riemergere con tanta insistenza, se ricorre, come espressione, almeno due volte nei *Trucioli*, e imporsi, alla fine, ancora come titolo dell'ultima fatica di Sbarbaro» (CARLO TORCHIO, "*Resine*" e la lingua poetica di Sbarbaro, in «Sigma», V (17), 1968, p. 65).

¹² *Calcomanie* è il nome dato ad alcune composizioni in prosa di Sbarbaro apparse, soprattutto sulla rivista «Circoli», tra il 1931 e il 1939 (vd. GINA LAGORIO, *Sbarbaro. Un modo spoglio di esistere*, Milano, Garzanti, 1981, pp. 232-234). Alla fine degli anni '30 si pensò poi di usare questo titolo per riunire in volume tutta la sua produzione prosastica dai tempi della «Voce». «Senonché Sbarbaro non aveva fatto i conti con l'occhiuta censura del regime: [...] il manoscritto di *Calcomanie*, sottoposto alla supervisione del Ministero della Cultura Popolare, non ebbe l'autorizzazione a uscire così com'era» (*Ivi*, p. 244). Lo scrittore fu quindi costretto a rinunciare alla pubblicazione presso casa editrice, contentandosi di una ventina di copie dattiloscritte distribuite agli amici con il nuovo titolo di *Trucioli*.

¹³ Nell'elenco non si è tenuto conto dell'opera poetica più nota di Sbarbaro, *Pianissimo*, in quanto – come è noto – il titolo non venne scelto dall'autore, ma piuttosto imposto da Papini. «Fu [Prezzolini] ad accogliere nella Libreria de "La Voce" il libro, che Sbarbaro aveva intitolato *Sottovoce*, come si è visto anche sulle pagine della rivista onegliese [*scil.* «La Riviera Ligure»]: Soffici propose *Grisaglie*, ma prevalse Papini che, dopo aver stroncato i testi "verso per verso in un caffè di Piazza San Marco", suggerì il termine musicale che rimase. Sbarbaro accettò tutto, titolo e veste editoriale, con un'umiltà e un'indifferenza che dovettero lasciare esterrefatti i suoi tronfi censori» (*Ivi*, p. 126).

¹⁴ CAMILLO SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, cit., p. 501.

La vocazione esplicitamente metaforica della titolazione sbarbariana viene confermata da un altro passo, premesso all'edizione di *Scampoli* del 1959 e successivamente confluito in *Fuochi fatui*:

Ributti era forse il titolo che rispondeva meglio al contenuto di questo libro, costruito su frammenti a suo tempo scartati e di articoli di terza pagina non conservati e da lunga data, per pigrezza, considerati irrecuperabili: frammenti e articoli che, sebbene favoriti dalle circostanze, per virtù propria si può dire rivedono la luce.¹⁵

Anche nell'ambito dell'elemento paratestuale della dedica – studiato da Paolo Zoboli in un saggio del 2003 – Sbarbaro mostra una particolare attenzione all'aspetto metaforico. Il poeta fa apporre infatti sul frontespizio della sua traduzione del *Ciclope* di Euripide – elaborata durante gli ultimi anni della guerra e pubblicata solamente nel 1960 – alcune parole rivolte al suo editore e amico Vanni Scheiwiller.

A Vanni questo vino, il più schietto di Euripide, che travasai per mio uso nel paese dell'origano e delle farfalle, l'estate del '44.¹⁶

Commenta Zoboli:

La forma è, per la prima volta – e unica, se si escludono le *Cartoline in franchigia* –, quella che al destinatario fa seguire la caratterizzazione dell'opera. Si noterà peraltro che, rispetto alla literalità della dedica di sei anni dopo («A Angelo Barile / [...] / queste *lettere*...»), l'opera è indicata, avanti la caratterizzazione della attributiva, con una metafora: «questo *vino*». Non è forse impossibile percepire un'eco del sommo archetipo baudelairiano [...]: «[à Théophile Gautier] je dédie / ces *fleurs* malades / C.B.»¹⁷

¹⁵ *Ivi*, p. 474.

¹⁶ EURIPIDE, *Il Ciclope. Dramma satiresco di Euripide nella traduzione di Camillo Sbarbaro*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1960, p. 9.

¹⁷ PAOLO ZOBOLI, *Il motivo di un libro (sulle dediche di Sbarbaro)*, in GIORGIO DEVOTO e PAOLO ZOBOLI (a cura di), *Camillo Sbarbaro. Atti della giornata di studio (11 aprile 2003)*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003, pp. 78-79. I corsivi sono nel testo.

Tutto questo non fa che confermare l'attenzione specifica che Sbarbaro dedica al problema della comparazione e dell'analogia come strumento precipuo della tecnica poetica. Tanto la frequente ricorrenza dell'avverbio "come" (sigillo esplicito della figura della similitudine), quanto l'attenzione pressoché esclusiva alla struttura metaforica in due elementi paratestuali così poeticamente sensibili come quelli del titolo e della dedica sottolineano una cifra caratteristica della produzione sbarbariana in versi e in prosa. A tutto questo si potrebbe aggiungere che anche le scritture private (soprattutto quelle non sottoposte a revisione "letteraria" per l'inserimento in *Cartoline in franchigia*) o le pagine di carattere più saggistico (se così si può definire un'opera particolare come *Delli ammaestramenti a Polidoro Tomo Unico*) disseminano la loro prosa di figure di analogia.¹⁸ Il presente studio vuole dunque porsi come un tentativo di analizzare le strutture retoriche coinvolte nel processo di comparazione e di "semantizzarle", al fine di cogliere il complesso significato stilistico ed esistenziale che Sbarbaro conferisce alle figure di analogia.

Il *corpus* della produzione sbarbariana è senza dubbio quantitativamente piuttosto rilevante: senza contare i numerosi lavori di traduzione portati avanti dallo scrittore soprattutto nella seconda parte della sua vita, i circa sessant'anni di attività letteraria sono stati racchiusi,¹⁹ per volere dello stesso autore, in un'unica edizione *ne varietur* curata da Gina Lagorio e Vanni Scheiwiller che conta oltre 700 pagine.²⁰ Si è quindi stabilito di circoscrivere il campo di analisi alla prima parte (nonché la più let-

¹⁸ Il carattere letterariamente analogico della corrispondenza sbarbariana si evince facilmente dalla seguente citazione, tratta da una lettera indirizzata ad Angelo Barile e riportata da Antonella Padovani Soldini nella sua monografia: «E allora da questa vita così magra strappo i piaceri più amari e miserabili colla rabbia con cui, dice Baudelaire, un amante povero morde e accarezza il seno martirizzato d'una prostituta» (ANTONELLA PADOVANI SOLDINI, *Ho bisogno di infelicità*, cit., pp. 77-78). Per quanto riguarda invece gli *Ammaestramenti* si veda, ad apertura di volume, un brano del libro duodecimo: «Donne e donzelle eran che venian dalle bagnature [...]. Era l'andar loro contenuta danza e in tutto si portavano quai femine in voglia. E di esse, quale un gelo di limone recava alla mente; altra, acerbetta, una fraga; in altra come in persica dato avresti di morso. / Mortificati gran pezza, in loro si ricreavan miei occhi, lino già tetro ch'or splende e garrisce su aia» (CAMILLO SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, cit., p. 253).

¹⁹ Ad eccezione della raccolta giovanile, che viene categoricamente esclusa dallo stesso autore: «Resine non va ristampato» (VANNI SCHEIWILLER, *Nota introduttiva*, in CAMILLO SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, cit., p. 10).

²⁰ CAMILLO SBARBARO, *Poesie*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1971.

terariamente rilevante) della produzione sbarbariana. A partire dalla raccolta giovanile, passando per l'imprescindibile silloge poetica del 1914 e arrivando al primo libro di prose, i *Trucioli* del 1920, sarà possibile infatti cogliere le modalità di nascita e sviluppo dell'aspetto analogico e comparativo che abbiamo visto essere in qualche modo connaturato alla scrittura sbarbariana in versi e in prosa.

Metafora e similitudine

Prima di affrontare l'analisi tecnica degli scritti sbarbariani, è necessario individuare un preciso paradigma interpretativo che permetta di cogliere quegli aspetti della metafora e della similitudine che più paiono consoni alla comprensione della specifica modalità di utilizzo seguita dal poeta ligure.

La discussione circa i rapporti tra la metafora e la similitudine pare connaturata alla problematica dello statuto stesso di queste due modalità del pensiero umano, se è vero che fin dalle fondamentali codificazioni dell'*ornatus*, elaborate dalla retorica latina, la definizione della prima si costituiva a partire da un richiamo esplicito alla seconda:

Metaphora brevior est similitudo, eoque distat, quod illa comparatur rei quam volumus exprimere, haec pro ipsa re dicitur.²¹

La discussione teorica e critica riguardo alla natura della similitudine e della metafora ha dunque impegnato a lungo gli studiosi che, a partire da prospettive e presupposti metodologici estremamente diversi, hanno tentato di identificare alcuni tratti che potessero delimitare nettamente il campo di applicazione dei due termini. A partire infatti dal rifiuto della definizione quintiliana della metafora nei termini di una

²¹ QUINT. *Inst.* 8.6.8.

similitudo brevior, si è cercato di isolare determinati elementi (dapprima formali e quindi cognitivi) che potessero creare un argine ben definito tra i due fenomeni: nonostante già la classificazione di Lausberg²² riconducesse la metafora ad un paradigma di sostituzione (*immutatio*) che verte su parole singole (*in verbis singulis*), mentre il paragone ad un'operazione di aggiunzione (e quindi *in verbis coniunctis*), si è a più riprese intervenuti sulla questione del rapporto tra queste due strutture dell'*ornatus*:

La differenza tra similitudine e metafora [...] non si regge su presupposti formali, bensì pragmatico-cognitivi in senso stretto. La prima figura è fondata sulla percezione statica delle affinità (e delle differenze) che legano due entità; mentre la seconda si basa su un meccanismo di natura eminentemente dinamica, che produce qualche forma di fusione, o per meglio dire compresenza, tra i due enti raffrontati.²³

In seguito alle articolate classificazioni proposte in ambito strutturalista dal Gruppo μ ,²⁴ gli studiosi hanno mano a mano abbandonato la problematica della forma superficiale dell'enunciato, approdando a tentativi di descrizione che – concentrandosi in particolare sulle strutture del pensiero metaforico – interessassero principalmente i meccanismi cognitivi alla base delle diverse operazioni mentali implicate.²⁵ Fa infatti notare ancora una volta Bertinetto:

La metafora, appunto in quanto operazione dinamica e complessa, si produce e si mantiene soltanto in una dimensione eminentemente pragmatica, corrispondente ad un atto linguistico *in fieri*. Qualunque tentativo di dissezione anatomica condotta a tavolino (cioè acontestualmente)

²² HEINRICH LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik: eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Monaco, Max Hueber, 1960. In questa sede citeremo tuttavia dalla traduzione inglese: HEINRICH LAUSBERG, *Handbook of literary rhetoric: A Foundation for Literary Study*, Leiden-Boston-Colonia, Brill, 1998.

²³ PIER MARCO BERTINETTO, "Come vi pare". *Le ambiguità di "come" e i rapporti tra paragone e metafora*, in FEDERICO ALBANO LEONI e MARIA ROSARIA PIGLIASCO (a cura di), *Retorica e scienze del linguaggio. Atti del X Congresso internazionale di studi della Società di Linguistica Italiana (Pisa 1976)*, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 159-160.

²⁴ GROUPE μ , *Rhétorique générale*, Parigi, Larousse, 1970 e GROUPE μ , *Rhétorique de la poésie: lecture linéaire, lecture tabulaire*, Bruxelles, Editions Complexe, 1977; trad. it.: GRUPPO μ , *Retorica generale: le figure della comunicazione*, Milano, Bompiani, 1976 e GRUPPO μ , *Retorica della poesia: lettura lineare, lettura tabulare*, Milano, Mursia, 1985.

²⁵ Tale ipotesi ermeneutica è ben rappresentata in ambito italiano dal tentativo di Eco (UMBERTO ECO, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1985).

dal linguista, rischia di distruggerne l'essenza in modo irrecuperabile. [...] Attraverso l'analisi, la metafora viene irrimediabilmente ridotta ad una semplice forma di similitudine; e diviene allora assai difficile eludere il discorso della metafora come similitudine implicita o abbreviata.²⁶

Motivazioni non solo estetiche e letterarie, ma anche ideologiche,²⁷ hanno portato nel corso del XX secolo ad accordare una spiccata preferenza alle modalità di genesi e alla fenomenologia dell'immagine metaforica, accusando implicitamente la similitudine di una eccessiva staticità figurativa. Il processo di "restrizione" della retorica, denunciato da Genette, porta quindi ad invertire il tradizionale rapporto tra le due strutture: «Mentre l'*ethos* classico vedeva nella metafora un paragone implicito, la modernità sarebbe propensa a considerare il paragone come una metafora esplicita o motivata».²⁸ Questa riduzione al «polo metaforico» tende a svincolare le due tipologie di costrutti, mettendole in netta opposizione tra loro.

Sebbene dunque più volte e da più parti si sia sottolineato come elementi di specifica autonomia e differenza separino le modalità di genesi ed espressione della metafora da quelle implicate nella figura della similitudine, resta significativo rilevare come non si sia ancora approdati ad una definizione in grado di descrivere in maniera necessaria e sufficiente tutto l'arco dei fenomeni riconducibili al campo del metaforico. Fa infatti notare Mortara Garavelli:

Il meccanismo metaforico, a quanto pare universale, ha resistito a migliaia di tentativi di spiegazione: ha resistito nel senso che nessuna delle spiegazioni proposte è stata senza residui, poiché il fenomeno, in ogni caso, ha travalicato i limiti e le competenze delle singole discipline che l'hanno affrontato.²⁹

²⁶ PIER MARCO BERTINETTO, "Come vi pare". *Le ambiguità di "come" e i rapporti tra paragone e metafora*, cit., p. 149. Non a caso lo studioso sostiene poco oltre che «il discorso dovrebbe essere proseguito e approfondito in una prospettiva strettamente psicologica» (*Ivi*, p. 162).

²⁷ Come dimostra bene Gérard Genette nel suo saggio sulla restrizione della retorica (GÉRARD GENETTE, *La retorica ristretta*, in ID., *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 17-40).

²⁸ *Ivi*, p. 25.

²⁹ BICE MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2010, p. 160.

È d'altronde ciò che sostiene anche Pier Marco Bertinetto, quando afferma: «Ritengo che il problema concernente la reale natura del processo metaforico sia lungi dall'essere chiarito». ³⁰ Mi pare che tali considerazioni – più che insistere sulla presunta incompletezza del panorama teorico contemporaneo – permettano di evidenziare che sussistono innegabili elementi di comunanza tra queste due forme del pensiero retorico. Come sostiene Albert Carnoy, «il paragone è parente della metafora ed è spesso preparato dallo stesso genere di associazioni». ³¹ Sebbene questa “parentela” possa essere molto lontana e difficilmente rinvenibile e nonostante le due diverse strutture possano approdare ad esiti molto distanti dal punto di vista cognitivo, ³² è innegabile che il processo di creazione dell'immagine parta in entrambi i casi dallo sviluppo di una comparazione tra due enti che presentano almeno uno o più tratti – o, secondo un termine preso dalla semiotica, “semi” – in comune. ³³ Tale avvicinamento potrà poi essere realizzato nei termini di semplice comparazione, associazione, analogia o completa sovrapposizione, ma è innegabile che la scaturigine cognitiva che presiede a questo processo trovi la sua origine nella creazione di un collegamento tra due enti o eventi. Non sembra infatti un caso il fatto che lo stesso Lausberg decida di usare la parola *similitudo* nel delicato momento in cui deve fornire la definizione del tropo della *metaphora*.

³⁰ PIER MARCO BERTINETTO, “Come vi pare”. *Le ambiguità di “come” e i rapporti tra paragone e metafora*, cit., p. 162.

³¹ ALBERT CARNOY, *La science du mot. Traite de semantique*, Lovanio, Editions Universitas, 1927. Cit. in ALBERT HENRY, *Metonimia e metafora*, Torino, Einaudi, 1975, p. 68.

³² «L'operazione mentale che corrisponde alla metafora risulta assai più dinamica e complessa di quella che appare implicata dalle diverse forme di paragone. La metafora comporta infatti contemporaneamente sia identità che somiglianza, in una sorta di oscillazione permanente fra questi due tipi di rapporto, mentre il paragone (nei due aspetti della comparazione e della similitudine) può consistere unicamente nell'uno o nell'altro tipo» (PIER MARCO BERTINETTO, “Come vi pare”. *Le ambiguità di “come” e i rapporti tra paragone e metafora*, cit., p. 148). Non solo: la metafora implica poi interazioni più complesse tra i diversi termini del tropo, basate non solo sulla somiglianza dei tratti in comune, ma anche sull'interazione di tutti i semi secondari o da cui le due entità sono differenziate: «A good poet is capable of carrying off even a metaphor in which secondary attributes are not eliminated, if he has built up towards it or if means of expression are powerful or persuasive enough» (CHRISTINE BROOKE-ROSE, *A grammar of metaphor*, Londra, Mercury Books, 1965, p. 12).

³³ Anche secondo Pasini, il quale tiene a ben distinguere l'ambito della similitudine – definito «un fatto di stile» – da quello della metafora – «un fatto di lingua» –, entrambi i fenomeni partono «dalla osservazione di un tratto comune a due aree semantiche» (GIAN FRANCO PASINI, *Dalla comparazione alla metafora*, in «Lingua e stile», VII, 1972, p. 454).

The *metaphora* [...] is explained as the *brevitas*-form of the comparison [...]. A *similitudo*, then, must exist between the metaphorical description and that which it describes. [...] Since the *similitudo* knows no limits, all possibilities are open to the metaphor also.³⁴

In questo passo lo studioso tedesco sembra disinteressarsi del problema della realizzazione linguistica e superficiale delle due strutture dell'*ornatus*, per andare a cogliere la loro comune radice comparativa.³⁵ Ci teniamo a specificarlo nuovamente: il tentativo di sistematizzazione qui proposto non mira ad «allineare la metafora e la similitudine lungo una stessa linea di derivazione sintattica»,³⁶ ma piuttosto a sottolinearne la comune origine analogica e a confrontare le due strutture dal punto di vista della maggiore o minore condensazione sull'asse sintagmatico. Si tratta pertanto di considerazioni di carattere stilistico e non strettamente linguistico.

Dovendo ora assumere un modello letterariamente funzionale in grado di consentire un'analisi tecnica delle figure di comparazione che possa garantire il minor residuo ermeneutico possibile e che contemporaneamente assicuri una solida base all'interpretazione critica dell'opera poetica di Camillo Sbarbaro, ho ritenuto utile prendere le mosse, per quanto riguarda la metafora, dallo schema proposto da Albert Henry nel suo studio *Métonymie et métaphore*, pubblicato a Parigi nel 1971.³⁷ Le considerazioni sviluppate dallo studioso francese in relazione alla morfologia della metafora sono infatti particolarmente interessanti e fertili in un orizzonte di critica letteraria e stilistica. A partire dalla constatazione che «ciò che bisogna studiare [...] è

³⁴ HEINRICH LAUSBERG, *Handbook of literary rhetoric: A Foundation for Literary Study*, cit., pp. 250-251.

³⁵ Risulta interessante notare come Lusberg modifichi accortamente la definizione quintiliana, così da non creare un rapporto di dipendenza tra metafora e la similitudine («*Metaphora brevior est similitudo*»), ma rendendole entrambe realizzazioni superficiali di un precedente fenomeno di confronto («the *brevitas*-form of comparison»).

³⁶ PIER MARCO BERTINETTO, «*Come vi pare*». *Le ambiguità di "come" e i rapporti tra paragone e metafora*, cit., p. 156.

³⁷ ALBERT HENRY, *Métonymie et métaphore*, Parigi, Klincksieck, 1971. Traduzione italiana: ALBERT HENRY, *Metonimia e metafora*, cit.

l'espressione della fusione tra due rappresentazioni, fusione creata appunto dall'operazione metaforica»,³⁸ Henry assume la tradizionale rappresentazione proporzionale ($a : b = a' : b'$) come uno schema di descrizione sublinguistica o prelinguistica (da lui chiamato "equivalenza analogica") che deve successivamente essere sostanziato dall'espressione verbale. Viene così a crearsi una struttura costante che funge da substrato per la creazione dell'artificio metaforico. Quest'ultimo, a seconda del numero di elementi effettivamente realizzati dal materiale verbale della frase, si classificherà come metafora a quattro termini, a tre termini o a due termini.³⁹ Nel momento in cui non ci fosse sovrapposizione e (almeno parziale) fusione dei due campi semici coinvolti nella proporzione, avremmo l'espressione completa dell'equivalenza analogica: una costruzione ben diversa dalla metafora e formalmente avvicicabile alla similitudine immotivata.⁴⁰ Una tale tassonomia delle figure di comparazione si qualifica come uno strumento estremamente duttile e adatto all'interpretazione letteraria e stilistica: viene infatti posta su una medesima linea una serie di fenomeni retorici anche molto diversi tra loro, ma scalarmente ordinati a seconda del numero di termini espressi e quindi in base al grado di fusione e di sovrapposizione delle sfere semantiche coinvolte di volta in volta nell'operazione analogica. È infatti vero quanto lo studioso francese fa notare:

«Vi sono, malgrado il carattere fondamentale analitico del paragone, delle comparazioni più o meno esplicitate. Vi sono, malgrado il carattere fondamentale sintetico della metafora, delle metafore più o meno implicite»⁴¹

³⁸ *Ivi*, p. 101.

³⁹ Secondo Henry non sarebbe possibile realizzare una metafora ad un solo termine, in quanto il contesto, nello scritto, e la situazione comunicativa, nell'orale, «darebbero gli elementi per ripristinare almeno un termine dell'equazione analogica» (BICE MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, cit., p. 163). «Un altro termine è infatti sempre "spiegato" o suggerito da una delle sue caratterizzazioni o dall'elemento della "comprensione" che costituisce il criterio dell'analogia» (ALBERT HENRY, *Metonimia e metafora*, cit., p. 127).

⁴⁰ Si veda l'esempio, tratto da uno scritto di Marc Angenot, che lo stesso Henry utilizza per spiegare il fenomeno dell'equivalenza analogica: «M. Rosnay, vous êtes à la poésie [...] ce que la vérole est à l'amour» (*Ivi*, p. 101). È possibile ricostruire perfettamente l'equazione analogica (*sifilide* : *amore* = *Rosnay* : *poesia*) e notarne la vicinanza alla forma di una similitudine nella quale sia lasciata implicita la motivazione.

⁴¹ *Ivi*, p. 73.

L'utilità funzionale del modello non sfugge nemmeno ad uno studioso accorto come Pier Marco Bertinetto:

Se mi è lecito indicare una chiave di lettura per questo lavoro, vorrei sottolineare proprio la fertilità dei suggerimenti che da esso si possono trarre nell'ambito degli studi di stilistica, per quella sottile e difficilmente riproducibile capacità di penetrare nel testo che l'autore mostra di possedere.⁴²

Non si può nascondere come anche l'analisi proposta da Henry soffra di alcune rigidità interpretative, per esempio laddove – nel tentativo di mostrare come la metafora risulti dalla sintesi di una doppia metonimia (nell'esempio classico una sorta di corto circuito tra i termini metonimici *vita/vecchiaia* e *giorno/sera*) – vengono avanzate ricostruzioni di strutture sublinguistiche forzate dalle premesse esposte in precedenza.⁴³ Si cercherà dunque di evitare questo tipo di operazioni, prediligendo nella concreta analisi delle figure l'aspetto logico della proporzione, anche se – talvolta – a scapito del meccanismo metonimico ipotizzato da Henry.

Un discorso diverso va evidentemente fatto per quanto riguarda invece la similitudine. Questa figura di pensiero infatti – come già notato in precedenza – ha visto nei propri confronti, durante tutto il Novecento, un progressivo calo dell'interesse teorico: poiché la similitudine è stata accusata di eccessiva fissità in relazione alle sue specifiche modalità di formazione delle immagini e considerata un retaggio di poeti-

⁴² PIER MARCO BERTINETTO, *Introduzione*, in ALBERT HENRY, *Metonimia e metafora*, cit., p. XI. Altrove, sempre riferendosi allo studio di Henry afferma: «Un approccio puramente formale o sintattico non sembra affatto risolutivo per ciò che riguarda la discriminazione della similitudine e della metafora. Questo non significa che si debba tralasciare qualunque tentativo di stilare una dettagliata casistica morfologica circa le varie manifestazioni di queste due figure» (PIER MARCO BERTINETTO, «Come vi pare». *Le ambiguità di "come" e i rapporti tra paragone e metafora*, cit., p. 155). Tentativo utile a maggior ragione se posto al servizio di una prospettiva più propriamente stilistico-letteraria e meno strettamente semiotico-linguistica.

⁴³ Nell'esempio tratto dall'opera di Benjamin Péret («Gli aironi della tua voce zampillano dal rovente ardente delle tue labbra») non si vede la necessità di ricostruire una proporzione che evidenzi in maniera eccessiva un rapporto metonimico non richiesto dall'interpretazione della figura: «aironi : uccello = parole : voce» (ALBERT HENRY, *Metonimia e metafora*, cit., p. 113).

che classiche («Homer is a master of the *similitudo*»⁴⁴), nelle ampie trattazioni retoriche che si sono susseguite nel corso del secolo scorso non è stata riformulata una reale teoria di questa figura. L'analisi delle diverse tipologie di paragone è dunque ancor oggi legata alle categorie elaborate dalla retorica classica, in particolare nelle trattazioni di Quintiliano e Cicerone. Invece, tra le più approfondite trattazioni moderne, vale la pena prendere in considerazione soprattutto quella di Lausberg e quella di Genette.

Per quanto riguarda la categoria del paragone – parte dell'*ornatus in verbisconiunctis*, figura di pensiero per aggiunta grazie a dilatazione semantica in base a somiglianza – Heinrich Lausberg propone due tipologie di tassonomia. In *Elemente der literarischen Rhetorik* del 1949 divide le diverse tipologie di *similitudo* a seconda delle varie categorie di enti che vengono coinvolti nel paragone.⁴⁵ Nell'opera successiva, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, la classificazione lausberghiana abbandona le qualità degli enti coinvolti, per concentrarsi – ed è questo che più ci interessa – sull'aspetto formale della realizzazione della similitudine: viene infatti posta l'attenzione sulle diverse possibilità di formazione del paragone in relazione al rapporto tra quantità di informazioni date sul soggetto della figura (*res*) e sul contenuto figurale (*similitudo*). Vengono così a identificarsi quattro gradi di estensione (*extent*) della similitudine: *maximum extent*, *normal extent*, *minimum extent* e *below the minimum extent*.⁴⁶ Il grado di *maximum extent* presenta un *surplus* di contenuto nella *similitudo* in relazione alla *res* (si cita come esempio il paragone tra il mare in tempesta e una folla in rivolta in VERG., *Aen.*, 1.148-156), la *normal extent* mostra un'abbondanza di

⁴⁴ HEINRICH LAUSBERG, *Handbook of literary rhetoric: A Foundation for Literary Study*, cit., p. 378. Altri riferimenti ricorrenti sono Virgilio e la scrittura biblica.

⁴⁵ HEINRICH LAUSBERG, *Elementi di retorica*, Bologna, il Mulino, 1969. La casistica è particolarmente varia: un processo umano o il suo esponente (l'uomo) può essere confrontato con (a) un fenomeno percettibile della natura extraumana (mondo animale, mondo vegetale, natura inorganica), (b) con un fenomeno umano percettibile con i sensi o (c) con un fenomeno umano non percettibile con i sensi; un fenomeno della natura può essere confrontato (a) con un fenomeno della natura percettibile con i sensi o (b) con un fenomeno umano percettibile con i sensi; da ultimo un processo ultrasensoriale può essere confrontato (a) con un fenomeno non percettibile della natura extraumana o (b) con un fenomeno umano percettibile coi i sensi.

⁴⁶ HEINRICH LAUSBERG, *Handbook of literary rhetoric: A Foundation for Literary Study*, cit., p. 379.

dettagli in relazione ad un elemento che abbia aspetti di somiglianza con la *res*, la *minimum extent* presenta invece un solo termine di comparazione legato alla *res* per mezzo del modalizzatore “come”. Interessante notare che, per quanto riguarda il quarto grado di estensione, Lausberg affermi che «the metaphor is regarded as being below the minimum extent of the *similitudo*».⁴⁷

Ancora più utili, al fine delle considerazioni che andremo a svolgere sulla poetica di Camillo Sbarbaro, appaiono le conclusioni tratte da Genette in *Figure III*.⁴⁸ Nell’ambito dell’analisi della restrizione subita negli ultimi secoli dalla retorica, lo studioso francese nota il progressivo esilio dal campo del poetico cui è stato progressivamente condannato il paragone. Dopo aver invece sottolineato che «il paragone può riscattare la mancanza di intensità che lo caratterizza mediante un effetto di anomalia semantica che la metafora non può affatto permettersi»,⁴⁹ Genette propone una classificazione formale del paragone in base alla presenza o assenza dei due termini di paragone, del modalizzatore comparativo (*come* o simili) e del motivo (o *ground*). A questo punto è possibile identificare due diverse tipologie della stessa figura:

Si osserva allora come ciò che generalmente chiamiamo «paragone» possa prendere due forme sensibilmente diverse: «paragone immotivato» (*il mio amore è come una fiamma*) e paragone motivato (*il mio amore brucia come una fiamma*), necessariamente più limitato nella sua portata analogica dal momento che assume come motivazione un solo sema comune (calore) tra i vari (*luce, leggerezza, mobilità*) che il paragone immotivato potrebbe, almeno, non escludere.⁵⁰

L’opposizione tra motivazione e immotivazione del paragone permette di apprezzare, anche riguardo alla similitudine come prima rispetto alla metafora, la progressiva variazione della quantità di semi coinvolti nella figura. È quindi possibile analizzare anche questa struttura a partire dal diverso grado di sovrapposizione cui sono sottoposti i due termini: un paragone (o similitudine) motivato prevederà un’in-

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ GÉRARD GENETTE, *La retorica ristretta*, cit.

⁴⁹ *Ivi*, p. 26.

⁵⁰ *Ivi*, p. 27.

tersezione semantica molto più ristretta di quella atualizzabile attraverso la soppressione dell'elemento motivatore.

In conclusione tale impostazione del problema, restringendo il campo dell'analisi ad un particolare aspetto di queste complesse e multiformi figure di analogia, permette di allineare un ampio spettro di strutture retoriche lungo un unico asse che va da un minimo di intersezione semantica (la similitudine motivata, laddove il sema in comune coincide unicamente con quello esplicitato nella motivazione) ad un massimo di fusione dei due termini implicati (metafora a due termini, in cui il numero di semi coinvolti è talmente esteso da poter essere considerato potenzialmente infinito⁵¹).

⁵¹ Si pensi, per citare un esempio limite, al verso di Apollinaire: «Les souvenirs sont cors de chasse» (*Cors de chasse*, v. 11, in GUILLAUME APOLLINAIRE, *Poesie*, Milano, Rizzoli, 2008, p. 156).

1. TEMPO DI “RESINE”

Se il talento era in quel sonetto, l’ho sotterrato.

CAMILLO SBARBARO

La prima raccolta di Sbarbaro, edita nel 1911 presso le Arti Grafiche Caimo di Genova grazie alla sottoscrizione organizzata da Angelo Barile e da alcuni altri compagni di liceo del poeta, ha vissuto un’alternata fortuna critica durante il secolo intercorso dalla data di pubblicazione. Precocemente cassata niente meno che da un amico ed estimatore della poesia sbarbariana come Eugenio Montale,⁵² si vedrà ripudiata anche dal suo autore nel 1948.⁵³ La silloge viene successivamente presa in considerazione dagli studiosi solo a partire dal saggio sulla lingua poetica di *Resine* pubblicato da Carlo Torchio nel 1968.⁵⁴ La definitiva riabilitazione dell’opera prima si deve però a Bàrberi Squarotti, che nel 1971 vi rileva una serie di elementi che troveranno a breve sviluppo in *Pianissimo*:

⁵² «Della prima [opera], oggi introvabile (*Resine*, 1911), non mette conto di occuparsi: sonetti e quartine e strofi varie, oneste tutte e decorose ma niente più. Lo Sbarbaro vero non è ancora nato» (EUGENIO MONTALE, *Camillo Sbarbaro*, in «L’Azione», 10 novembre 1920. Poi in EUGENIO MONTALE, *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976, p. 189).

⁵³ «Mi ha indotto a ristampare questo mio primo libretto il programma della collezione e l’insistenza dell’amico Falqui. Al ricevere delle bozze, mi coprii la faccia dalla vergogna: mancando da anni del testo, mi ritrovavo sott’occhio, irrefutabili, insieme ad altre che ricordavo, cose che non sapevo più d’aver scritto» (*Nota bibliografica dell’editore*, in CAMILLO SBARBARO, *Resine*, Milano, Garzanti, 1948, p. 48). «*Resine* non va ristampato» avrebbe perentoriamente comunicato lo stesso poeta a Vanni Scheiwiller, impegnato nella pubblicazione dell’“edizione definitiva” dell’opera di Sbarbaro (vd. CAMILLO SBARBARO, *L’opera in versi e in prosa*, cit., p. 10).

⁵⁴ CARLO TORCHIO, “*Resine*” e la lingua poetica di Sbarbaro, cit., pp. 54-65.

Già si può avvertire il formarsi di una posizione interpretativa del mondo che porta il senso prossimo, definito e stabilito dal Pascoli, di incomprendimento e di intima incapacità di riordinare le cose se non a un'immagine di rovina e di morte, verso una rottura più completa, un'opposizione di oggetti all'uomo, su due piani non comunicanti se non per la possibilità (disperata, amara, tragica) data all'uomo di riconoscere nelle cose l'uguale segno di aridità e di pietrificazione.⁵⁵

Ad oggi la raccolta del 1911 pare dunque definitivamente legittimata a far parte del *corpus* dell'opera sbarbariana, come testimoniato dall'edizione critica curata da Giampiero Costa nel 1988.⁵⁶

Gli interessi con cui i critici nel corso del tempo si sono rivolti a *Resine* sono molto diversi per motivazioni e finalità. Tuttavia è possibile grossomodo identificare due tendenze interpretative prevalenti: alcuni studiosi (mi riferisco in particolare ai contributi di Gaetano Mariani⁵⁷ e Marziano Guglielminetti,⁵⁸ oltre che al già citato saggio di Barberi Squarotti) si sono accostati all'opera nel tentativo di cogliere quegli elementi lessicali, linguistici, stilistici e ideologici che troveranno poi esiti poeticamente più maturi nelle raccolte successive: *Resine* viene dunque interpretata come l'officina delle soluzioni formali ed espressive di *Pianissimo*. Un'altra linea ermeneutica (rappresentata dai lavori di Alessandro Lepri⁵⁹ e Carlo Torchio⁶⁰) è invece orientata a concepire l'opera prima di Sbarbaro come uno stadio poetico a sé stante, di cui vengono sottolineati, più che i possibili legami con la produzione successiva, i debiti nei confronti della poesia simbolista e romantica tardo-ottocentesca italiana e straniera.

⁵⁵ GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *Camillo Sbarbaro*, cit., p. 14.

⁵⁶ CAMILLO SBARBARO, *Resine*, edizione critica a cura di Giampiero Costa, Milano, Scheiwiller, 1988. Per una più precisa analisi della discussione critica su *Resine*, si veda ALESSANDRO LEPRI, *La tradizione letteraria in "Resine". Note per la formazione culturale di Camillo Sbarbaro*, in «Inventario», XXIII (15), 1985, p. 83 ss.

⁵⁷ GAETANO MARIANI, *Camillo Sbarbaro*, in ID., *Poesia e tecnica nella lirica del Novecento*, Padova, Liviana, 1983, pp. 111-135.

⁵⁸ MARZIANO GUGLIELMINETTI, *Per un'interpretazione della poesia di Sbarbaro*, in ADRIANO GUERRINI (a cura di), *Atti del Convegno nazionale di studi su Camillo Sbarbaro (Spotorno 6-7 ottobre 1973)*, Spotorno, Centro Studi Camillo Sbarbaro, 1974, pp. 21-41.

⁵⁹ ALESSANDRO LEPRI, *La tradizione letteraria in "Resine". Note per la formazione culturale di Camillo Sbarbaro*, cit.

⁶⁰ CARLO TORCHIO, *"Resine" e la lingua poetica di Sbarbaro*, cit.

Il poeta ligure non è nato, nonostante gli sforzi da lui compiuti per farlo poi credere, con in tasca le soluzioni già novecentesche di *Pianissimo*, ma vi è approdato dopo un ampio balzo col quale ha scavalcato, in brevissimo tempo, la palude intrisa di tradizione letteraria sette-ottocentesca che lo ha a lungo ghermito [...].⁶¹

In questa sede vorrei proporre di guardare alla silloge in questione a partire da una posizione sintetica delle due tendenze sopra esposte: ritengo infatti che l'interesse suscitato da questa raccolta risieda sì nella specificità delle soluzioni formali adottate (quindi necessariamente diverse da quelle di *Pianissimo*), ma soprattutto nel fatto che queste sono da intendersi non – o meglio, non solo – come retaggio delle letture poetiche scolastiche che le avrebbero determinate, bensì come possibilità per apprezzare maggiormente lo scarto stilistico che si verrà a definire nel confronto con i componenti che costituiscono la raccolta del 1914. Ha ragione Alessandro Lepri quando afferma:

Un'approfondita lettura di *Resine* [...] non ne autorizza certo la pacifica inclusione nel *corpus* artistico sbarbariano, ma costringe invece il lettore a prendere atto di un percorso tutt'altro che rettilineo e caratterizzato, anzi, da un brusco quanto radicale scarto. [...]

Resine, dunque, rivela la sua importanza non se considerata tassello integrante di un quadro omogeneo e già delineato nei suoi contorni fondamentali, ma piuttosto se accettata nella sua diversità rispetto al quadro stesso, ossia all'insieme dell'opera sbarbariana.⁶²

Un lavoro critico su una raccolta come *Resine* pone tuttavia un'altra questione di non secondaria importanza: analizzando il carteggio tra l'autore e Angelo Barile è possibile rilevare facilmente se non uno scarso interesse da parte di Sbarbaro per la definizione dell'indice della silloge, quantomeno l'ampia libertà di manovra concessa

⁶¹ ALESSANDRO LEPRI, *La tradizione letteraria in "Resine". Note per la formazione culturale di Camillo Sbarbaro*, cit., p. 83.

⁶² *Ivi*, p. 94.

al poeta di Albissola, vero redattore del testo definitivo.⁶³ Questo atteggiamento è ben evidente in una lettera indirizzata a Barile e datata 2 ottobre 1910:

Dunque tu vuoi a tutti i costi stampare quei versi: fiat voluntas tua. Se ti dicessi, che proprio preferirei non lo facessi, tu te l'avresti a male perché sei convinto di farmi un piacere.⁶⁴

Non solo: le poche indicazioni espresse da Sbarbaro di cui siamo a conoscenza vengono il più delle volte disattese.

Caro Barile,

ripensandoci, la poesia gozzaniana è proprio da scartare: ammettendola, dovrei ammettere anche quelle dantescheggianti, e altre simili. A *Pan* non rinuncio. A meno che tu non mi faccia vedere un'incisione che proprio mi piaccia, io insisterei per l'*ornato*: un fregio qualsiasi. Costerebbe anche meno. Quanto al formato e caratteri non lo vorrei così piccolo come il *Sorriso della Sfinge* e soprattutto non la cartapeccora vera o finta. Ma vorrei un formato un poco più grande sì, ma quasi quadrato: e i caratteri piuttosto grandi. Non metterei *Giovinetto* vicino al suo simile: ma lontano. Vorrei che i *diversi sonetti fossero stampati* con larghezza di carta: cioè *ci stessero comodi*.⁶⁵

L'opinione dell'autore non è stata però ritenuta, alla prova dei fatti, per niente vincolante: *Alla signorina lontana*, componimento di evidente matrice gozzaniana, viene incluso come quattordicesima poesia dell'indice, il frontespizio reca un'incisione di Giuseppe Giglioli al posto del prediletto fregio e il formato è tutt'altro che «quasi quadrato» e per giunta piuttosto ridotto di dimensioni (17 x 12,5 cm). Per concludere, «quanto al suo [*scil.* di Sbarbaro] desiderio di staccare *Giovinetto* dal suo simile, poiché l'unico componimento equivalente per il tono, il tema e l'ispirazione è il sonetto *Afa di luglio. Il canto che non varia*, esso fu disatteso, giacché i due sonetti,

⁶³ Si tenga inoltre conto del fatto che è proprio lui a tenere i contatti con l'editore Caimo.

⁶⁴ GIAMPIERO COSTA, *Storia di "Resine"*, in CAMILLO SBARBARO, *Resine*, edizione critica a cura di Giampiero Costa, cit., p. 18. Solo in minima parte leggibile in CAMILLO SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, cit., p. 551.

⁶⁵ Cartolina del 15 dicembre 1910, in GIAMPIERO COSTA, *Storia di "Resine"*, cit., pp. 19-20. I corsivi sono nel testo.

vicini, siglano la raccolta».⁶⁶ Sbarbaro verrà, questo sì, accontentato nella richiesta di caratteri grandi e di spazio. Tutto ciò evidenzia senza dubbio l'importante ruolo svolto da Barile nel processo di redazione della raccolta:

La scelta delle composizioni destinate a far parte di *Resine* venne, se non del tutto, ampiamente delegata a Barile, limitandosi Sbarbaro ad esprimere qualche osservazione sui testi da includere nonché sull'aspetto del libro.⁶⁷

Quanto messo in luce ha determinato dunque la scelta di basare l'analisi retorica di *Resine* non solo sui ventidue componimenti che formano l'indice dell'edizione 1911, ma anche sulle poesie contenute nei manoscritti del Fondo Sbarbaro-Barile di proprietà di Domenico Astengo, e nei tre autografi posseduti rispettivamente dalla famiglia Bacigalupo (Rapallo), da Vanni Scheiwiller (Milano) e da Giulia Tenti (Savona).⁶⁸ Questi testi sono andati a formare le due appendici poetiche all'edizione critica di Costa. Allargando il *corpus* a tutte le composizioni di Sbarbaro antecedenti al 1911 è possibile infatti ampliare il campione disponibile su cui basare l'analisi, consentendo così di cogliere meglio le modalità d'uso delle figure di analogia in questo primo periodo compositivo del poeta di Santa Margherita. Tuttavia si terrà ovviamente conto di tutte le indicazioni poetiche ricavabili dalle diverse cartoline e lettere spedite da Sbarbaro ad Angelo Barile.

⁶⁶ *Ivi*, pp. 20-21.

⁶⁷ *Ivi*, p. 19.

⁶⁸ Informazioni più dettagliate sono reperibili in CAMILLO SBARBARO, *Resine*, edizione critica a cura di Giampiero Costa, cit., pp. 25-54.

1.1. Le forme della similitudine in *Resine*

Analizzeremo le diverse modalità di realizzazione del paragone seguendo un ordine che va dalle forme più estese alle più sintetiche. Verranno dunque affrontate rispettivamente la similitudine estesa, la similitudine motivata verbale (e una sua specifica variante: la similitudine a quattro termini) e la similitudine motivata aggettivale, accennando infine alla particolare struttura della similitudine immotivata aggettivale.

1.1.1. La similitudine estesa

La prima tipologia di paragone che andremo ad analizzare è la similitudine estesa. In questa categoria possono essere inserite tutte quelle forme che rientrano nei gradi che Lausberg chiama *maximum extent* e *normal extent*,⁶⁹ ovvero quelle strutture retoriche in cui la quantità di informazioni fornita dalla *similitudo* è sensibilmente maggiore o comunque assimilabile («shows a fullness of detail»,⁷⁰ afferma lo studioso tedesco) a quella esposta all'interno della *res*. Ne è un buon esempio la prima parte del sonetto *Come il vento di Marzo ch'ora scrolla*, inserito nella prima appendice a *Resine*.

Come il vento di Marzo ch'ora scrolla
il mandorlo fiorito ed ora invade
facendole fluttuar tutte le biade
e l'incurva pesanti sulla zolla

all'ulivo rovescia le sue rade
fronde, alla rosa strappa una corolla

⁶⁹ HEINRICH LAUSBERG, *Handbook of literary rhetoric: A Foundation for Literary Study*, cit., p. 379.

⁷⁰ *Ibidem*.

e increspa e sperde in gocciole la polla
d'acqua montana e poi di botto cade;

così è bebè mutevole e leggero
che mi ride e mi strizza l'occhio e ciarla
volubile, senz'ombra di pensiero.⁷¹

(*Come il vento di Marzo ch'ora scrolla*, vv. 1-11)

Seguendo la struttura classica del sonetto, Sbarbaro divide retoricamente la poesia in due parti, tra le quali la cesura è segnata nel passaggio dalla seconda quartina alla prima terzina. I versi 1-8 si presentano quindi come un lungo secondo termine di paragone, che viene risolto in un successivo momento grazie alla conseguente comparsa del primo termine: il «bebè mutevole e leggero». Si nota subito la sproporzione della *similitudo* nei confronti della *res*: mentre il primo termine si compone di quattro brevi proposizioni composte quasi unicamente dal predicato, il secondo elemento è divisibile invece in ben nove frasi sintatticamente ricche di complementi diretti e indiretti, che aiutano a creare un'immagine di grande ampiezza figurativa.⁷² Appare quindi evidente l'irrelazione formale e sintattica che intercorre tra le parti del periodo utilizzate per descrivere gli elementi della figura (il vento e il bambino). Tali accorgimenti stilistici conferiscono un andamento e un sapore retoricamente epico, se non «omerico» alla pagina.⁷³

⁷¹ Questo e i successivi riferimenti alle poesie di *Resine* saranno indicati alla fine della citazione, tra parentesi tonde, con il titolo del componimento e il numero di verso. L'edizione di riferimento è ovviamente l'edizione critica curata da Giampiero Costa.

⁷² Un uso simile di reinterpretazione del componimento a partire dalla lettura dei versi finali verrà utilizzato più tardi anche in *Càpita all'uomo che d'autunno spoglia* («Càpita all'uomo che d'autunno spoglia / la vite, sulla scala che ne fruscia // [...] tra i pampini arrossati di scoprire / un superstite grappolo. / Ne colma / la mano, preso d'infantile gioia; / soppesa quasi non credesse agli occhi. // Alla sua sete riserbò l'annata / quel frutto; glielo maturò l'estate, / glielo dorò il sole d'autunno, / la pianta vi spremè l'ultimo succo. // Cola zucchero l'acino che sguscia / in bocca per non perdere una goccia; / ogni acino lo riga di delizia / silenziosa... // Guardan gli occhi felici e rassegnati / col grappolo scemare / la sua prima, forse ultima, dolcezza», CAMILLO SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, cit., pp. 112-113). La prima redazione – pubblicata sul numero di «Circoli» del gennaio-febbraio 1931 – vedeva infatti la presenza di «tre versi che avrebbero dovuto essere il secondo termine di paragone di un'immensa similitudine» (DAVIDE PUCCINI, *Lettura di Sbarbaro*, cit., p. 121): «Nell'autunno così della mia vita / a portata di labbra ti trovai, / pigna d'uva serbata alla mia sete» (vd. *Ivi*, p. 189).

⁷³ «The maximum extent is a special favorite of Homer and Virgil» (*Ibidem*).

La mancanza di parallelismi sintattici tra i due termini caratterizza anche il secondo grado del paragone identificato da Lausberg: la *normal extent*, di cui anche Sbarbaro fa uso in *Resine*.

E col vincastro in man guarda il pastore
il Sol, che, come lui, volge all'ocaso;
ei sembra un maestoso imperatore
rivestito di porpora e di raso.

(*Vespro*, vv. 5-8)

Come si può osservare, in questo caso i rapporti tra *res* e *similitudo* si mantengono sia dal punto di vista sintattico, che dal punto di vista contenutistico su un piano di relativa parità. In questi versi inoltre il parallelismo tra i due termini viene richiamato anche da una forma di modalizzazione molto esplicita (e in questo poco modernamente “poetica”): il verbo “sembrare”.

1.1.2. La similitudine motivata verbale

La seconda forma di figura comparativa sulla quale ci soffermeremo è quella che chiamerei similitudine verbale: si tratta infatti di una variante del paragone nella quale il campo semico in comune tra i due termini trova il suo nucleo grammaticale e logico nel predicato della frase. Si veda l'esempio seguente e lo schema che ne evidenzia la struttura retorica.⁷⁴

⁷⁴ Lo schema non fa altro che svolgere in maniera lineare la figura retorica: la replicazione del predicato che svolge la funzione di termine medio permette di comprendere come sono organizzati i rapporti logici all'interno della frase. Da sinistra a destra dunque le caselle identificano: soggetto del primo termine, verbo del primo termine, complemento (diretto o indiretto) del primo termine, modalizzatore, soggetto del secondo termine, verbo del secondo termine e complemento (diretto o indiretto) del secondo termine. Vengono evidenziati in grigio gli elementi che rientrano di volta in volta nel campo semico comune.

Quando, sentendo battere nell'infermo
petto qual maglio il mio misero cuore,
pensai che fosse il tuo gran cuore, o terra.

(*Giovinetto, su campo di trifoglio*, vv. 12-14)

cuore	batte	/	come	maglio	batte	/
-------	-------	---	-------------	--------	-------	---

Su questa specifica modalità di formazione della similitudine non si soffermano in particolare né Lausberg, né Genette. In realtà lo studioso francese cita alcuni casi che potrebbero rientrare in questa categoria,⁷⁵ tuttavia fa mostra di considerarli genericamente come dei paragoni motivati. Ritengo invece che valga la pena di diversificare le due diverse morfologie della figura, sia per il particolare uso che ne fa Sbarbaro, sia in quanto si tratta di due modalità di formazione sintatticamente (e quindi semanticamente) diverse: infatti il paragone motivato aggettivale (che si affronterà in seguito) indica genericamente una caratteristica – potremmo dire – statica, costante degli enti a cui viene applicato. La similitudine motivata verbale invece individua come campo di intersezione semica un predicato, e quindi un'azione.

Va inoltre aggiunto che il nucleo verbale della similitudine può talvolta attrarre all'interno del campo semico comune anche altri elementi sintatticamente contingenti della frase. La variante più diffusa vede l'inclusione nel termine medio del soggetto:

La sua anima dolce di bambino
non puoi neanche un attimo afferrarla
come non puoi il vento marzolino.

(*Come il vento di Marzo ch'ora scrolla*, vv. 12-14)

tu	non puoi afferrare	anima	come	tu	non puoi afferrare	vento marzolino
----	-----------------------	-------	-------------	----	-----------------------	--------------------

⁷⁵ L'esempio richiamato in particolare è: «Il mio amore brucia come una fiamma» (GÉRARD GENETTE, *La retorica ristretta*, cit., p. 27).

Si dà tuttavia anche il caso di attrazione di un complemento diretto o indiretto all'interno del termine medio. A questo punto sarà ora il soggetto a differenziarsi, per garantire la non identità delle due frasi.

Scantonato dal Tempo e dallo Spazio,
guardare il mondo come un padreterno.⁷⁶

io	guardo	mondo	come	padreterno	guarda	mondo
----	--------	-------	------	------------	--------	-------

Nonostante la similitudine motivata verbale sia la tipologia di paragone più utilizzata in tutti i componimenti del periodo di *Resine*, la sua frequenza nei testi è estremamente sporadica, in quanto se ne possono contare solamente sei occorrenze in totale.

1.1.3. La similitudine a quattro termini

Una particolare variante della forma di paragone appena analizzata è rappresentata dalla similitudine a quattro termini. Si tratta di una modalità comparativa che radicalizza la struttura della similitudine motivata verbale: consiste infatti in una vera e propria proporzione ($a : b = a' : b'$) nella quale i due membri stanno nello stesso rapporto tra loro. Tale rapporto viene appunto identificato da un verbo. Si ritiene necessario rimarcare la specificità di questa modalità di realizzazione della figura, differenziandola da quella esposta in precedenza in virtù, come vedremo, del particolare sta-

⁷⁶ In quanto *Resine* non contiene similitudini di questa particolare tipologia, sono costretto a trarre l'esempio da *Lettera dall'osteria* (vv. 12-13) in CAMILLO SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, cit., p. 86.

tuto che Sbarbaro le attribuisce. La conformazione della similitudine a quattro termini è facilmente comprensibile a partire dall'esempio seguente.

Stavo giù zitto contro terra e fermo,
aggrappandomi a tutto, con l'amore
con che alla madre il piccolo s'afferra.

(*Giovinetto, su campo di trifoglio*, vv. 9-11)

io	mi aggrappo a	tutto	come	piccolo	si aggrappa a	madre
----	------------------	-------	------	---------	------------------	-------

Il parallelo tra i due enti può essere talmente stretto da portare anche ad un raddoppiamento della figura, come è possibile notare in due quartine del componimento *Il vento*.

Poi, cavalier che all'ansio
destrier s'indugia a scorrere
i troppo tesi muscoli, l'aerea
chioma nel pugno a stringere,

tu, d'arruffar la ruvida
dei pin criniera, i docili
clivi d'accarezzar godi, sconvolgere
la greggia delle nuvole.

(*Il vento*, vv. 17-24)

Sbarbaro intreccia a due a due i termini relativi alle diverse similitudini,⁷⁷ movimentando così la figura attraverso una disposizione chiastica degli elementi secondo il seguente schema.⁷⁸

vento	accarezza	clivi	come	cavaliere	accarezza	muscoli del cavallo
vento	arruffa	chioma dei pini	come	cavaliere	arruffa	criniera del cavallo

Dagli esempi riportati risulta evidente l'estrema rigidità logica di questa tipologia di paragone, dovuta alla sua schematicità di matrice quasi matematica. Sbarbaro attenua allora questa fissità di formulazione attraverso alcuni espedienti retorici che leniscono l'aspetto "razionale" della figura. Una prima modalità di variazione consiste nel non utilizzare entrambe le volte lo stesso verbo, ma nel creare una coppia sinonimica che garantisca una minima variazione semantica all'interno della frase, come è possibile notare – oltre che nell'esempio appena citato – anche nel sonetto *Antitesi*:

Ed ebro aspira il giovane nocchiero
il sano ed acre odor che l'onda spande
come fiuta il libero corsiero
l'aer selvaggio de l'aperte lande.

(*Antitesi*, vv. 5-8)

⁷⁷ Come è possibile notare, interpreto la figura in questione come una similitudine, nonostante la mancanza del "come", dissentendo così dall'affermazione di Genette, secondo cui «la differenza essenziale fra le due classificazioni [quella di Genette e quella di Bouverot] si basa sull'importanza accordata alla presenza o all'assenza del modalizzatore, per me determinante ai fini della distinzione fra paragone e identificazione» (GÉRARD GENETTE, *La retorica ristretta*, cit., pp. 27-28n). Come sottolinea – tra gli altri – anche Mortara Garavelli, «i rapporti tra metafora e paragone non sono affatto semplici, e meno che mai si lasciano ricondurre alle dimensioni degli enunciati o alla presenza / assenza del segno esplicito del confronto, cioè la congiunzione *come*» (BICE MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, cit., p. 159). Risulta d'altronde evidente che la struttura utilizzata in questo caso è qualificabile come una figura per aggiunta e non per sostituzione.

⁷⁸ La seguente immagine avrà vita lunga all'interno della produzione sbarbariana se è vero che ne ritorna una reminiscenza anche ai versi 86-88 di una composizione data 1922, *Scarsa lingua di terra che orla il mare*: «Fossi pino / abbrancato al tuo tufo, cui nel crine / passa la mano ruvida aquilone» (CAMILLO SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, cit., p. 99).

nocchiero	aspira	odore	come	corsiero	fiuta	aere
-----------	--------	-------	------	----------	-------	------

Un secondo espediente retorico attraverso cui Sbarbaro affronta il problema della troppo accentuata rigidità della similitudine a quattro termini è identificabile nell'uso di attribuire ad uno dei due termini della proporzione un elemento (normalmente un aggettivo o un avverbio) che sia semanticamente riferibile all'altro ente coinvolto nella similitudine.

Si torce il pin rachitico
sulle ferrigne creste,
sotto lo schiaffo o al brivido
di borea che l'investe;
e, sempreverde setola
sulla spelata schiena d'un onagro,
s'abbranca al tufo magro.

(*Il pino*, vv. 1-7)

pino	s'abbranca a	tufo	come	setola	s'abbranca a	schiena di onagro
------	-----------------	------	------	--------	-----------------	----------------------

Al fine di ottenere un effetto di *variatio* all'interno della figura, l'autore inserisce dunque l'aggettivo "sempreverde", con ogni evidenza riferito grammaticalmente alla parola "setola" (e quindi al secondo termine), ma semanticamente dipendente dal concetto di "pino" (e quindi dal primo termine).

Insieme alla similitudine motivata verbale, questa seconda tipologia di paragone è la più numericamente sviluppata all'interno dei componimenti di *Resine*, nonostante il poco frequente uso, in questo primo periodo compositivo, di figure di analogia alternative alla metafora.

1.1.4. La similitudine motivata aggettivale

La similitudine motivata aggettivale è la forma più retoricamente canonica della figura del paragone. Corrisponde al grado che Lausberg identifica come *minimum extent* della *similitudo*:⁷⁹ non per nulla presenta caratteristiche più sintetiche rispetto alle strutture analizzate in precedenza. Morfologicamente il termine medio sotteso nel processo di accostamento viene esplicitato tramite un aggettivo, focalizzando in un solo elemento il perno semantico dal quale dipende la figura.

E uscire dalla bettola leggero
come la mongolfiera che s'invola.⁸⁰

io	leggero	mongolfiera
----	---------	-------------

In questo caso tutti i possibili semi che potrebbero teoricamente accomunare le sfere lessicali degli enti coinvolti (“uomo” e “mongolfiera”) passano in secondo piano in quanto viene esplicitamente focalizzata l’attenzione del lettore sulla qualità della leggerezza. Come è evidente, si tratta di un costrutto marcatamente poetico, ma altrettanto poco duttile dal punto di vista figurativo. Questo aspetto può spiegare la sua pressoché totale mancanza nelle poesie del tempo di *Resine*. Sbarbaro cerca in parte di ovviare a questa rigidità della figura forzando semanticamente in direzione evocativa l’aggettivo che esprime il termine medio. Si veda per esempio l’uso che viene fatto nel sonetto *La cattedrale*:

⁷⁹ HEINRICH LAUSBERG, *Handbook of literary rhetoric: A Foundation for Literary Study*, cit., p. 379.

⁸⁰ Sono nuovamente costretto a citare da *Lettera dall'osteria* (vv. 14-15) in CAMILLO SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, cit., p. 86.

Pullulando dal bujo, orrida quale
una selva di stili al cielo eretti,
s'alza sul vasto mareggiar dei tetti,
tutta rinchiusa in sé, la cattedrale.

(*La cattedrale*, vv. 1-4)

Sbarbaro fa qui ricorso al già menzionato «effetto di anomalia semantica»⁸¹ nel quale Genette identifica una delle maggiori risorse figurative a disposizione del paragone. Dovendo far reagire tra di loro i due termini “cattedrale” e “selva di stili”, che normalmente avrebbero come intersezione semantica il loro svilupparsi in senso verticale, l'autore decide di marginalizzare l'elemento primario della similitudine (infatti la qualità spaziale viene resa attraverso il participio passato «eretti», in posizione periferica rispetto al centro di formazione della figura) e di porre come nucleo, luogo di incontro dei due termini l'aggettivo «orrida», creando un *surplus* di significazione che anticipa la descrizione quasi “gotica” della cattedrale che verrà data nella strofa successiva.

S'appoggia forte sui portali; sale
massiccia; poi di botto par si getti
contro il ciel: lo frastaglia di merletti,
lo ingombra di sua mole colossale.

(*La cattedrale*, vv. 5-8)

Nonostante gli accorgimenti compositivi adottati da Sbarbaro, la similitudine motivata aggettivale è ancora estranea al gusto del poeta e vedrà una maggiore valorizzazione solo nella produzione degli anni Dieci.

Vale la pena menzionare in questa sede la forma della similitudine immotivata, usata con grande parsimonia dal poeta ligure (se ne conta solamente un'occorrenza in tutto il periodo di composizione di *Resine*).

⁸¹ GÉRARD GENETTE, *La retorica ristretta*, cit., p. 26.

Or come allora suona al campanile
lontano, il vespro, simile a un lamento.

(*Ti ricordi, Ninetta? il dì moriva*, vv. 9-10)

In questo caso il costrutto retorico utilizzato è evidentemente distante dalla metafora a causa del forte elemento modalizzatore espresso («simile a»), che caratterizza nettamente questa struttura – in termini lausberghiani – come una figura di aggiunta ed esclude la possibilità che venga classificata come un tropo di sostituzione.

1.2. La funzione della similitudine

Come si è detto, le costruzioni retoriche riconducibili alle diverse forme del paragone sono – per quanto riguarda le composizioni del tempo di *Resine* – estremamente rare: è stato possibile contare solamente sedici occorrenze all'interno di tutto il *corpus* preso in analisi. Il dato si rivela a maggior ragione significativo se si tiene conto del fatto che il numero complessivo di versi su cui si è basata l'analisi oltrepassa le 850 unità: un materiale verbale decisamente esteso, soprattutto considerando che si tratta, per la maggior parte, di versi di misura endecasillabica.

L'utilizzo della similitudine appare quindi a questo punto estremamente circostanziato e si qualifica prevalentemente nei termini di una variazione momentanea su un tema prevalentemente metaforico. Va notato infatti che le diverse varianti del paragone appaiono perlopiù in corrispondenza delle parti liminari del testo: prevalentemente nell'*incipit* o nell'*explicit* del componimento. La posizione in cui compare la similitudine ne definisce in *Resine* la funzione. Si possono dunque identificare almeno due diverse modalità d'uso del paragone.

In primo luogo è infatti possibile osservare che, quando la similitudine appare nell'*incipit* della poesia, essa si qualifica come primo e transitorio punto di contatto

tra quelli che a breve diventeranno il metaforizzato e il metaforizzante: luogo di non ancora completa sovrapposizione tra i campi semici dei due diversi enti. È una dinamica facilmente riscontrabile in *Al calamajo*.

Apri la bocca circolare e dondoli
il ventre rotondetto, o calamajo,
come un borghese placido
che faccia il chilo ne la sedia a sdraio.

Io co 'l pennino
a frugarti le viscere m'ostino;
pesco a tentoni ne 'l tuo muco nero
il filo del pensiero.

E li il pennin si tinge
come avvenga non so, di croco e d'ostro:
eppure ne 'l tuo stomaco,
ò bel guardarci, ma non c'è che inchiostro.

(*Al calamajo*, vv. 1-12)

Come è possibile notare, in apertura di componimento Sbarbaro pone una similitudine motivata verbale nella quale i due termini (il calamaio e il «borghese placido») sono posti in relazione in base alla loro postura («apri la bocca circolare e dondoli»). Subito dopo però l'identificazione tra i due enti viene portata ad un livello sintetico più radicale, attraverso una serie di metafore: l'interno del calamaio *diventa* «viscere» (v. 6), «stomaco» (v. 11), «budello» (v. 29) e «pancia» (v. 37) che «ingrassa» (v. 34), il suo contenuto *diventa* «muco nero» (v. 7). Più avanti il calamaio assume anche una «ghiandola» (v. 21) che produce del «succo gastrico» (v. 22) – evidentemente una qualità “corrosiva” di poesia. Le due immagini, inizialmente presentate separatamente per mezzo della similitudine, vengono subito fuse grazie alla capacità sintetica della metafora.

Un fenomeno analogo è riscontrabile anche nel già richiamato sonetto *La cattedrale*, laddove ancora una volta il paragone svolge la funzione di stadio intermedio, transitorio e di passaggio verso una maggiore condensazione delle forme, rappresentata nuovamente dalla metafora.

Pullulando dal bujo, *orrída quale*
una selva di stili al cielo eretti,
s'alza sul vasto mareggiar dei tetti,
tutta rinchiusa in sé, la cattedrale.

S'appoggia forte sui portali; sale
massiccia; poi di botto par *si getti*
contro il ciel: lo frastaglia di merletti,
lo ingombra di sua mole colossale.

Ma *destata* dall'alba, ecco *s'arrossa*
sui fastigi, *trasale, canta* a festa,
dal rombo di sue tre campane *scossa*;

mentre di sotto, dalla luce gialla
e grigia *spunta, salta su, si desta,*
la città che confusa s'accavalla.⁸²

(*La cattedrale*)

Ancora una volta, ad una prima presentazione effettuata tramite il ricorso ad una similitudine, segue un graduale processo di antropomorfizzazione metaforica della cattedrale, cui vengono gradualmente attribuite – dapprima attraverso movimenti fisici («s'appoggia», «sale», «si getti») e poi attraverso l'assunzione di moti dell'anima («s'arrossa», «trasale», «canta» e «scossa») – caratteristiche proprie dell'essere umano. Si noti che questo processo arriva nella seconda terzina a coinvolgere tutto ciò che circonda l'edificio stessa: per una sorta di fenomeno – potremmo dire – di

⁸² I corsivi sono miei.

pressione osmotica, anche la città, attraverso un medesimo graduale processo di metaforizzazione (si potrebbe in questo caso parlare di una *climax* metaforica: «spunta, salta su, si desta»), partecipa al movimento inaugurato dalla similitudine introdotta nel primo verso.

Il secondo luogo poetico in cui compare spesso, anzi quasi esclusivamente, la figura retorica del paragone durante questo primo periodo compositivo di Sbarbaro è – come detto in precedenza – l'*explicit* della poesia. La dinamica è ben esemplificata dal sonetto *La lavandaia*, di cui riporto le terzine.

Al vento che l'avvinghia or s'abbandona,
diritta sugli zoccoli, le chiome
sciolte, le vesti attorte alla persona;

e socchiude le palpebre, e l'ansante
seno rovescia indietro, e *trema come*
sotto le strette d'un selvaggio amante.⁸³

(*La lavandaia*, vv. 9-14)

In questo caso la similitudine è usata come chiusa lapidaria, che permette di esplicitare un parallelo latente in tutto il resto della poesia: la rappresentazione del vento come un amante. Sbarbaro nell'ultimo verso separa dunque i due termini della comparazione, focalizzando così l'attenzione del lettore sulla evidente carica erotica che permea tutto il sonetto.⁸⁴ Lo stesso procedimento viene utilizzato anche nel componimento *San Martino*: concludendo la poesia, il poeta ligure rafforza l'evidenza icastica della rappresentazione racchiudendola in una similitudine dalla grande forza visiva.

Pur se questo, Novembre, è un tuo trastullo,

⁸³ Il corsivo è mio.

⁸⁴ Ne ironizza infatti l'autore in una lettera ad Angelo Barile: «La signora V. ha trovato che il sonetto *la lavandaia* è pornografico. Condivido» (CAMILLO SBARBARO, *Cartoline in franchigia*, in ID., *L'opera in versi e in prosa*, cit., p. 549).

e di timo non hai cespo che odori,
né lodoletta e lasci il pesco brullo,

mi piace il gesto tuo, perché t'accori
d'esser barboglio e vuoi tornar fanciullo,
come d'un vecchio che raccolga fiori.

(*San Martino*, 9-14)

In questo caso la similitudine lambisce addirittura le forme della prosopopea. Allo stesso principio obbedisce anche la già richiamata *Come il vento di Marzo ch'ora scrolla*: la prima lunga similitudine, che paragona il vento di marzo ad un bebè «mutevole e leggero» e che occupa i versi 1-11, viene ribadita in chiusa con la creazione di un secondo paragone.

La sua anima dolce di bambino
non puoi neanche un attimo afferrarla
come non puoi il vento marzolino.

(*Come il vento di Marzo ch'ora scrolla*, vv. 12-14)

Tutti gli elementi dell'analogia dispiegati durante il componimento vengono come riassunti e riproposti in coda di sonetto, assicurandone così una maggiore persistenza nella memoria del lettore. Tale evidenza è garantita proprio dalla similitudine, la quale, proponendo separatamente i due termini della comparazione, permette all'immagine di ottenere una maggiore visività.⁸⁵

⁸⁵ Richiamiamo anche altre due interessanti occorrenze del fenomeno. «Stavo giù zitto contro terra e fermo, / aggrappandomi a tutto, con l'amore / con che alla madre il piccolo s'afferra; // quando, *sentendo batter nell'inferno / petto qual maglio il mio misero cuore*, / pensai fosse il tuo gran cuore, o terra» (*Giovinetto, su campo di trifoglio*, vv. 9-14). «Ché la notte di ceppo ecco [Dicembre] va intorno / a fare una sua certa gherminella: / poi palpitando aspetta spunti il giorno. // E quando vede che qua e là a casaccio / ogni piccin svegliandosi saltella, / *pare un orso che balli*. Poveraccio!» (*Lo sa Dicembre che quand'egli arriva*, vv. 9-14). I corsivi sono miei.

1.3. Le forme della metafora in *Resine*

Per la descrizione delle diverse modalità di formazione della metafora in *Resine* ricorreremo abbastanza coerentemente alla suddivisione proposta da Henry. Procederemo anche in questo caso a partire dalle forme più estese (metafora a tre termini), muovendo verso quelle più sintetiche (metafora a due termini, con una specifica attenzione per la sua variante verbale).

1.3.1. La metafora a tre termini

All'interno delle diverse modalità di realizzazione dell'artificio metaforico, quella a tre termini è stata subito percepita come la struttura primaria ed esemplare, se è vero che già Aristotele ne dà una prima codificazione nella *Poetica*.

Si ha [...] la metafora per analogia quando, di quattro termini, il secondo, B, sta al primo, A, nello stesso rapporto che il quarto, D, sta al terzo, C; perché allora, invece del secondo termine, B, si potrà usare il quarto, D, oppure invece del quarto, D, si potrà usare il secondo, B. [...] Esempio: il termine "coppa" (B) è col termine "Dioniso" (A) nello stesso rapporto che il termine "scudo" (D) è con il termine "Ares" (C). Il poeta dunque potrà dire che la "coppa" (B) è lo "scudo di Dioniso" (D + A), e che lo "scudo" (D) è la "coppa di Ares" (B + C). Altro esempio: la "vecchiezza" (B) è con la "vita" (A) nello stesso rapporto che la "sera" (D) col "giorno" (C); perciò si potrà dire che la "sera" (D) è la "vecchiezza del giorno" (B + C) [...] e anche si potrà dire che la "vecchiezza" (B) è la "sera della vita" (D + A) o il "tramonto della vita".⁸⁶

Utilizzando la tipologia di schema interpretativo proposto da Henry, le equivalenze analogiche in base alle quali sono rappresentabili le due metafore proposte da Aristotele sono quelle riportate di seguito.

⁸⁶ ARIST., *Poet.*, 21, 1457b. Traduzione di Manara Valgimigli in *Aristotele*, vol. 2, Milano, Mondadori, 2008, pp. 1039-1040.

Dioniso	:	coppa	=	Ares	:	scudo
vita	:	vecchiezza	=	giorno	:	sera

Lo stesso schema sublinguistico può quindi essere alla base di più realizzazioni superficiali di una figura:⁸⁷

- La coppa è lo scudo di Dioniso:

Dioniso	:	coppa	=	Ares	:	scudo
---------	---	-------	---	------	---	-------

- Lo scudo è la coppa di Ares:

Dioniso	:	coppa	=	Ares	:	scudo
---------	---	-------	---	------	---	-------

- La sera è la vecchiezza del giorno:

vita	:	vecchiezza	=	giorno	:	sera
------	---	------------	---	--------	---	------

- La vecchiezza è la sera della vita:

vita	:	vecchiezza	=	giorno	:	sera
------	---	------------	---	--------	---	------

Nell'arco di tempo in cui Sbarbaro presiede alla composizione delle liriche di *Resine*, il poeta usa raramente questa forma metaforica. Ne sono riscontrabili alcuni esempi, concentrati soprattutto in quelli che Guglielminetti ha identificato come i frammenti di una dispersa "corona dei mesi".⁸⁸ Ne possiamo riscontrare due a distanza ravvicinata nel sonetto *Ottobre*.

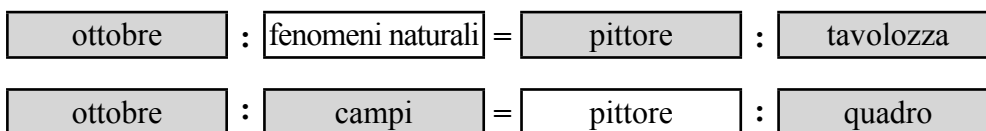
Ottobre è un apprendista sbarazzino
che al pittore rubò la tavolozza.

⁸⁷ Vengono evidenziati in grigio solo i termini esplicitamente richiamati all'interno della figura o in modo inequivocabile nel contesto. Si rende così immediatamente evidente a quale categoria metaforica appartenga una determinata realizzazione.

⁸⁸ MARZIANO GUGLIELMINETTI, *Una dispersa "corona dei mesi" di Camillo Sbarbaro*, in «Studi novecenteschi», I (2), 1972, pp. 195-199.

Or chi sa mai che strano quadro abbozza
chiazzando i campi d'oro e di turchino?

(*Ottobre*, vv. 1-4)



In seguito ad uno spoglio retorico si può tuttavia facilmente notare che le occorrenze di questa tipologia di fenomeni retorici sono molto rare al tempo di *Resine*. Come avremo modo di vedere nei prossimi paragrafi, in questo periodo Sbarbaro mira ad una maggiore condensazione delle forme, che gli viene garantita solamente da un numero minore di termini esplicitamente espressi.⁸⁹

1.3.2. La metafora a due termini

Nell'affrontare le diverse tipologie della metafora siamo infine giunti alla variante morfologica di comparazione nettamente più utilizzata da Sbarbaro in tutto il periodo compositivo di *Resine*. Si tenga conto del fatto che è possibile rinvenire oltre 80 occorrenze di questa struttura retorica all'interno delle poesie scritte prima del 1911. Si tratta dunque – come vedremo – di una modalità di creazione dell'immagine estremamente congeniale al poeta ligure in questo periodo artistico.

Questa particolare tipologia è senza dubbio la forma di metafora più complessa, in quanto a livello superficiale presenta svariate possibilità di realizzazione sintattica. Ovviamente, dal punto di vista morfologico, la metafora a due termini vede l'esplici-

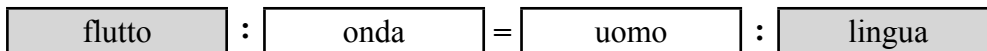
⁸⁹ Le altre occorrenze di metafore a tre termini sono: «Pur se questo [l'estate di San Martino], Novembre, è un tuo trastullo» (*San Martino*, v. 9) (estate di San Martino : novembre = trastullo : fanciullo), «Anche i graniti, immobili / ossa del mondo, fremono» (*Il vento*, vv. 7-8) (graniti : mondo = ossa : essere umano), «[o Chrono,] d'immondi / solchi il velluto de le guance sciupi» (*Χρόνος*, vv. 10-11) (rughe : guance = solchi : velluto). Si noti la particolare costruzione dell'ultimo esempio nel quale viene reso implicito quello che Henry chiama il metaforizzante di primo rango, ovvero l'elemento *a* dell'equivalenza analogica.

tazione solo di due dei quattro elementi che formano l'equivalenza analogica alla base del tropo.

Allor con la rena ho costruito
quel nome bello sull'algoso lito;
ma la perfida lingua allungò il flutto,
ma l'invidioso mar cancellò tutto.

(*Lina II*, vv. 5-8)

In questo caso è evidente che il termine “lingua” esula dal piano letterale del discorso, qualificandosi come sintomo della presenza di uno slittamento semantico operato su base metaforica. È quindi possibile ricostruire il seguente schema sublinguistico.



In questo caso la figura vede realizzarsi la variante canonica della metafora a due termini, in cui sono gli estremi (interni o esterni) dell'equivalenza analogica ad essere esplicitati verbalmente. Più in genere è possibile affermare che normalmente i due elementi espressi vengono il più delle volte tratti da due termini diversi, come spiega Henry:

Il metaforizzante di primo rango è sempre necessariamente espresso. Le possibilità teoriche sono pertanto: l'espressione di a e a' e l'espressione di a e b' .⁹⁰ L'espressione di a e b da soli si ridurrebbe, dal punto di vista del meccanismo metaforico, all'espressione del solo a , e potrebbe sembrare a prima vista impossibile. Vedremo più avanti come il linguaggio s'ingegni talvolta di sfruttare l'impossibile.⁹¹

⁹⁰ Si tenga nuovamente presente che Henry pone come proporzione di base la formula $a : b = a' : b'$.

⁹¹ ALBERT HENRY, *Metonimia e metafora*, cit., p. 112.

Un caso di «sfruttamento» dell'impossibile linguistico è riscontrabile anche in alcune occorrenze all'interno di *Resine*. Sbarbaro crea in questo modo una maggiore movimentazione formale, anche in relazione a una figura così duttile e mobile come la metafora a due termini.

S'apre la gleba al gravido
 di germi soffio. Dònati
 tutto l'incenso il pin dei suoi turiboli
 Tutti i suoi fiori il mandorlo.

(*Il vento*, vv. 33-36)

polline : pigna = incenso : turibolo

Come è possibile notare, vengono esplicitati due elementi entrambi appartenenti al secondo termine. In questo modo viene completamente taciuto quello che Henry chiama «metaforizzante di primo rango» (“polline”). Tuttavia, tramite il riferimento al pino, tecnicamente esterno alla figura, è possibile ricostruire correttamente una significazione altrimenti oscura.

Una particolare variante del tropo a due termini, su cui più volte si è soffermata l'attenzione degli studiosi a causa del suo utilizzo estremamente frequente nella lirica novecentesca,⁹² è ottenuta tramite l'inserzione tra i due elementi esplicitati nella figura della preposizione *di* («in predominanza numerica è [...] nei moderni quel tipo di metafora che si potrebbe chiamare “del genitivo”»⁹³).

La formulazione con *di* è [...] equivoca da molti punti di vista. La costruzione con *di* svolge notoriamente un ruolo immenso nel linguaggio non figurato.⁹⁴

⁹² Nonostante sia «uno degli schemi più antichi della metafora» (HUGO FRIEDRICH, *La struttura della lirica moderna*, Milano, Garzanti, 2002, p. 222).

⁹³ *Ivi*, p. 222.

⁹⁴ ALBERT HENRY, *Metonimia e metafora*, cit., p. 115.

La preposizione più usata e abusata e la più ambigua, quella del genitivo, rende più di ogni altra possibile la disarmonia semantica, il magico congiungersi di elementi estranei.⁹⁵

The link with the preposition *of* [...] is in some ways the laziest and most deceptive and ambiguous method of expressing a metaphor, though admittedly the quickest short cut and so at times extremely effective.⁹⁶

Friedrich, nel suo scritto sulle strutture della lirica moderna, si sofferma su questa particolare modalità di formazione del pensiero metaforico, cercando di risolvere il problema della sua ambiguità tramite l'identificazione di due diverse sottospecie. La prima variante viene descritta in questi termini:

La metafora del genitivo si riferisce soltanto a un attributo, o a uno stato o a una situazione fra le molte possibili di una cosa, mentre la cosa stessa rimane in sottordine.⁹⁷

L'esempio fornito da Friedrich è l'espressione «La ridda delle stelle». Inoltre – aggiunge – è possibile enucleare una seconda sottospecie di metafora genitivale a due termini, che prevede una struttura simile alla prima, ma collegamenti cognitivi molto diversi:

Altra cosa è per contro la metafora del genitivo con valore identificante. Le sue audacie sono maggiori di quelle della prima sottospecie. [...] Entrambe le parti sono identificate; si potrebbe parlare in questo caso di una metafora del genitivo predicativo, nella misura in cui il primo sostantivo [...] fa da predicato [al secondo].⁹⁸

Henry esemplifica questa ulteriore variante tramite l'espressione “il fuoco dell'amore”. La differenza specifica tra le due modalità di formazione della metafora

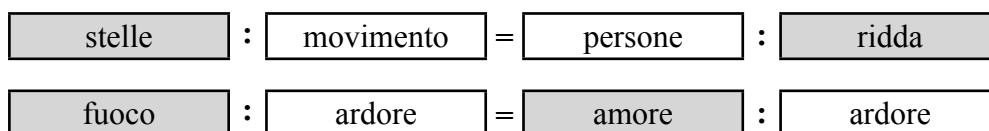
⁹⁵ HUGO FRIEDRICH, *La struttura della lirica moderna*, cit., p. 223.

⁹⁶ CHRISTINE BROOKE-ROSE, *A grammar of metaphor*, cit., p. 20. «*The Genitive* [...] is the most complex type of all» (*Ivi*, p. 24).

⁹⁷ HUGO FRIEDRICH, *La struttura della lirica moderna*, cit., p. 223.

⁹⁸ *Ibidem*.

ipotizzate da Friedrich è tuttavia facilmente spiegabile a livello tecnico attraverso il modello di Henry. Le equivalenze analogiche alla base delle due figure proposte come esemplificative potrebbero essere le seguenti.



Dunque, come è possibile notare, quella che Friedrich chiama propriamente metafora del genitivo non è altro che una metafora a due termini in *a* e *b'*, mentre la variante con valore identificante o predicativo è qualificabile come una struttura in *a* e *a'*. Mentre nel primo caso esiste alla base della figura una struttura proporzionale strutturata correttamente, la metafora del genitivo predicativo vede invece l'accostamento – grammaticalmente realizzato in modi molto diversi – di due elementi in base ai quali non è possibile ricostruire un'equivalenza analogica del tipo $a : b = a' : b'$. O meglio, la proporzione può essere sì formalizzata, ma solo – prendendo in prestito *in toto* il linguaggio matematico – ponendo ad entrambi i denominatori (*b* e *b'*) un fascio di semi che risultano comuni ad entrambi i numeratori. Superficialmente trova la sua forma sintattica di espressione più caratteristica nell'immediata identificazione tra due enti: *x è y*. Si tratta di quella variante tipologica della metafora che Brooke-Rose chiama “copula” (o “*To Be form*”: “*a is b*”).⁹⁹

La struttura genitivale “pura” della metafora in *a* e *b'* viene ampiamente sfruttata da Sbarbaro, in quanto permette una rapida fusione dei due piani della comparazione, resa ancora più netta dalla vicinanza anche grafica delle parole che li identificano: «Lo schiaffo [...] / di borea» (*Il pino*, vv. 3-4), «Sotto il tuo [del vento] passo piegasi / la selva» (*Il vento*, v. 5-6), «La ruvida / dei pin criniera» (*Il vento*, vv. 21-22), «Le

⁹⁹ CHRISTINE BROOKE-ROSE, *A grammar of metaphor*, cit., pp. 105-131.

tue [del vento] strette ruvide» (*Il vento*, v. 28), «irruginito al bacio di onde amanti» (*Chi sa che un giorno*, v. 9).¹⁰⁰

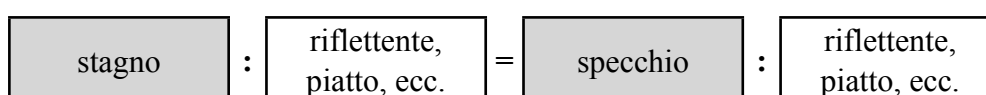
Anche la variante della metafora a due termini in *a* e *a'* (che Friedrich definisce metafora del genitivo predicativo) viene utilizzata con frequenza in *Resine*. L'espressione seguente, tratta dal sonetto *Lo stagno*, potrebbe essere "parafrasata", senza alterare più di tanto la struttura della metafora con l'espressione "lo stagno è uno specchio".

Or di biacca ed or di verderame

Lo specchio dello stagno si colora.

(*Lo stagno*, vv. 1-2)

Non è facile determinare quali siano in questo caso i tratti comuni che fanno scattare il meccanismo metaforico. Bisognerà perciò ipotizzare un numero aperto (e potenzialmente non definibile) di qualità che vengono percepite come comuni tra l'elemento "stagno" e l'elemento "specchio".¹⁰¹ L'equivalenza potrebbe essere espressa in questo modo.¹⁰²



Aggiungiamo infine che è molto sfruttata nella poesia di Sbarbaro anche una terza variante della metafora genitivale a due termini. Henry fa accenno a questa par-

¹⁰⁰ Si presupponga, riguardo al primo esempio, un'equivalenza analogica di questo tipo: (a) schiaffo : (b) mano = (a') colpo : (b') borea. Ne risulta la struttura in *a* e *b'* «lo schiaffo di borea».

¹⁰¹ Brooke-Rose percepisce come problematica l'identità di *b* e *b'*: «“The visiting moon”. [...] The analysis by analogy can be made, but less successfully: “the moon is to us as a visitor is to us”; there are three terms only» (*Ivi*, p. 207). Tuttavia la modalità di analisi proposta in questa sede sembra essere la più rispettosa tanto dell'aspetto sintattico, quanto dell'aspetto cognitivo di questa particolare formazione metaforica.

¹⁰² Anche da un punto di vista meramente matematico – ci si passi il parallelismo – si tratterebbe di una vera e propria identità, in quanto due grandezze (*a* e *a'*), divise per uno stesso numero (*b = b'*) e poste in proporzione tra loro, non possono che identificare la stessa cifra.

ticolare struttura sottolineando che «si può interpretare il complemento in *di* come traslazione aggettivale»:¹⁰³ «Profumate lagrime di resina» (*Il pino*, v. 32), «Le impone / di neve una fugacissima tonaca» (*Gennaio*, vv. 13-14), «Dal mare indomiti / cavalli d'acqua susciti» (*Il vento*, vv. 13-14). Gli esempi appena riportati sono frutto di una metaforizzazione che implica i termini *a* e *a'*.¹⁰⁴

Come è facile immaginare, la metafora a due termini è – tra le tipologie figurali analogiche viste finora – quella che garantisce il coefficiente maggiore di sovrapposizione tra il primo ed il secondo termine del paragone e contemporaneamente il maggior grado di sinteticità nell'immagine, portando all'estremo quella tecnica di fusione che Friedrich riconosce come una delle principali caratteristiche formali della nuova lirica a cavallo tra Ottocento e Novecento.¹⁰⁵ In base a quanto detto, non stupisce quindi la notevole frequenza con cui Sbarbaro fa ricorso a questa particolare tipologia di costruito.

1.3.3. La metafora verbale a due termini

All'interno delle possibili realizzazioni della metafora a due termini, è utile isolare questa particolare tipologia, sia in forza della sua specifica struttura, sia in virtù del particolare statuto che Sbarbaro le assegna in *Resine*.

Lo studio metodologicamente più accurato riguardo a questa particolare forma retorica è stato condotto da Christine Brooke-Rose. La studiosa inglese, nel trattare la

¹⁰³ ALBERT HENRY, *Metonimia e metafora*, cit., p. 116.

¹⁰⁴ Si presupponga la seguente equivalenza analogica, riferita al primo esempio della serie: (a) lagrime : (b) uomo = (a') resina : (b') pino. Da cui la metafora a due termini in *a* e *a'* «lagrime di resina».

¹⁰⁵ Si veda il paragrafo *Tecnica della fusione e metafore* in HUGO FRIEDRICH, *La struttura della lirica moderna*, cit., pp. 218-224. Naturalmente non possiamo che fare nostre anche le importanti annotazioni espresse da Alfonso Berardinelli in merito al lavoro del critico tedesco (ALFONSO BERARDINELLI, *Le molte voci della poesia moderna*, in HUGO FRIEDRICH, *La struttura della lirica moderna*, cit., pp. 331-352). Tuttavia riteniamo che Friedrich abbia messo in luce con grande lucidità alcune caratteristiche non solo ideali, ma anche tecniche e formali di una delle più importanti «voci» – per usare il termine di Berardinelli – della lirica novecentesca italiana ed europea.

sintassi del costrutto metaforico, sottolinea alcuni aspetti che ci permettono di considerare la metafora verbale come specificamente distinta da quella nominale:

The chief difference between the noun metaphor and the verb metaphor is one of explicitness. With the noun, A is called B, more or less clearly according to the link. But the verb changes one noun into another by implication. And it does not explicitly “replace” another action.¹⁰⁶

La prima caratteristica distintiva sarebbe dunque rinvenibile nella “implicitezza” («by implication») della metafora verbale. Su questo punto tuttavia la stessa autrice del saggio si mostra insicura («Not everyone would agree with this»¹⁰⁷). Più convincente appare la seconda motivazione addotta a dimostrare la differenza con il costrutto nominale:

When we use a noun metaphorically, we make abstraction of certain attributes which it possess, leaving out others which not fit; for instance in “the *roses* of her cheeks”, we think only of fragrance, pinkness and softness, not on thorns, leaves, yellowness or dark red. The metaphoric term, though a noun, becomes the bearer of one or more attributes. [...] There can be no abstraction of several elements [...] for metaphors based on verbs and adjectives, whose concept are simple. Abstraction here would mean forgetting or ignoring the relationship of the adjective or verb to a definite noun. In other words, whereas the noun is a complex of attributes, an action or attribute cannot be decomposed.¹⁰⁸

Al di là delle considerazioni di ordine linguistico e cognitivo, Sbarbaro – come accennato – conferisce un ruolo molto particolare alla metafora verbale a due termini. Ciò è evidente anche dal solo punto di vista delle occorrenze numeriche: se, come detto in precedenza, in *Resine* è possibile contare oltre ottanta metafore a due termini, la metà circa di queste sono realizzate attraverso la specifica variante che andremo ora ad analizzare.

¹⁰⁶ CHRISTINE BROOKE-ROSE, *A grammar of metaphor*, cit., p. 206.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ *Ivi*, pp. 208-209.

La metafora verbale a due termini si qualifica in virtù dell'uso traslato di un verbo in relazione ad un altro elemento sintattico della frase, come si può notare dall'esempio seguente.

*E il torrentaccio, torbido
di rovi sassi e mota,
che furibondo avventasi
verso la meta ignota,
urla a borea [...].¹⁰⁹*

(*Il pino*, vv. 9-13)

Evidentemente il predicato verbale “urla” riferito al soggetto “torrentaccio” non è logicamente accettabile, ed è quindi necessario ipotizzare uno slittamento metaforico che sfrutti lo schema:

torrentaccio	:	scroscia	=	uomo	:	urla
--------------	---	----------	---	------	---	------

Come si può notare questa variante del tropo presuppone sempre una realizzazione in *a* e *b'*. Lo slittamento semantico può tuttavia riguardare anche il rapporto tra un predicato ed altri elementi sintattici della frase.

The verb can be metaphoric in relation either to its subject or its object, or to both at the same time, and even to several object, direct and indirect.¹¹⁰

Brooke-Rose identifica sette possibili modalità di relazione tra il verbo e altri elementi sintattici della frase,¹¹¹ tuttavia Sbarbaro utilizza quasi esclusivamente le

¹⁰⁹ Il corsivo è mio.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 217.

¹¹¹ «With the Intransitive verb, there are three possible metaphoric relationships: to the subject, to the indirect object, to both. With the Transitive verb, there are seven: to the subject [...], to indirect object [...], to both [...], to the direct object [...], to the subject and direct object [...], to the direct and indirect objects [...], to all three [...].» (*Ivi*, pp. 225-226).

forme più semplici, ovvero quelle che coinvolgono – oltre al predicato – il soggetto e il complemento diretto. Nell'esempio seguente il verbo “abbeverare”, normalmente riferito agli animali, regge un accusativo metaforico (“i maggesi”), mentre rimane abbastanza letterale in riferimento al soggetto (“la prima neve”).

La prima neve subito si squaglia,
e di ruscelli abbevera i maggesi.

(*San Martino*, vv. 1-2)

Nell'uso poetico del periodo di composizione di *Resine*, Sbarbaro mostra di prediligere nettamente la variante che metaforizza il soggetto della frase, in quanto le varianti basate sul complemento oggetto si riducono solo a quattro.

1.4. La funzione della metafora

A partire dallo spoglio e dall'analisi retorica condotta finora è possibile notare immediatamente che, per quanto riguarda la raccolta del 1911, la metafora ricopre un ruolo preponderante all'interno delle possibili modalità di formazione dell'immagine. Da un punto di vista meramente quantitativo basti tener conto del fatto che il numero complessivo di strutture metaforiche utilizzate supera di circa sei volte quello dei paragoni. L'immaginario poetico della prima produzione sbarbariana organizza dunque le sue modalità espressive prevalentemente secondo le forme del pensiero metaforico.

Scorrendo poi l'elenco delle metafore presenti in *Resine*, si rileva facilmente che la maggior parte di esse è costituita da un primo termine che presenta un elemento naturale (vegetale o animale) ed un secondo termine riferito invece ad un aspetto umano. In *Resine* la natura viene dunque sottoposta, attraverso l'artificio retorico della metafora, ad un costante processo di antropomorfizzazione. Tale tendenza è ben

evidente nel componimento *Il vento*, di cui vale la pena riportare alcuni stralci a titolo esemplificativo.

Sotto il tuo *passo* piegasi
la selva e *si divincola*,
tutta scrosciando; anche i graniti, immobili
ossa del mondo fremono.

Svetta il cipresso; *fischiano*
i salci e *si dibattono*;
ampia la quercia rumoreggia immobile;
gli ulivi *trascolorano*. [...]

S'irrita l'acqua. *Zufolan*
le canne. Interminabili
in fuga al sole luccicano e cantano
i fili del telegrafo.¹¹²

(*Il vento*, vv. 5-12, 37-40)

In questo caso le metafore, prevalentemente a due termini, “umanizzano” l’elemento naturale del vento e – di conseguenza – tutto ciò che esso incontra nel suo procedere. Similmente, nel già citato sonetto *La cattedrale*, era la chiesa ad acquisire una personalità propria e a conferirla anche a tutta la città che intorno a lei si sveglia.¹¹³

Lo stesso processo di antropomorfizzazione viene peraltro realizzato, oltre che tramite il ricorso a metafore a due termini, anche grazie ad una aggettivazione metaforica che avvicina la sfera semantica dell’uomo a quella della natura. Si tratta di una possibilità strutturale contemplata anche da Henry:

¹¹² I corsivi sono miei. «Fischiano / i salci» (vv. 9-10) è interpretabile come una metafora antropomorfizzante su base metonimica.

¹¹³ «S’*appoggia* forte sui portali; *sale* / massiccia; poi di botto par *si getti* / contro il ciel: lo frastaglia di merletti, / lo ingombra di sua mole colossale. // Ma *destata* dall’alba, ecco *s’arrossa* / sui fastigi, *trasale*, *canta* a festa, / dal rombo di sue tre campane scossa; // mentre di sotto dalla luce gialla / e grigia *spunta*, *salta* su, *si desta*, / la città che *confusa* s’*accavalla*» (*La cattedrale*, vv. 5-14). I corsivi sono miei.

Al posto di una rigida formulazione di *a'* tramite *a*, possiamo trovarci in presenza di un'espressione indiretta di *a'*, mediante un aggettivo che ne evoca il contenuto semantico.¹¹⁴

È così spiegabile una serie di espressioni, di tipologia piuttosto frequente in *Resine*, come «il pin *rachitico*» (*Il pino*, v. 1),¹¹⁵ «l' *torrentaccio* [...] *furibondo*» (*Il pino*, vv. 9-11), «l' *avida radice*» (*Il pino*, v. 28), «la *perfida* lingua [del flutto]» (*Lina II*, v. 7), «l' *invidioso* mar» (*Lina II*, v. 8), «il ragno *tessitore*» (*Rustico sogno*, v. 3), «*religioso* ulivo» (*L'ulivo*, v. 1), «le *vaccherelle grame*» (*Lo stagno*, v. 5), «il pin *testardo*» (*Il picco*, v. 3), «il *folle* rosolaccio» (*Pan*, v. 7), «*tacchin vanesi*» (*San Martino*, v. 7), «*indomiti* / cavalli d'acqua» (*Il vento*, vv. 13-14), «tu [vento] ecco ti fai *piccolo* / e *birbo*» (*Il vento*, vv. 45-46), «*farfalle* [...] *incerte*» (*Il vento*, vv. 48-49), «una *timida* falena» (*Il papavero*, v. 23).

In *Resine* Sbarbaro adotta questa prassi poetica con costanza. È ipotizzabile che il poeta sia giunto a questo processo di antropomorfizzazione dell'elemento naturale sulla scorta di precedenti esperienze liriche che possono essere utili a delineare maggiormente l'orizzonte culturale e artistico all'interno del quale il giovane Sbarbaro si muoveva. Vanno senza dubbio fatti in prima analisi i nomi di Gabriele D'Annunzio e Giovanni Pascoli. Tuttavia in questa sede vorremmo soffermarci su alcuni autori, più raramente citati nel novero delle fonti della poesia sbarbariana, ma forse non meno importanti per la formazione dell'immaginario e dello stile compositivo del poeta ligure. Infatti già il saggio di Alessandro Lepri¹¹⁶ ha ricostruito con precisione il quadro

¹¹⁴ ALBERT HENRY, *Metonimia e metafora*, cit., p. 114. Come ha già osservato Brooke-Rose, l'aggettivo qualificativo può riferirsi al senso proprio o al senso metaforico del sostantivo cui si connette sintatticamente. Da questo punto di vista la metafora aggettivale prevede una struttura in tutto simile a quella della metafora verbale: «The adjective [...] is similar to the verb in that its concept is simple, whereas the noun is a complex of attributes. An action or attribute cannot be decomposed, and its full meaning depends on the noun with which it is used» (CHRISTINE BROOKE-ROSE, *A grammar of metaphor*, cit., p. 238).

¹¹⁵ In questo e nei seguenti esempi i corsivi sono miei.

¹¹⁶ ALESSANDRO LEPRI, *La tradizione letteraria in "Resine". Note per la formazione culturale di Camillo Sbarbaro*, cit.

dei riferimenti culturali e letterari all'interno del quale si pone la prima produzione sbarbariana, evidenziando soprattutto l'apporto, tra gli altri, di autori come Carducci, Guerrini, Gozzano e Heine. Vorremmo invece puntare l'attenzione su due poeti, che Sbarbaro nomina nei suoi scritti in diverse occasioni, ma sui quali la critica sbarbariana non si è ancora soffermata: Antonio Fogazzaro e Francesco Pastonchi.

Fogazzaro poeta era sicuramente un autore frequentato assiduamente da Sbarbaro negli anni dei suoi studi liceali. È d'altra parte significativa la presenza nella seconda appendice dell'edizione critica di *Resine* di *Quando morrò una gente curiosa* del poeta vicentino, ricopiata da Sbarbaro su un fascicolo personale «o perché vi intravedesse, compiaciuto, una certa affinità, o, più semplicemente, per esprimere una sua predilezione».¹¹⁷ Inoltre le due poesie di Heine che Sbarbaro trascrive in traduzione italiana nel manoscritto ora denominato AR1¹¹⁸ (ora raccolti nella seconda appendice dell'edizione critica di Costa) giungono a Sbarbaro con ogni probabilità proprio attraverso la mediazione di Fogazzaro, se è vero che nella raccolta del poeta vicentino *Poesie scelte*, pubblicata nel 1898 compare la medesima traduzione del testo heiniano *Ho pianto in sogno, ho pianto* successivamente letta e ricopiata da Sbarbaro.¹¹⁹

Anche all'interno della poesia di Fogazzaro è possibile ritrovare in diversi brani un processo di antropomorfizzazione degli elementi naturali, spesso ottenuto mediante gli stessi mezzi stilistici di cui si servirà più tardi anche Sbarbaro. Significativa da questo punto di vista la seconda quartina del poemetto *Fascino*, la prima sezione della raccolta *Valsolda*, pubblicata nel 1876.

Sol parlava, muggiava,
rumoreggiava, urlava

¹¹⁷ CARLA ANGELERI, GIAMPIERO COSTA, *La tradizione manoscritta di "Resine" con appendice di testi inediti*, in *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Napoli, Bibliopolis, 1983, p. 430.

¹¹⁸ Rispettivamente *Ho pianto in sogno, ho pianto* e *Su brulla altezza nordica*. Vedi la descrizione del fascicolo in CAMILLO SBARBARO, *Resine*, edizione critica a cura di Giampiero Costa, cit., pp. 25-31.

¹¹⁹ Cfr. *Ivi*, p. 160 e ANTONIO FOGAZZARO, *Poesie scelte*, Milano, Casa Editrice Galli, 1898, p. 91.

per dirupate sponde
saltando la cascata
infaticata
a l'ime acque profonde.¹²⁰

Non è difficile scorgere in questi versi quel movimento retorico, basato sulla metafora verbale a due termini, che – come visto – sarà ampiamente sfruttato da Sbarbaro durante la composizione di *Resine*. Alcune rispondenze verbali più precise sono avvertibili con i già citati versi de *Il pino*.

E 'l torrentaccio, torbido
di rovi sassi e mota,
che furibondo avventasi
verso la meta ignota,
urla a borea che ascolta.

(*Il pino*, vv. 9-13)¹²¹

Anche l'atteggiamento di positiva apertura nei confronti della natura, determinato dalla funzione che Sbarbaro le attribuisce già con la poesia di *Pianissimo*, trova un precedente nella poesia di Fogazzaro, che in *Novissima verba* scrive:

O dolce valle, solvermi vorrei.
in te placar l'irrequieto
cor non mai pago; in te vorrei la polve
ringiovanir che più non sente aprile.¹²²

Alcune rispondenze con gli usi retorici della prima poesia sbarbariana sono riscontrabili anche nelle opere di Francesco Pastonchi. La frequentazione da parte del giovane Sbarbaro della poesia di Pastonchi, anch'egli originario della riviera di po-

¹²⁰ *Ivi*, p. 13.

¹²¹ Il verbo "urlare" riferito ad un elemento naturale torna anche in *Novissima verba*: «Cadeva il sol, pe' fiammeggianti / boschi sublimi urlava il vento» (ANTONIO FOGAZZARO, *Poesie scelte*, cit., p. 65).

¹²² *Ivi*, p. 63.

nente e cronologicamente appartenente alla generazione lirica precedente, è d'altronde provata da un brano di *Cartoline in franchigia* («Resta però che dopo gli esempi di Pastonchi, la personificazione dei mesi...»¹²³). In particolare il sonetto *In piazza del Duomo* ricorda, tanto per il contenuto descritto, quanto per l'immagine metaforica usata, un già citato sonetto di *Resine: La cattedrale*.

Fu sogno! L'alba già spandea suoi veli
sul palpito degli astri semiaperti,
quando balzò negli occhi sonnolenti
una vibrante ascension di steli.¹²⁴

Si vedano ora i versi di Sbarbaro.

Pullulando dal bujo, orrida quale
una selva di stili al cielo eretti,
s'alza sul vasto mareggiar dei tetti,
tutta rinchiusa in sé, la cattedrale.

(*La cattedrale*, vv. 1-4)

In prima analisi non bisogna tralasciare la corrispondenza metrica tra le due liriche: si tratta in entrambi i casi di sonetti. Inoltre anche l'ambientazione cronotipica è analoga: siamo infatti in città (anche se solo per Pastonchi è possibile sapere con certezza che si tratta di Milano) allo spuntare del sole («destata dall'alba», *La cattedrale*, v. 9). Da ultimo l'immagine cui entrambi fanno riferimento per descrivere l'ergersi verticale della chiesa (Pastonchi con una metafora, Sbarbaro con una similitudine) è tratta proprio dal mondo botanico, cui già nei primi anni di attività Sbarbaro de-

¹²³ CAMILLO SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, cit., p. 549. Chiosa Marziano Guglielminetti: «Sbarbaro stesso in una delle "cartoline" a Barile fa il nome di Pastonchi, e meno ironicamente di quanto paia lì per lì» (MARZIANO GUGLIELMINETTI, *Per un'interpretazione della poesia di Sbarbaro*, cit., p. 21).

¹²⁴ FRANCESCO PASTONCHI, *Belfonte*, Torino, Renzo Streglio & C., 1903, p. 43.

dicava grande attenzione, come testimoniato anche dalle quartine di *Ad una fanciulla*.¹²⁵

Anche il tema degli alberi, così caro a Sbarbaro, era già stato trattato da Pastonchi con accenti simili a quelli che userà poi il sonettista di *Resine*. In particolare si possono ritrovare nei versi dedicati all'ulivo alcune espressioni e stilemi che più tardi riutilizzerà anche Sbarbaro.

Ma, scabro scarno abbarbicato agli arsi
clivi, del mar gli eterni palpiti ode.¹²⁶

Oltre all'ennesima antropomorfizzazione dell'elemento naturale tramite metafora verbale a due termini («ode»), risaltano nei versi appena citati molti elementi poetici che contribuiranno a formare, anche attraverso la mediazione sbarbariana, quel bagaglio lessicale che nella prima metà del Novecento accompagnerà la rappresentazione poetica del territorio ligure. Si può senz'altro rilevare a partire da questo esempio quanto all'epoca fosse rilevante per questi autori la dimensione geografica nel determinare diversi aspetti del loro immaginario lirico. Molte qualità dell'ulivo di Pastonchi torneranno poi riferite al «pin rachitico» di *Resine*:

S'abbranca al tufo magro,
che ghigna e fra le barbe arse si sgretola.

(*Il pino*, vv. 7-8)

Pochi versi dopo viene non a caso usato anche il verbo “abbarbicarsi” («M'abbarbico / io solo dappertutto», *Il pino*, vv. 17-18). Si noti infine che anche dal punto di vista sintattico Sbarbaro ha ricalcato alcune movenze stilistiche del poeta ligure, come si evince per esempio confrontando una terzina del sonetto pastonchiano *Acqua* e la struttura della frase utilizzata da Sbarbaro nella quartina incipitaria di *Vento*.

¹²⁵ CAMILLO SBARBARO, *Resine*, edizione critica a cura di Giampiero Costa, cit., p. 122.

¹²⁶ *L'ulivo*, vv. 3-4, in FRANCESCO PASTONCHI, *Belfonte*, cit., p. 100.

Sempre indocile, trepida, infantile,
con che dolcezza timida ti lagni
nella deserta pace di un cortile!¹²⁷

O sempre sveglio, o libero,
immenso, irrefrenabile,
come per te di folle vita subito
la terra brutta s'anima!

(*Il vento*, vv. 1-4)

Avvicinando le due citazioni si osserva subito la presenza in entrambi i casi di una struttura metaforica mirante ancora un volta ad umanizzare un aspetto del mondo naturale (lì l'acqua, qui il vento). Stupisce tuttavia ancor più la puntuale corrispondenza nella struttura sintattica delle due frasi: ambedue formulate in una marcata forma allocutiva,¹²⁸ sono introdotte da una serie di aggettivi vocativi preceduti da un avverbio di tempo, cui segue una proposizione esclamativa caratterizzata da una sfumatura modale. Di più: si noti come gli aggettivi scelti dai due poeti per descrivere l'elemento naturale siano principalmente costruiti grazie ad una prefissazione negativa («indocile» e «infantile» nel primo caso, «immenso» e «irrefrenabile» nel secondo), quasi a rendere l'idea di una difficoltà di definizione positiva dell'essenza stessa del fenomeno descritto.¹²⁹ In base a questi brevi raffronti è quindi possibile osservare come Sbarbaro riutilizzi le sue fonti poetiche tanto da un punto di vista tematico, quanto da un punto di vista stilistico, prediligendo di fatto autori che, nella descrizio-

¹²⁷ *Acqua*, vv. 9-11, in *Ivi*, p. 116.

¹²⁸ Il pronome soggetto usato in entrambi i casi è il "tu".

¹²⁹ La poesia di Pastonchi inoltre agirà a lungo come fonte all'interno dell'immaginario sbarbariano: è possibile che alcuni versi del sonetto *L'ultimo frutto* siano rimasti nella memoria dell'autore di *Resine* fino al periodo di composizione dei *Versi a Dina*: «Quando luglio fervea, nella tranquilla / ombra degli orti sotto un folto ciglio / risero i frutti un riso aureo-vermiglio, / in fin che li spiccò l'uom de la villa. // Or nel sereno autunno ancor ne brilla / uno, scampato al ferro del ronciglio; / ed in questo suo tardo ultimo figlio / l'albero infuse la più dolce stilla» (*L'ultimo frutto*, vv. 1-8, in *Ivi*, p. 57). La situazione è la medesima tratteggiata da Sbarbaro in *Càpita all'uomo che d'autunno spoglia*: «Càpita all'uomo che d'autunno spoglia / la vite, sulla scala che ne fruscia / [...] tra i pampini arrossati di scoprire / un superstite grappolo. / [...] Alla sua sete riserbò l'annata / quel frutto; glielo maturò l'estate, / glielo dorò il sole dell'autunno, / la pianta vi spremé l'ultimo succo» (*Càpita all'uomo che d'autunno spoglia*, vv. 1-17, in CAMILLO SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, cit., p. 112).

ne dell'elemento naturale, si volgono a forme contratte di comparazione metaforica basate sull'intersezione tra campi semantici relativi all'elemento naturale e alle caratteristiche proprie dell'essere umano.

Va tuttavia notato che il poeta ligure si volge non soltanto ad autori attivi durante la seconda metà dell'Ottocento. Infatti i suoi riferimenti culturali gli permettono in alcuni casi di trarre suggestioni topiche anche da scrittori appartenenti alla classicità, in particolare greca, come afferma lui stesso in una glossa autografa contenuta nell'autografo Tenti:

Non sono io il primo a [...] paragonare la cresta sassosa d'un monte alla schiena d'un asino: l'immagine magnifica è di Archiloco che descrivendo l'isola di Thasos, la dice appunto: ὄ ὄβου ῥάχις.¹³⁰

All'interno del processo di umanizzazione degli elementi naturali sviluppato rigorosamente in *Resine* è possibile notare che alcune metafore compaiono più volte, fino a diventare ricorrenti e a creare una serie di collegamenti tra le parti della raccolta, garantendole così un grado maggiore di unità. Tra i fenomeni più frequentemente sottoposti a spostamento metaforico troviamo in primo luogo il vento e alcune tipologie di alberi.

Il vento, visto in *Resine* come una forza attiva e vivificante, prende sembianze umane quando "schiaffeggia" il pino (*Il pino*, v. 3) con le sue «cento ferree braccia» (*Il pino*, v. 15). Con il suo «passo» (*Il vento*, v. 5) avanza e sconvolge gli altri elementi naturali, «perseguitando» le foglie e poi «sperperandole» improvvisamente (*Il vento*, vv. 73-76). È l'elemento naturale che maggiormente entra in rapporto con l'uomo, tanto che il suo tocco viene più volte chiamato «stretta» (*Il vento*, v. 28). In alcuni passaggi viene esplicitamente definito «amante» (*Ad una fanciulla*, v. 8), trovando il

¹³⁰ CAMILLO SBARBARO, *Resine*, edizione critica a cura di Giampiero Costa, cit., pp. 53-54. Il riferimento è ovviamente ai versi della prima strofa di *Il pino*.

suo culmine descrittivo nella più sensuale caratterizzazione – ampiamente analogica – dei suoi effetti fornita in *Resine*.

Fiato di bimbo, vellichi,
fra bianche trine rosea,
a lei che sul poggiolo s'adagia soffice
la bella gola tumida.

Le par che tante piccole
manine l'accarezzino;
che su la nuca che sul sen la bacino
tante boccucce timide.

Tira sul sen schermendosi
la sciarpa, – i cigli s'agitan
e le fossette nelle gote appaiono –
supina e carezzevole.

(*Il vento*, vv. 53-64)

Non stupisce poi che siano gli alberi – tema portante, come vedremo, anche della produzione successiva – a suggerire a Sbarbaro l'adozione di modalità rappresentative metaforiche. A far scaturire il processo di umanizzazione sono in particolare tre piante: il pino, il gelso e soprattutto l'ulivo. Il primo si vede principalmente caratterizzato da un «irto crine» (*Il pino*, v. 14; *Il vento*, v. 21), mentre per il gelso il parallelo creato riguarda soprattutto l'arto delle mani.

E i gelsi nani
tutti contorti
mostran le pugna
rocciose al ciel. [...]

Ma un giorno o l'altro
con cento braccia
con cento gole

insorgeran. [...]

Non han bavaglio
i gelsi nani,
ma tutti i bracci
torcono in su [...].

(Prosa e poesia, vv. 9-12, 21-24, 53-56)

Infine all'ulivo non vengono attribuite solamente le caratteristiche fisiche dell'essere umano, ma anche le sue prerogative comportamentali, tanto da essere in grado di "impallidire".

O religioso ulivo che, se il vento
ti rovescia le fronde, trascolori
e di minuti lattescenti fiori
semini il suolo e 'l tuo tronco d'argento.

(L'ulivo, vv. 1-4)

Si noti ancora una volta il ruolo vivificante attribuito al vento che, colpendo l'albero, ne provoca la reazione "morale" («trascolori») e quella fisica («semini»). Non a caso nel componimento dedicato al vento (v. 12) – già citato più volte – emerge la stessa dinamica: il vento, volgendo le foglie dell'ulivo, ne mette in evidenza la parte inferiore, più chiara, determinando così l'"impallidire" dell'ulivo («Sotto il tuo passo [...] gli ulivi trascolorano»). Da questi brevi confronti interni alla raccolta si può notare come già in questo periodo compositivo emergano alcuni motivi ricorrenti – evidenziati tramite strutture analogiche – attraverso i quali è possibile ricostruire una rete di rapporti intratestuali ed intertestuali che evidenzia i temi-chiave della produzione sbarbariana. Tale modalità poetica di procedere sarà tuttavia utilizzata con più rigore solamente nella produzione successiva.

Da un punto di vista tecnico il fenomeno retorico di antropomorfizzazione appena descritto si attua prevalentemente attraverso il ricorso alle metafore a due termini: basti rilevare il fatto che il procedimento di umanizzazione interessa quasi l'80 % di questa tipologia di strutture analogiche. Grazie all'abbondante uso di tropi a due termini, Sbarbaro garantisce stilisticamente alla sua pagina un notevole grado di sintesi delle forme e, di pari passo, un alto tasso di compenetrazione tra le sfere semantiche del metaforizzato e del metaforizzante: raramente viene infatti esplicitato il termine medio,¹³¹ ampliando così indefinitamente il numero dei tratti in comune tra i due termini della figura e determinando di conseguenza una pressoché completa fusione tra l'elemento naturale e quello umano.

Questa particolare prassi retorica mirante ad un'insistita ed ampia sovrapposizione dei campi semantici trova la sua ragione nel tentativo di avvicinare – tramite il processo di antropomorfizzazione – all'io lirico una realtà, quella del mondo vegetale ed animale, che già all'altezza cronologica di *Resine* viene percepita come estranea e deformata. Come afferma Giorgio Bàrberi Squarotti:

Si celebra nell'esiguo spazio del libretto sbarbariano il primo atto di quel dichiarare l'inadattamento alla piena e sicura fruizione del mondo attraverso il linguaggio dell'opposizione, della negazione, della scabrosità, dell'aridità, della difficoltà.¹³²

Constatazione della deformazione e antropomorfizzazione dell'aspetto naturale sono infatti due dinamiche opposte e pur contraddittoriamente compresenti nella prima raccolta di Sbarbaro. L'umanizzazione del mondo naturale tramite il ricorso costante a metafore a due termini si qualifica allora come la modalità retorica attraverso cui Sbarbaro ricerca uno stato – ormai perduto – di rapporto positivo con ciò che circonda l'uomo. Il dato stilistico e formale permette dunque di stabilire in questa ricer-

¹³¹ Si tratta infatti, per lo più, di metafore realizzate attraverso il ricorso alla pura copula (sul tipo “x è y”).

¹³² GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *Camillo Sbarbaro*, cit., pp. 9-10.

ca di comunione «la condizione fondamentale della relazione conoscitiva di Sbarbaro nei confronti delle cose»¹³³ all'altezza della composizione di *Resine*.

A partire da questa ipotesi è possibile interpretare una serie di elementi stilistici ricorrenti con frequenza nella raccolta giovanile. Nella stessa direzione va infatti la forte componente allocutiva della raccolta, per la quale molte composizioni dedicate ad elementi vegetali vengono scritte ricorrendo alla seconda persona singolare.¹³⁴ Allo stesso modo le frequenti prosopopee – riscontrabili soprattutto in quello che Guglielminetti ha definito “il ciclo dei mesi”¹³⁵ – rivelano il desiderio, il tentativo di creazione di un rapporto tra l'aspetto umano e l'elemento naturale.

Questa ricerca di contatto con la natura emerge in maniera esplicita ed evidente proprio nel sonetto che chiude la raccolta, *Giovanetto, su campo di trifoglio*, significativo anche per alcuni sviluppi successivi della poesia sbarbariana.

Giovanetto, su campo di trifoglio
m'abbandonai, la faccia in su, disteso,
tenendo il fiato per udir sospeso
il crescere dell'alte erbe in rigoglio.

E abbracciando la terra dissi: «Voglio
stringerti tutta!» Poi risi; ma teso
teneva l'orecchio a udir se avesse inteso;
e dentro il cor gonfiavasi d'orgoglio.

Stavo giù zitto contro terra e fermo,
aggrappandomi a tutto, con l'amore
con che alla madre il piccolo s'afferra;

quando, sentendo battere nell'infermo

¹³³ *Ivi*, pp. 12-13.

¹³⁴ Si vedano ad esempio *L'ulivo, Aprile, San Martino, Il vento, Giovinetto, su campo di trifoglio, Acqua sorgiva, Al calamajo, Xpóvø*.

¹³⁵ Interamente strutturate sulla figura della personificazione si presentano, ad esempio, *Gennaio, Ottobre, Aprile, Come il vento di marzo ch'ora scrolla, Febbraio, Lo sa Dicembre che quand'egli arriva, Marzo*.

petto qual maglio il mio misero cuore,
pensai che fosse il tuo gran cuore, o terra.

(Giovinetto, su campo di trifoglio)

In questo componimento il desiderio di avvicinamento ad una realtà sentita come non artificiale e fittizia si fa addirittura fisico, nel tentativo dell'io lirico di abbracciare la Terra, e culmina nella percezione – non a caso illusoria – di un comune battere dei due cuori.¹³⁶ Oltre a rilevare la significativa posizione in cui questo sonetto ricorre all'interno della raccolta, va notato anche il fatto che Sbarbaro con *Pianissimo* compierà una scelta analoga: il tema dell'identificazione con la natura infatti ricorre proprio nelle poesie che concludono entrambe le sezioni della raccolta del 1914, precisamente con i due componimenti *Il mio cuore si gonfia per te, Terra*¹³⁷ e *Talora nell'arsura della via*.¹³⁸

1.5. La retorica dell'analogia in *Resine*: un'ipotesi di sviluppo diacronico

La raccolta sbarbariana pubblicata nel 1911 grazie all'intervento di Angelo Barile presenta una situazione filologicamente piuttosto complessa, soprattutto per quanto riguarda il problema del periodo di stesura delle singole poesie che la compongono. Data infatti la mancanza dei manoscritti originali su cui il poeta ha trascritto la

¹³⁶ L'ironia di cui è caricato il tentativo («Poi risi») viene subito disinnescata dalla successiva congiunzione avversativa «ma».

¹³⁷ «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'essere nato» (*Il mio cuore si gonfia per te, Terra*, vv. 14-19). Questo e i successivi riferimenti alle poesie di *Pianissimo* saranno indicati alla fine della citazione, tra parentesi tonde, con il titolo del componimento e il numero di verso. L'edizione di riferimento è quella pubblicata dalla Libreria de «La Voce» a Firenze nel 1914, che, come afferma Lorenzo Polato, «è quella che conta culturalmente, storicamente e artisticamente» (LORENZO POLATO, *Introduzione*, in CAMILLO SBARBARO, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, Venezia, Marsilio, 2001, p. 17). La prima versione della silloge viene riprodotta fedelmente – con alcuni aggiustamenti di tipo grafico ed editoriale – nell'edizione commentata da Polato, mentre contiene leggere varianti il testo fornito in CAMILLO SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, cit.

¹³⁸ «Talora nell'arsura della via / un canto di cicale mi sorprende. / E subito ecco m'empie la visione / di campagne prostrate nella luce...» (*Talora nell'arsura della via*, vv. 1-4).

prima versione dei suoi versi,¹³⁹ si è costretti a fare riferimento ad una serie di *termini ante e post quem* che possano fornire indicazioni utili a circoscrivere con maggiore precisione il momento della composizione di ogni poesia. Queste indicazioni sono desumibili da diverse fonti. In alcuni casi si tratta di copie in pulito di singoli o più componimenti¹⁴⁰ che potrebbero essere servite come base per la successiva redazione della raccolta. Indicazioni più utili provengono da una serie di cartoline postali (per questo datate), contenenti i versi che Sbarbaro inviava periodicamente ad Angelo Barile. L'ultima fonte manoscritta è il cosiddetto Autografo Tenti, un fascicoletto datato 1907 al quale «la presenza del titolo, della data e dell'indice, e la scrittura accurata conferiscono [...] l'aspetto di una sorta di edizione privata».¹⁴¹ Nonostante la presenza di questi materiali “superstiti”, spesso è necessario rifarsi ad un *terminus ante quem* esterno e – purtroppo – non sempre cronologicamente significativo: la data di prima pubblicazione in rivista. Infatti molte delle poesie che andranno a comporre l'indice di *Resine* erano già state in precedenza edite in diversi periodici per lo più liguri come «La Riviera Ligure» di Angelo Silvio Novaro, «Ieri e Oggi», «La Nuova Lettura», «Pagine Libere», «Pro Familia» e «La Grande Illustrazione». Spesso è proprio questo l'unico dato in grado di dare informazioni utili riguardo alla cronologia delle opere sbarbariane del primo periodo. Nonostante queste forti limitazioni filologiche, è possibile comunque determinare che le poesie del periodo di *Resine* vengono composte in un arco di tempo che va all'incirca dal luglio del 1904 agli ultimi mesi del 1909.

¹³⁹ È d'altronde risaputa la scarsa considerazione in cui Sbarbaro teneva manoscritti e libri (propri e altrui). Lo stesso poeta vi ironizza in *Fuochi fatui*: «Entrando nella mia stanza, lo scrittore cercò intorno avidamente i libri che non potevano mancarvi. Dalla sorpresa, andò a sporgersi dalla finestra» (CAMILLO SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, cit., p. 427). O ancora, più tardi: «Mi sorprende a pensare: del mio primo libro ch'io non ho, il tale ha due copie; potrei farmene dare una... A chi la darei? [...] Manco del senso di proprietà?» (*Ivi*, p. 475). Scrive poi a Gina Lagorio: «Le stesse [attenuanti] con cui mi giustifico di non possedere un libro: non possiedo (non ho copia) nemmeno dei miei» (GINA LAGORIO, *Sbarbaro. Un modo spoglio di esistere*, cit., p. 323).

¹⁴⁰ Sono i testimoni ora raccolti nel Fondo Sbarbaro-Barile di proprietà di Domenico Astengo (cfr. CAMILLO SBARBARO, *Resine*, edizione critica a cura di Giampiero Costa, cit., pp. 25-54).

¹⁴¹ *Ivi*, p. 52.

Incrociando i dati ottenuti dallo spoglio retorico delle prime poesie sbarbariane con le informazioni ricavabili dai manoscritti e dalle riviste riguardo alla composizione dei testi, è possibile trarre alcune indicazioni utili circa il graduale cambiamento delle prassi retoriche del poeta ligure nel periodo iniziale della sua attività. È utile concentrarsi in particolare sui componimenti scritti più a ridosso della pubblicazione di *Resine*. Poiché, come abbiamo detto, la raccolta del 1911 insiste preferibilmente su modalità analogiche estremamente sintetiche e che raramente arrivano a superare i due termini, la nostra attenzione andrà a concentrarsi su quei brani che invece si discostano dalla norma praticata da Sbarbaro in questo periodo, orientandosi verso forme basate sulla forma del paragone: *Il vento* e *Giovinetto, su campo di trifoglio*.

Le informazioni riguardo ai versi dedicati al vento, che compariranno in terzultima posizione all'interno dell'indice finale della raccolta, non permettono una precisa datazione. Le uniche informazioni rinvenibili sono racchiuse all'interno di una cartolina postale spedita ad Angelo Barile il 15 dicembre 1910,¹⁴² in cui Sbarbaro chiede all'amico di aggiungere al componimento due quartine finali (i vv. 81-88). Siamo dunque ancora in un periodo di elaborazione del testo, che potrebbe perciò far pensare ad una prima stesura non troppo antecedente.¹⁴³ Ebbene, è singolare il fatto che proprio in questo testo, con ogni probabilità non tra i primi composti, vada ad incrinarsi il primato assoluto del procedere metaforico, a favore di un'ampia doppia similitudine a quattro termini e con struttura chiastica che occupa addirittura due quartine e paragona gli effetti del vento su alberi e nuvole con un cavaliere che «all'ansio / destrier s'indugia a scorrere / i troppo tesi muscoli, l'aerea / chioma nel pugno a stringere».¹⁴⁴

¹⁴² Si tratta del fascicolo AR17 (vd. *Ivi*, pp. 47-48). Siamo in una fase di avanzata progettazione della silloge, in quanto all'interno della lettera Sbarbaro espone alcune preferenze circa la veste grafica del libretto.

¹⁴³ Non ignoriamo certo la quasi ossessiva prassi correttoria cui Sbarbaro sottoponeva le sue opere, anche a distanza di tempo. Va tuttavia notato che spesso le modifiche apportate al testo si concentrano sull'aspetto interpuntivo e grafico. Sovente inoltre il poeta è portato ad eliminare intere sezioni e strofe dalle sue composizioni (si confronti l'edizione 1914 di *Pianissimo* con quella, ampiamente mutilata, del 1960). È invece più raro che egli, a distanza di tempo, aggiunga dei versi ad un componimento già concluso da tempo.

¹⁴⁴ *Il vento*, vv. 17-24.

Questa incipiente evoluzione delle forme viene confermata dal sonetto che conclude la raccolta, *Giovinetto, su campo di trifoglio*. Si tratta infatti di uno dei pochi componimenti di questo periodo forniti di una datazione più attendibile: viene infatti pubblicato su «La Riviera Ligure» del novembre 1913 con un'indicazione cronologica riportata in calce alla poesia: luglio 1909. Tale datazione, evidentemente fornita dallo stesso Sbarbaro, sembra essere confermata dai manoscritti, in quanto l'unica fonte dove è rinvenibile il testo del sonetto in questione (il fascicolo AR16 del Fondo Sbarbaro-Barile) è databile proprio entro un arco di tempo che va dal 15 marzo al 16 novembre 1909.¹⁴⁵ La precisa coincidenza delle date permette quindi di accettare l'indicazione temporale fornita dallo stesso poeta nella pubblicazione in rivista del 1913, collocando così cronologicamente il sonetto tra gli ultimi testi che entreranno a far parte di *Resine*. *Giovinetto, su campo di trifoglio* sembra, da un punto di vista stilistico, ancora più distante dai componimenti precedenti: non solo questa poesia riesce infatti ad incrinare il predominio assoluto del pensiero metaforico, ma arriva addirittura ad invertire – per così dire – i rapporti di forza. Oltre al tono distesamente narrativo, tipico di *Pianissimo*, con il quale sono condotte le due quartine, è notevole il fatto che i versi dal 9 al 14 siano interamente occupati da due ampie similitudini (la prima a quattro termini, mentre la seconda motivata verbale).

Stavo giù zitto contro terra e fermo,
aggrappandomi a tutto, con l'amore
con che alla madre il piccolo s'afferra;

quando, sentendo batter nell'infermo
petto qual maglio il mio misero cuore,
pensai che fosse il tuo gran cuore, o terra.

(*Giovinetto, su campo di trifoglio*, vv. 9-14)

¹⁴⁵ CAMILLO SBARBARO, *Resine*, edizione critica a cura di Giampiero Costa, cit., pp. 42-47.

Intorno alla seconda metà del 1909, pare quindi evidente il tentativo da parte di Sbarbaro di sperimentare nuove modalità retoriche che si allontanano dalle pratiche stilistiche frequentate con assiduità nel periodo compositivo precedente. In particolare questa nuova prassi poetica si muove nella direzione di una “decompressione” delle forme di analogia, abbandonando le strutture più sintetiche e volgendosi verso la categoria del paragone, indubbiamente caratterizzato da un minor grado di condensazione semantica.

1.6. Tra il tempo di *Resine* e il tempo di *Pianissimo*: *Organetto* e *L’alleata*

In appendice al periodo compositivo che presiede alla stesura della raccolta giovanile di Sbarbaro, si trovano due poesie (*Organetto* e *L’alleata*) grazie alle quali è possibile seguire la progressiva evoluzione delle forme in direzione dello stile poetico che si affermerà solo successivamente con la silloge del 1914. Il primo dei due – conosciuto anche tramite il verso incipitario, *Vo nella notte solo* – è un lungo componimento datato 1910¹⁴⁶ e quindi ancora ascrivibile all’arco cronologico interessato dal lavoro di redazione di *Resine*, sebbene lo stesso autore ne percepisse l’estraneità rispetto alla raccolta giovanile.¹⁴⁷ Non a caso diversi studiosi hanno notato le rilevanti novità formali e tematiche che ne fanno a tutti gli effetti un notevole antecedente della poesia di *Pianissimo*.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Indicazione riportata per mano dello stesso autore in calce alla poesia. *Organetto* venne pubblicata per la prima volta solo nel 1958 all’interno della raccolta poetica *Primizie*, edita da Scheiwiller (vd. CARLA ANGELERI, GIAMPIERO COSTA, *Bibliografia degli scritti di Camillo Sbarbaro*, Milano, Scheiwiller, 1986, pp. 17-18)

¹⁴⁷ «Sbarbaro non volle includere nelle *Poesie* il primo libretto liceale: di quel tempo, ritenne espressione compiuta – ideologicamente e letterariamente – e perciò accoglibile nel corpus definitivo delle sue liriche il solo *Organetto*» (GINA LAGORIO, *Sbarbaro. Un modo spoglio di esistere*, cit., pp. 104-105).

¹⁴⁸ Così si spiega la decisione di Sbarbaro di collocare questo componimento in funzione di esergo a *Pianissimo* all’interno dell’edizione definitiva delle sue opere approntata da Scheiwiller pochi mesi prima della morte del poeta.

Insieme a temi di rilievo individuati a quest'altezza da una pronuncia ferma e precisa, *Organetto* offre poi una moltitudine di immagini e moduli che saranno riacquisiti tra breve, per cristallizzarsi all'interno del sistema poetico di Sbarbaro.¹⁴⁹

Lo scarto che divide *Organetto* dall'opera prima è riscontrabile immediatamente da un punto di vista metrico e segna «il passaggio dalla poesia di *Resine* a quella meno cantata e ritmata di *Pianissimo*»:¹⁵⁰ c'è infatti una notevole differenza tra l'assoluto predominio dell'endecasillabo e del sonetto riscontrabile nella raccolta giovanile e la successiva sperimentazione serrata del verso anisosillabico e della strofa libera rilevabile nel poemetto del 1910. *Vo nella notte solo* segna inoltre l'emergere di un cronotopo – per usare l'espressione bachtiniana – fortemente moderno e pressoché sconosciuto all'interno della produzione precedente di Sbarbaro: la scena si svolge infatti in un paesaggio cittadino colto «nella sua repulsività, estraneazione, solitudine, squallore»¹⁵¹ («Vo nella notte solo / per vicoli deserti / lungo squallide mura», vv. 1-3) e durante la notte («La vacua notte col silenzio e l'ombra / mi si richiude intorno», vv. 117-118). Da ultimo è possibile osservare la presenza in *Organetto* di una serie di motivi e tematiche che saranno elementi cardine della successiva poetica sbarbariana: compare infatti il tema del vagabondaggio (già evidente – come sarà poi consueto – nel verso incipitario), la feconda sfera semantica dello sguardo («Gli occhi / di guardare mai sazi», vv. 99-100) e la constatazione della reificazione a cui il poeta si sente condannato («Come il vestito vecchio / l'anima addosso mi pesa», vv. 38-39).¹⁵²

L'evidente cambiamento di paradigma poetico appena riscontrato ha notevoli influssi anche sull'aspetto retorico del testo. Cresce esponenzialmente il numero di similitudini impiegate nella poesia: è possibile infatti contarne ben sei. Inoltre la figura del paragone si qualifica qui come modalità prediletta dal poeta per descrivere la

¹⁴⁹ ANTONELLA PADOVANI SOLDINI, «Il nome dell'amico è un nome vano». *Solitudine e illusione nel tempo di "Pianissimo"*, in GIORGIO DEVOTO e PAOLO ZOBOLI (a cura di), *Camillo Sbarbaro. Atti della giornata di studio* (11 aprile 2003), cit., p. 33.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 104.

¹⁵¹ GIORGIO TAFFON, *Le parole di Sbarbaro*, cit., p. 43.

¹⁵² Vedi anche *Ivi*, pp. 41-42.

situazione esistenziale dell'io lirico. Ciò avviene per ben due volte all'interno del poemetto.

Come il vestito vecchio
l'anima addosso mi pesa;
(*Organetto*, vv. 38-39)

Vela al mancar del vento,
la volontà s'affloscia;
(*Organetto*, vv. 120-121)

Il ruolo predominante qui affidato alla similitudine viene confermato anche dalla chiusa del componimento, laddove ancora ad un paragone viene affidato il compito di suggellare definitivamente la condizione di rassegnazione in cui l'io poetico si ritrova infine:

A me che vo vagando
solo nella mia notte
cadono sul cuore
come pietre quell'ore.
(*Organetto*, vv. 143-146)

Il secondo compimento a cui abbiamo fatto riferimento in precedenza è *L'alleata*. Si tratta di un poemetto di 72 versi, composto nel 1911 e pubblicato su «La Riviera Ligure» nel dicembre del 1914,¹⁵³ «espresso in uno stanco novenario e in un linguaggio ancora molto scolastico, che ci riportano indietro verso *Resine*».¹⁵⁴ Ciò nonostante, il testo sembra ricco di elementi non privi di interesse e che aprono la poesia sbarbariana verso i futuri esiti di *Pianissimo*.¹⁵⁵ L'aspetto forse maggiormente indica-

¹⁵³ *L'alleata* non è mai stata inserita dall'autore in una raccolta. Fu ristampata in appendice a Mario Costanzo, *Studi critici: Rebora, Boine, Sbarbaro, Campana*, Roma, Bardi, 1955. Ora è leggibile in CAMILLO SBARBARO, *L'alleata*, in «Forum italicum», V (1), 1971, pp. 82-85.

¹⁵⁴ Introduzione di Davide Puccini a CAMILLO SBARBARO, *L'alleata*, cit., p. 83.

¹⁵⁵ «Ciò che più conta è la posizione centrale, di punto di intersezione e diramazione di linee, occupata da questa poesia» (*Ivi*, p. 82).

tivo della novità rappresentata da *L'alleata* è proprio l'insistenza – ancora una volta – sulla tematica dello sguardo: il testo questa volta è letteralmente disseminato di accenni e richiami alla sfera semantica degli occhi e del guardare.¹⁵⁶ Ne riportiamo due tra i più significativi.

Cammino
nell'erba, bagnando le scarpe
di guazza, bevendo nell'aria
l'odore dell'erba calpesta
guardando, soltanto guardando
con occhi infantili la terra.
[...]
Io guardo soltanto io guardo.¹⁵⁷

Oltre alla tematica degli occhi, anche il motivo della forza rasserenatrice della natura rappresenta una significativa apertura in direzione dei futuri sviluppi di *Pianissimo*.¹⁵⁸ Questa consonanza tematica con la raccolta successiva è riscontrabile anche a livello retorico, visto che è nuovamente possibile notare – come già prima in *Organetto* – una graduale ma decisa decontrazione delle forme di analogia a tutto vantaggio della similitudine. Ben tre sono infatti le forme di paragone presenti nel componimento del 1911, di cui almeno due di notevole estensione.

E nelle tue mani son come
in quelle del piccolo ignaro
l'oggetto che anche può rompere.¹⁵⁹

¹⁵⁶ «Seduto ti guardo» (v. 6), «Ti segue il mio occhio» (v. 7), «Ostile ti guardo in silenzio» (v. 14), «Il sangue [...] mi fa / torvo e basso lo sguardo» (vv. 25-26), «E forse i miei occhi guardando / son umidi e teneri» (vv. 61-62).

¹⁵⁷ CAMILLO SBARBARO, *L'alleata* (vv. 45-50, 60), in *Ivi*, p. 84.

¹⁵⁸ «Farmi / vorrei come vento leggero / sull'erba bagnata trascorrere! / Si buona e si forte è la terra / che in essa si affondan le case / degli uomini, e sembran volere / entrarci, sotterra affondarsi» (CAMILLO SBARBARO, *L'alleata*, vv. 53-59, in *Ibidem*). «Immenso potente divengo / estraneo a tutto e lontano, / sereno invincibilmente. / Sta dalla mia parte la terra, / d'averla io sento alleata» (CAMILLO SBARBARO, *L'alleata*, vv. 64-68, in *Ivi*, p. 85).

¹⁵⁹ CAMILLO SBARBARO, *L'alleata* (vv. 28-31), in *Ivi*, p. 84.

E forse i miei occhi guardando
son umidi e teneri come
gli occhi del bove che ara.¹⁶⁰

Nel primo caso si tratta addirittura di una similitudine a quattro termini, struttura – come detto in precedenza – molto rigida e utilizzata da Sbarbaro con estrema parsimonia in tutta la produzione giovanile. Si noti inoltre che vengono ancora una volta espresse tramite il ricorso alla similitudine due tematiche che non saranno certo secondarie della nuova poetica di *Pianissimo*: la reificazione dell'io lirico e il motivo dello sguardo.

L'analisi di questi componimenti, riconducibili ad un periodo cronologicamente liminare, tra il tempo di *Resine* e il tempo di *Pianissimo*, permette quindi di constatare come, sotto la spinta di un'evoluzione tematica avvenuta in forza della maturazione poetica ed esistenziale di Sbarbaro, anche l'elemento retorico sia coinvolto – tra il 1910 e il 1911 – in una serie di cambiamenti stilistici che prelude alla formazione di una nuova grammatica poetica, la quale troverà espressione compiuta proprio nella raccolta pubblicata dalla Libreria de «La Voce» nel 1914.

¹⁶⁰ CAMILLO SBARBARO, *L'alleata* (vv. 61-63), in *Ivi*, p. 85.

2. TEMPO DI “PIANISSIMO”

Lo stile per lo scrittore, come il colore per il pittore, non è una questione di tecnica, ma di visione.

MARCEL PROUST

Come abbiamo avuto modo di richiamare già in precedenza, i componimenti che andarono a formare non solo l'indice della raccolta giovanile di Sbarbaro, ma quello che è stato definito in ambito critico il “tempo di *Resine*”, sono cronologicamente riconducibili ad un arco temporale che va all'incirca dalla metà del 1904 agli ultimi mesi del 1909.¹⁶¹ Seguirà per lo scrittore ligure un periodo di silenzio poetico, interrotto dalla stesura dei primi testi destinati a rientrare successivamente nella ben più fortunata raccolta del 1914: la composizione delle poesie di *Pianissimo* va infatti collocata tra il 1911 e il 1913, «in coincidenza con l'assunzione del poeta all'Ilva per

¹⁶¹ «Dai dati cronologici in nostro possesso, non del tutto sicuri poiché non per tutti i componimenti si dispone di una data certa, la vocazione poetica di Camillo Sbarbaro si manifesterebbe tra i sedici e i diciotto anni, se è vero che la data apposta in calce ad *Afa* e a *La corte* [...] ci riporta al luglio 1904. Tra il 1904 e il 1907 sarebbero da collocare [...] le poesie contenute nel manoscritto Bacigalupo [...]; al 1906 risalgono le poesie *Lina I*, unica di *Resine* composta e pubblicata in quell'anno, insieme con *Chi sa che un giorno*, scartata dalla raccolta; il 1907 [...] si presenta particolarmente fertile dal profilo compositivo: se alla primavera risalgono infatti le poesie contenute nel manoscritto Tenti, anteriormente al manoscritto [...] si situano *Il pino* e *L'ulivo*; all'altezza del 22 giugno si pone *Dove il tuo picciol piede* [...], mentre alla fine dell'agosto risalgono *Il sogno* [...] e *Notte di settembre* del manoscritto Scheiwiller. Al fascicolo Tenti e al manoscritto Scheiwiller si affianca, approssimativamente tra il 1907 e il 1908, il manoscritto AR1 del Fondo Sbarbaro-Barile [...]. Alla fine dello stesso 1908 risalgono i sonetti *Aprile* e *San Martino* [...]. Si giunge così al 1909: da febbraio a novembre altri otto sonetti incrementano *Resine*, mentre cinque vengono sacrificati» (GIAMPIERO COSTA, *Storia di “Resine”*, cit., pp. 15-17).

il termine ad quem,¹⁶² mentre la data del 1° marzo 1913 è quella della redazione manoscritta del libro approntata per gli amici Barile, Agnino e Volta».¹⁶³ Stando ad uno scritto dei primissimi giorni del 1914, dunque ancora diversi mesi prima che la raccolta fosse stampata per le edizioni della «Voce», il periodo compositivo appena concluso sembra già archiviato dall'autore, se l'amico Angelo Barile può scrivere a Prezzolini, nella lettera che sottopone al fondatore della rivista fiorentina il manoscritto di *Pianissimo*, un tale *post scriptum*:

Sbarbaro sta ora attendendo ad una nuova forma di arte, molto diversa da questa; a me pare che abbia quasi bisogno, per andare avanti, di «liberarsi» da queste sue liriche del 1913, e cioè di pubblicarle.¹⁶⁴

Il poeta ligure, temporaneamente abbandonata la vocazione lirica e quindi approdato alla «*sua terraferma, la prosa*»,¹⁶⁵ è ormai alle prese con gli esperimenti dei primi trucioli.

Le prime due fasi compositive sono quindi distanziate dal punto di vista meramente cronologico solo da poco meno di due anni. Tuttavia lo stesso poeta mostra di rendersi ben conto della soluzione di continuità che è intervenuta tra i due periodi artistici.

A quello sgorgo (nell'undici, quando uscì, Resine aveva già qualche anno) seguì un periodo di siccità; una siccità di cui non soffrì, anzi neanche l'avvertì: l'avventura, scusabile mi dicevo a diciott'anni, era chiusa; il libretto, diventato a me estraneo come l'albero la foglia caduta; giunta la definitiva vacanza che, ad ogni parto, m'ero invano promessa.

¹⁶² Sbarbaro viene assunto alla Siderurgica Savonese precisamente nel marzo del 1910 (cfr. GINA LAGORIO, *Sbarbaro. Un modo spoglio di esistere*, cit., p. 91).

¹⁶³ LORENZO POLATO, *Introduzione*, cit., p. 22.

¹⁶⁴ GIAMPIERO COSTA (a cura di), *Lettere di Sbarbaro e Barile a Giuseppe Prezzolini*, in «Resine», XVIII, 1983, p. 6.

¹⁶⁵ CAMILLO SBARBARO, *Introduzione*, in ID., *Pianissimo*, cit., pp. 9-10. Ora in CAMILLO SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, cit., p. 472

Da alcuni anni durava la tregua, quando una notte che coi sensi sazi giacevo a letto «lungo disteso come in una bara», mi venne da sé alle labbra la constatazione: Taci, anima stanca di godere e di soffrire... Prendevo coscienza di me; nasceva il mio secondo libretto di versi.¹⁶⁶

Il periodo trascorso tra la fine del “tempo di *Resine*” e l’inizio del “tempo di *Pianissimo*” vede Sbarbaro affrontare diversi cambiamenti sul piano biografico ed esistenziale. Nell’estate del 1908 infatti il giovane poeta termina gli studi, superando gli esami di licenza classica presso il Regio Liceo Gabriello Chiabrera di Savona. Si affaccia per Sbarbaro la possibilità di poter finalmente assaporare «l’irripetibile libertà della stagione postliceale».¹⁶⁷ Questo felice momento è tuttavia bruscamente interrotto dall’indesiderata ma inevitabile assunzione presso la Siderurgica di Savona prima (nel 1910) e all’Ilva di Genova l’anno successivo. Il poeta è così gettato nella frenetica vita urbana del capoluogo ligure, con i suoi fondaci, i suoi vicoli e suoi lastrici, irrinunciabili sfondi (quando non “personaggi”) di tante liriche della nuova raccolta. Da ultimo l’animo di Sbarbaro sarà profondamente segnato dall’aggravarsi, in maniera più sensibile a partire dal 1910, delle condizioni di salute del padre, che morirà di lì a qualche anno nel novembre del 1912.

Parallele ai numerosi e profondi cambiamenti biografici ora elencati corrono diverse modificazioni che investono tutto l’arco stilistico della poetica sbarbariana, coinvolgendo in particolar modo l’aspetto retorico.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ LORENZO POLATO, *Introduzione*, cit., p. 22. «Chiaro che la libertà di quell’estate 1908 e di quei primi mesi del 1909 gli dovesse restare nel cuore come un assoluto irripetibile» (GINA LAGORIO, *Sbarbaro. Un modo spoglio di esistere*, cit., p. 86).

2.1. Le forme della metafora in *Pianissimo*

2.1.1. Cambiamenti strutturali

Nel passaggio dalle composizioni ascrivibili al tempo di *Resine* a quelle della raccolta del 1914 le tipologie di strutture retoriche – tanto per quanto riguarda la metafora, sia per quanto concerne la similitudine – rimangono pressoché le stesse. A mutare radicalmente è invece la frequenza, la modalità di utilizzo e dunque anche la funzione di tali costrutti.

In particolare il tropo della metafora è interessato principalmente da tre linee evolutive, che differenziano la produzione ormai matura della raccolta del 1914 da quella giovanile di *Resine*.

In primo luogo è possibile constatare che rimane genericamente costante¹⁶⁸ l'utilizzo in *Pianissimo* della classica metafora a tre termini, sebbene fosse una tipologia retorica non particolarmente sviluppata nemmeno nei componimenti precedenti. Alcune esemplificazioni sono infatti rinvenibili sia in *Organetto*, che nella prima sezione della nuova raccolta.

Volontà, che mi vali
per i miei sogni immensi,
fondata sulla sabbia
instabile dei sensi?¹⁶⁹

(*Organetto*, vv. 137-140)

¹⁶⁸ Un confronto numerico di occorrenze tra il *corpus* del periodo di *Resine* e quello composto dalla raccolta edita dalla Libreria de «La Voce» è autorizzato dall'estensione all'incirca analoga dei due blocchi di componimenti; la raccolta del 1911 consta infatti, comprendendo anche l'*Appendice I* dell'edizione critica di Costa, di 846 versi. Un numero analogo – pur senza contare *Organetto* – di versi (755) presenta infatti *Pianissimo*. Si aggiunga inoltre che per tutto questo primo periodo compositivo di Sbarbaro la misura prediletta è sempre quella endecasillabica.

¹⁶⁹ È ricostruibile un'equivalenza analogica di questo tipo: (a) volontà : (b) sensi = (a') casa : (b') sabbia.

Non, Vita, perché tu sei nella notte
la rapida fiammata [...].¹⁷⁰

(*Non, Vita, perché tu sei nella notte*, vv. 1-2)

Sonno, dolce fratello della morte [...].¹⁷¹

(*Sonno, dolce fratello della morte*, v. 1)

La seconda linea di rinnovamento retorico riscontrabile in *Pianissimo* riguarda la metafora a due termini. Si rileva infatti in tutta la raccolta un'importante flessione di questa tipologia retorica. Non è infatti secondario che, tra le pochissime forme di metafora del genitivo inserite nella raccolta, quella che ha forse goduto successivamente di maggiore fortuna poetica e critica (la famigerata «sirena del mondo» che compare al verso 23 del componimento iniziale) sia – come ben notato da diversi studiosi – una scoperta e polemica citazione dei versi incipitari della *Maia* dannunziana.¹⁷² Tuttavia la variazione nella forma metaforica che meglio esemplifica il profondo mutamento stilistico che intercorre tra la prima e la seconda raccolta sbarbariana è quella che interessa la metafora verbale a due termini. Come già detto in precedenza, questa particolare modalità di realizzazione del tropo qui analizzato non solo ricorreva – nei componimenti *Resine* – in ben metà dei costrutti metaforici a due termini, ma era addirittura lo strumento principale attraverso cui Sbarbaro otteneva l'umanizzazione, l'antropomorfizzazione – così importante dal punto di vista funzionale e strutturale – dell'elemento naturale. Ebbene, a partire dalle circa quaranta occorrenze della raccolta del 1911 si passa alle tre presenti nel “transitorio” compo-

¹⁷⁰ Analogamente: (a) Vita : (b) nulla = (a') rapida fiammata : (b') notte.

¹⁷¹ (a) Sonno : (b) morte = (a') fratello : (b') sorella.

¹⁷² «Nessuna cosa / mi fu aliena; / nessuna mi sarà / mai, mentre comprendo. / Laudata sii, Diversità delle creature, sirena / del mondo! [...] / però ch'io son colui che t'ama, / o Diversità, sirena / del mondo, io son colui che t'ama» (*Maia*, vv. 43-49 e 61-63, in GABRIELE D'ANNUNZIO, *Versi d'Amore e di Gloria*, vol. 2, Milano, Mondadori, 1959, p. 14).

mento *Organetto*,¹⁷³ per approdare infine alle sole cinque presenze rilevabili nelle diverse centinaia di versi di *Pianissimo*.¹⁷⁴ Un dato come quello appena riportato evidenzia senza dubbio un profondo cambiamento delle metodologie stilistiche impiegate da Sbarbaro in fase compositiva e richiede dunque una coerente spiegazione poetica ed ermeneutica.

La terza linea evolutiva – in controtendenza rispetto alle prime due – vede invece la complessiva tenuta di una particolare variante della metafora a due termini: quella che – seguendo la classificazione di Christine Brooke-Rose – abbiamo chiamato “*To Be form*” o “copula”.¹⁷⁵ La discreta diffusione di questa tipologia retorica anche nei versi di *Pianissimo* è con ogni probabilità da imputare al fatto che, come detto in precedenza, questa è tra tutte la forma che – avvalendosi del legame del solo verbo “essere” – favorisce un maggior grado di sovrapposizione tra le sfere semantiche dei due termini implicati, caratterizzandosi così per un’immediatezza espressiva sconosciuta alle altre forme di comparazione. Non è infatti un caso che proprio a questo tipo di costrutto sia affidato il compito di veicolare una delle immagini più potenti inserite nel componimento incipitario, laddove il poeta – servendosi anche di una fortissima forma di *enjambement* tra l’aggettivo e il sostantivo – arriva alla più cruda constatazione contenuta in *Pianissimo* della radicale negatività dell’esistenza: «il mondo è un grande / deserto» (*Taci, anima stanca di godere*, vv. 23-24).

¹⁷³ «Quand’ecco nel silenzio afoso balza / da un organo *sgorgando* / facile melodia» (*Organetto*, vv. 45-47); «Quando il valzer *precipita* ed ecco / l’organetto si chiude / d’un colpo secco» (*Organetto*, vv. 110-112); «Subito qualche cosa vien meno, / qualche cosa in me *frana...*» (*Organetto*, vv. 113-113). I corsivi sono miei. La presenza della metafora a due termini rimane dunque, anche in questa poesia, abbastanza rilevante. A queste occorrenze è possibile aggiungere una particolare formazione che si potrebbe – se se ne desse la possibilità – classificare come una metafora ad un solo termine. Gli ultimi quattro versi di *Organetto* recitano infatti: «A me che vo vagando / solo nella mia notte / cadono sul cuore / come pietre quell’ore» (*Organetto*, vv. 143-146). Basta infatti quell’aggettivo possessivo di prima persona (indiretto riferimento ad un secondo termine) a far scartare al lettore l’ipotesi di una interpretazione letterale del termine “notte”, che si qualifica dunque come un traslato metaforico dall’evidente valore esistenziale.

¹⁷⁴ «Su dal cuore *mi sboccia* un improvviso / sincero desiderio di morire» (*A volte, quando ripenso alla mia vita*, vv. 26-27); «Nel mio povero sangue qualche volta / *fermentano* gli oscuri desideri» (*Nel mio povero sangue qualche volta*, vv. 1-2); «E possibilità d’amore e gloria / mi *s’affacciano* al cuore e me lo gonfiano» (*Io che come un sonnambulo cammino*, vv. 9-10); «*Bere* dalla tua vista l’amarezza» (*Magra dagli occhi lustrati, dai pomelli*, v. 13); «E subito ecco m’empie la visione / di campagne *prostrate* nella luce» (*Talora nell’arsura della via*, vv. 3-4). I corsivi sono miei.

¹⁷⁵ Cfr. *supra* § 1.3.2.

L'analisi delle diverse linee evolutive dei costrutti metaforici porta dunque a notare un generalizzato calo delle forme più condensate (con particolare riferimento a quelle a due termini), in favore di un maggior spazio accordato alle strutture maggiormente distese sul piano sintagmatico (metafora a tre termini).

2.1.2. Cambiamenti tematico-lessicali

Un secondo livello di analisi delle costruzioni metaforiche, oltre a quello strutturale, riguarda invece l'indagine delle tipologie di enti coinvolti all'interno del processo di metaforizzazione. Anche questo spoglio è in grado di fornire alcune indicazioni estremamente interessanti, in particolare sull'aspetto lessicale e quindi sull'orientamento semantico che l'autore di *Pianissimo* mostra di prediligere in questo momento della sua produzione artistica.

Nel tentativo di sistematizzare i risultati dello spoglio dei lessemi coinvolti in entrambi i termini dei tropi presenti nella raccolta, ho identificato cinque categorie lessicali principali cui sono riconducibili pressoché tutti¹⁷⁶ gli elementi che ricorrono nelle metafore di *Resine* e di *Pianissimo*: elementi naturali, oggetti, attributi umani, azioni umane e persone.

La prima categoria raccoglie infatti tutti quegli iponimi che sono semanticamente inscrivibili all'interno della sfera lessicale della natura. Dato l'alto numero di occorrenze di questo tipo di termini, è qui possibile distinguere per comodità di analisi alcune sottocategorie che risultano ricorrere con particolare frequenza: mondo vegetale, mondo animale, sfera semantica dell'acqua, agenti atmosferici e indicatori temporali, lasciando in una sesta sottocategorie le poche occorrenze non ascrivibili a nessuno degli ambiti appena elencati. Riporto di seguito la tabella riassuntiva dello

¹⁷⁶ La classificazione che propongo riesce a coprire il 95% delle strutture metaforiche che compaiono nelle prime due raccolte.

spoglio, cercando di evidenziare il passaggio dalla prima alla seconda raccolta: nella colonna di sinistra sono infatti presenti le occorrenze contenute in *Resine*, mentre nella colonna di destra quelle rinvenibili in *Pianissimo*.¹⁷⁷

Elementi naturali	
<i>Resine</i>	<i>Pianissimo</i>
Mondo vegetale: campo (Rs17,4), canna (Rs20,38), cipresso (Ap17,2), gelso (Ap17,9; Ap17,54), maggese (Rs19,2), papavero (Rs18,4), petalo (Ap10,4), pino (Rs1,14; Rs20,22), resina (Rs1,32), salce (Rs20,10), selva (Rs20,6), ulivo (Rs6,1; Rs6,4; Rs20,12).	Mondo vegetale: bosco (I.18,29), campagna (II.10,4), rosa (I.5,5), sbocciare (I.13,26).
Mondo animale: cavallo (Rs20,14), cicala (Rs2,1), criniera (Rs20,22), elitra (Rs7,11), gregge (Rs20,24), insetto (Ap22,2).	Mondo animale: ala (II.10,15).
Sfera semantica dell'acqua: acqua (Rs20,14; Rs20,37), flutto (Rs4,7), fonte (Rs5,12), goccia (Rs8,9; Ap1,8), marggiare (Rs9,3; Rs13,2), onda (Ap5,7), risacca (Ap15,5), stagno (Rs7,2), torrente (Rs1,9).	Sfera semantica dell'acqua: acqua (II.7,5), fiume (I.18,29), sponda (II.8,1).
Agenti atmosferici: aria (Ap15,3), borea (Rs1,4), lampo/lampeggiare (Rs2,4; Ap1,3), neve (Rs16,14), nuvola (Rs20,24), vento (Rs20,5; Rs20,28; Rs20,74; Rs20,76; Ap2,8).	
Indicatori temporali: di (Ap21,1), mesi (Rs16,2), novembre (Rs19,9), ottobre (Rs17,1; Rs17,3; Rs17,6), (estate di) San Martino (Rs19,9).	

¹⁷⁷ Nelle seguenti tabelle, per esigenze di maggiore leggibilità, semplificheremo la modalità di compilazione dei rinvii bibliografici: dunque verrà indicata in sigla la raccolta di appartenenza ("Rs" per *Resine*, "Ap" per l'*Appendice a Resine* dell'edizione Costa, "I" e "II" rispettivamente per la prima e la seconda sezione di *Pianissimo*), seguita dal numero indicante la posizione del componimento e dall'indicazione del verso.

Elementi naturali	
<i>Resine</i>	<i>Pianissimo</i>
Altro: alba (Rs10,10), berillio (Ap1,3), canicola (Rs20, 41), fuoco (Ap10,4), graniti (Rs20,7), mondo (Rs20,8), sole (Ap7,11), terra (Rs17,10).	Altro: deserto (I.01,24), fermentare (II.3,2), fiammata (I.05,2), macigno (I.04,26), mondo (I.01,23; I.01,23).

È immediatamente possibile notare la progressiva restrizione – quando non addirittura la completa abolizione – dell’uso, all’interno di costrutti metaforici, di termini desunti dalla sfera semantica dell’elemento naturale: la dimensione della poesia di *Pianissimo* è infatti prevalentemente quella dell’interiorità ed ovviamente ciò ha ricadute anche sul piano retorico: *Pianissimo* abdica a ogni pretesa di rappresentazione metaforica di una realtà naturale extrasoggettiva.

È possibile fare una considerazione analoga riguardo alla seconda categoria che passiamo ora ad esaminare: quella relativa ai nomi di enti concreti genericamente classificabili come oggetti.

Oggetti	
<i>Resine</i>	<i>Pianissimo</i>
Calamaio (Ap3,1; Ap3,2; Ap3,6; Ap3,11; Ap3,29; Ap3,37; Ap3,39), cencio (Ap15,13), falce (Rs2,4), filo (Rs20,40; Ap3,8), incenso (Rs20,35), locanda (Rs14,25), orecchino (Rs8,14), pennino (Ap3,35), perla (Ap1,4), quadro (Rs17,3), ruota del mulino (Rs2,3), seta (Rs7,11), specchio (Rs7,2), tavolozza (Rs17,2) tetto (Rs9,3; Rs13,2; Ap17,6), tonaca (Rs16,14), turibolo (Rs20,35), vela (Ap15,4), velluto (Ap11,11).	Fanale (II.3,15), macchina (I.4,35), sigillo (II.5,25), velo (I.11,31).

Anche in questo caso – come era facilmente prevedibile – la tonalità maggiormente riflessiva della seconda raccolta fa in modo che il numero di oggetti concreti coinvolti nel processo di metaforizzazione all'interno di *Resine* sia nettamente superiore a quello di *Pianissimo*.

Conseguentemente – e giungiamo così alla terza categoria qui analizzata – mutano nel passaggio tra le due raccolte anche le modalità di rappresentazione dell'essere umano e dei suoi attributi fisici: mentre *Resine* predilige nettamente chiamare spesso in causa parti ben identificabili del corpo, con una precisione e una referenzialità rappresentativa che talvolta ne conducono la tonalità linguistica fuori dal seminato della tradizione letteraria (si vedano lemmi quali “budello”, “stomaco” e “viscere”),¹⁷⁸ con la raccolta del 1914 assistiamo invece ad una notevole restrizione dell'uso di termini desunti dalla sfera della fisicità umana.¹⁷⁹ Ciò che piuttosto interessa implicare nel procedimento analogico è, all'epoca di composizione dei poemetti del 1914, il moto interiore comune a tutti gli esseri umani; di qui la tendenza a sottoporre a procedimento metaforico termini, come “amarezza” e “desiderio”, legati alla dimensione soggettiva e personale dell'io lirico.

¹⁷⁸ Questo atteggiamento nella prima produzione sbarbariana è senza dubbio sempre legato ad un atteggiamento ironico se non, in alcuni casi, addirittura comico (si veda componimento *Al calamajo*) di ascendenza genericamente crepuscolare.

¹⁷⁹ Si noti inoltre che parole come “lacrima”, “occhio” e “voce” vedono la loro forza referenziale parzialmente inficiata a causa della enorme fortuna di cui hanno goduto presso ogni età della tradizione letteraria occidentale. Il lemma “gomito” di II.10,15, invece, è accostato ad un altrettanto poeticamente evocativo “ali”.

Attributi umani	
<i>Resine</i>	<i>Pianissimo</i>
<p>Concreti: bocca (Ap3,1; Ap3,39), braccio (Ap17,22; Ap17,55), budello (Ap3,29), crine (Rs1,14), cuore (Rs14,25), fiato (Rs20,53), guancia (Ap11,11), lacrima (Rs1,32), lingua (Rs4,7), mano (Rs18,8), osso (Rs20,8), pancia (Ap3,37), pugno (Ap17,11), seno (Rs5,13), stomaco (Ap3,11), ventre (Ap3,2), viscere (Ap3,6).</p>	<p>Concreti: gomito (II.10,15), lacrima (I.11,31), occhio (II.3,15), voce (II.7,5).</p>
	<p>Astratti: amarezza (I.18,20), desiderio (I.13,27; II.3,2), peccato (I.4,26), vita (I.5,1; I.5,5; II.5,25).</p>

Dunque la rappresentazione dell'essere umano in *Pianissimo* – anche quando viene raffigurato “indirettamente”, trovandosi coinvolto all'interno di una costruzione metaforica – viene spogliata di ogni caratteristica fisica che ne permetta un'agevole identificazione, facendo così assumere alle vicende esistenziali dell'io poetico uno statuto di universalità.¹⁸⁰

Questo processo di graduale astrazione dell'elemento umano nel passaggio tra le due raccolte è percepibile anche nel campo semantico dell'azione: se in *Resine* sono estremamente ricorrenti metaforizzazioni che contengono nel secondo termine un verbo che descrive un atto proprio dell'uomo (le frequenti metafore verbali a due termini che permettono proprio l'antropomorfizzazione dell'elemento naturale¹⁸¹), questo fenomeno va incontro ad una pressoché totale scomparsa nella raccolta del

¹⁸⁰ Non a caso gli elementi che portano il lettore ad inferire la corrispondenza tra l'io poetico che parla lungo tutta la raccolta e la figura storica di Camillo Sbarbaro sono concentrati in alcuni componimenti, mentre in altri – la maggior parte – non emergono assolutamente: a parte le due famose poesie dedicate al padre (*Padre, se anche tu non fossi il mio* e *Padre che muori tutti i giorni un poco*) e il componimento in cui l'io lirico si rivolge alla sorella (*Forse un giorno, sorella, noi potremo*), i riferimenti alla vicenda biografica del poeta sono veramente rari e si limitano a fugaci accenni ai rapporti familiari più stretti (infatti oltre alla dedica – «A mio padre morto» – troviamo solamente altri sei passi: I.4,21-23; I.4,27-31; I.11,15-20; I.12,15-16; I.14,5; II.5,16-17). Sarebbe senz'altro foriero di risultati interessanti uno studio più approfondito della configurazione e dello statuto dell'io lirico all'interno delle poesie di *Pianissimo*.

¹⁸¹ Cfr. *supra* § 1.4.

1914, laddove rimane solamente in una costruzione (le «campagne prostrate nella luce» di II.10,4) nella quale il participio passato – non per nulla con diatesi passiva –, lungi dall’esprimere una precisa determinazione nell’agire, evidenzia piuttosto un abbandono privo di volontà della realtà circostante.

Azioni umane	
<i>Resine</i>	<i>Pianissimo</i>
Sostantivi: bacio (Ap5,8), grido (Rs10,14), passo (Rs20,5), pensiero (Ap3,8), schiaffo (Rs1,3), stretta (Rs20,28).	Sostantivi: nascita (I,15,5), passo (II.4,8), risveglio (I.15,5), sonno (I.6,1).
Verbi: affacciarsi (Rs10,10), amare (Ap2,8; Ap5,8), annegare (Rs21,13), assaltare (Ap17,1), balzare (Rs17,4), cantare (Rs2,1; Rs9,10; Rs20,39), cavalcare (Rs16,1), destarsi (Rs9,13), dibattersi (Rs20,10), divincolarsi (Rs20,6), ingrassare (Ap3,34), irritarsi (Rs20,37), morire (Rs2,7; Ap21,1), palpitare (Ap15,3), perseguitare (Rs20,74), pescare (Ap3,7), piangere (Rs17,11; Ap15,5), ridere (Rs18,8; Ap15,5), riposare (Rs2,3), scapitozzare (Rs17,6), scherzare (Ap1,8), sperperare (Rs20,76), stornellare (Rs5,12), trascolorare (Rs6,2; Rs20,12), urlare (Rs1,13), zuffolare (Rs20,37).	Verbi: prostrarsi (II.10,4).

La progressiva espansione del dominio della soggettività che abbiamo ora notato trova ulteriore conferma nell’ultima categoria che abbiamo isolato: quella riguardante le figure di persone coinvolte nel processo di metaforizzazione. Come è facilmente riscontrabile osservando la seguente tabella, con *Pianissimo* si giunge ad un esclusivo coinvolgimento all’interno dei tropi della pura deissi personale.

Persone	
<i>Resine</i>	<i>Pianissimo</i>
Apprendista (Rs17,1), pittore (Rs17,2), vecchierella (Ap15,13).	Io (I.4,35; II.8,5), tu (II.9,6).

Si noti inoltre – a conferma della ipotizzata “ipertrofia” analogica cui l’io lirico di *Pianissimo* sottopone gli altri enti metaforizzati – che anche il “tu” che compare nella penultima poesia della raccolta (la prostituta che attende i clienti sulla porta), altro non è che – ancora una volta – una rappresentazione “oggettivata” dell’anima del poeta: l’io lirico finisce insomma per attirare nel suo campo analogico anche questo ultimo lacerto di alterità. Anche la persona umana è ricondotta ad un puro correlativo dell’esperienza esistenziale del soggetto.

Magra dagli occhi lustrì, dai pomelli
 accesi,
la mia anima torbida che cerca
chi le somigli
trova te che sull’uscio aspetti gli uomini.

*Tu sei la mia sorella di quest’ora.*¹⁸²

(*Magra dagli occhi lustrì, dai pomelli*, vv. 1-6)

L’analisi dei cambiamenti tematici che intercorrono all’interno dei tropi metaforici tra le due raccolte permette dunque di apprezzare, a partire da un approccio di tipo contemporaneamente retorico e lessicale, una radicale svolta nei modi della formazione dell’immagine: se infatti in *Resine* prevalgono largamente elementi concreti e appartenenti al mondo naturale ed extrasoggettivo, in *Pianissimo* l’equivalenza analogica poggia il più delle volte sulla rappresentazione di moti dell’animo o di entità desunte dalla sfera della soggettività dell’io lirico.

¹⁸² I corsivi sono miei.

2.2. La semantizzazione dell'artificio metaforico

Non sono solo – come abbiamo visto fino ad ora – le tipologie di enti sottoposti a rappresentazione metaforica a poter offrire indicazioni interessanti circa le modalità di rappresentazione della realtà nella prima produzione sbarbariana. Infatti è significativo anche il modo in cui tali elementi sono posizionati all'interno dei termini espliciti dell'equivalenza analogica. È anzi questa operazione che permette di cogliere più a fondo lo scarto tra le diverse modalità di rappresentazione utilizzate nelle prime due raccolte.

Lo schema prevalente della metafora in *a* e *b'* nella raccolta giovanile vede infatti l'accostamento di un primo termine (quello sottoposto a processo di metaforizzazione) concreto o extrasoggettivo, accompagnato da un secondo termine che presenta le medesime caratteristiche semantiche: «lo schiaffo [...] / di borea» (*Il pino*, vv. 3-4), «nell'irto crine al pino» (*Il pino*, v. 14), «la perfida lingua allungò il flutto» (*Lina II*, v. 7), «stornella un fonte [...] nel cui sen freddo» (*Rustico sogno*, vv. 12-13), «sotto il tuo [*scil.* del vento] passo» (*Il vento*, v. 5), «la ruvida / dei pin criniera» (*Il vento*, vv. 21-22), «le tue [*scil.* del vento] strette ruvide» (*Il vento*, v. 28), «apri la bocca circolare [...], o calamajo» (*Al calamajo*, vv. 1-2), «al bacio di onde» (*Chi sa che un giorno*, v. 8), «e i gelsi nani / tutti contorti / mostran le pugna» (*Poesia e prosa*, vv. 9-11). Troviamo lo stesso processo anche in quelle metafore in *a* e *b'* che si basano su un costrutto verbale. Citando ad apertura di pagina: «E il torrentaccio [...] urla» (*Il pino*, vv. 9-14), «lampeggiano le falci» (*Afa*, v. 4), «poi muor la nenia» (*Afa*, v. 7), «stornella un fonte» (*Rustico sogno*, v. 12), «sul vasto mareggiar dei tetti» (*La cattedrale*, v. 3), «lei [*scil.* la terra] non osa piangere e s'imbroncia» (*Ottobre*, v. 11), «ti ridono di fior le man piccine» (*Aprile*, v. 8), «la selva [...] si divincola» (*Il vento*, v. 6), «zuffolan / le canne» (*Il vento*, vv. 37-38), «le gocce intanto scherzan» (*Acqua sorgiva*, v. 8), «palpita [...] / una vela piccina» (*Marina*, vv. 3-4), «e dove ride e piange la risacca» (*Marina*, v. 5), «il dì moriva» (*Ti ricordi, Ninetta? il dì moriva*, v. 1).

I costrutti metaforici in *a* e *a'* presentano una struttura tipologica simile: infatti nella maggior parte dei casi vengono ancora una volta accostati due termini appartenenti al campo degli enti concreti e non legati all'interiorità dell'io lirico. Tuttavia questa forma si differenzia dalla variante in *a* e *b'* per la frequente adozione di una formazione retorica che tende all'identificazione dei due enti coinvolti. Ad esempio, nell'espressione «lo specchio dello stagno» (*Lo stagno*, v. 2), la struttura genitivale sottende un'immediata identificazione dei due elementi (“lo stagno è uno specchio”), i quali condividono una serie di tratti comuni, come possono essere la lucentezza, la capacità di riflettere immagini, la mancanza di increspature sulla superficie. Obbediscono alla medesima modalità di formazione anche espressioni come «la greggia delle nuvole» (*Il vento*, v. 24), «il filo del pensiero» (*Al calamajo*, v. 8) o «de le rime il ricamo» (*Al calamajo*, v. 15). In *Resine* tuttavia la metafora a due termini in *a* e *a'* trova espressione anche attraverso la cosiddetta “*To Be form*”, laddove il collegamento esplicito tra i due termini viene affidato alla semplice funzione copulativa del verbo “essere”:¹⁸³ «il mio cuore è una locanda» (*Alla signorina lontana*, vv. 25 e 28), «Ottobre è un apprendista sbarazzino» (*Ottobre*, v.1). Talvolta il verbo viene eliminato, portando così i due termini a collidere direttamente – «ma il pennino tuo complice / io lo seppellirò sotto un cipresso» (*Al calamajo*, 35-36) – oppure il contrasto viene attenuato mediante l'uso di altri verbi copulativi alternativi al verbo “essere” – «e sul lido di cenere o di fango / la vecchierella un cencio, un punto pare sempre più vago» (*Marina*, vv. 12-13).

In forza di queste rilevazioni è possibile affermare che nella raccolta del 1911 la metafora si qualifica come uno strumento privilegiato di un'efficace indagine circa la realtà fenomenica concreta ed esterna all'io lirico e circa i rapporti che l'uomo è in grado di cogliere tra enti anche concettualmente distanti o apparentemente irrelati. Si tratta di uno strumento privilegiato perché utilizzato con estrema frequenza ed in

¹⁸³ CHRISTINE BROOKE-ROSE, *A grammar of metaphor*, cit., pp. 105-131.

modo omogeneo lungo tutta la raccolta;¹⁸⁴ permette inoltre un'indagine efficace perché presupposto di tale atteggiamento stilistico è la capacità dell'io lirico di cogliere e riconoscere corrispondenze tra enti già insite nella trama costitutiva del reale. Infatti con le poesie del periodo di *Resine* siamo ancora – vale la pena sottolinearlo – all'interno di un paradigma conoscitivo, di una visione del mondo tipicamente ottocentesca e di ascendenza in ultima analisi positivista. Nonostante alcuni riferimenti culturali del giovane Sbarbaro siano riconducibili a correnti – come la poesia crepuscolare – che cominciano a mettere in dubbio tale possibilità mimetica della realtà, la tonalità stilistica che principalmente permea la prima raccolta è debitrice soprattutto nei confronti di una letteratura ancora legata a modi poetici tipicamente pascoliani, dannunziani o – seppure in misura minore (come dimostrato in precedenza) – ascrivibili alla temperie letteraria, tra gli altri, di Fogazzaro e Pastonchi.¹⁸⁵

Radicalmente diversa si presenta la situazione di *Pianissimo*. Analizzando infatti le diverse tipologie di metafore a due termini in *a* e *b'* ci si rende conto che, mentre le varianti nominali mantengono ancora una preferenza per il coinvolgimento di enti concreti ed estranei alla soggettività dell'io lirico,¹⁸⁶ i costrutti verbali vedono invece

¹⁸⁴ Cfr. *supra* § 1.3.

¹⁸⁵ Alcuni passi delle lettere di *Cartoline in franchigia* delineano bene l'orizzonte culturale all'interno del quale si muoveva Sbarbaro nel momento della scrittura dei testi che comporranno *Resine*: «Alla *Scena illustrata* non mando più: mi bocciarono due sonetti “per quanto ricchi di questo e di quel pregio”: di versi, dice, n'han fin sopra i capelli. Sicché *L'ultima scoperta del dottor Pactrice* resterà l'unica collaborazione a quel foglio» (CAMILLO SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, cit., p. 545) «La corrispondenza con Francesco Chiesa, mi chiedi: perita in una di quelle crisi di malinconia in cui distruggo tutte le carte che ho in mano. Così, la lettera di Remigio Zena: gli era piaciuto un sonetto al Tempo (anzi a Crono) e m'esortava a *non sotterrare il talento*. Se il talento era quel sonetto, l'ho sotterrato» (*Ivi*, p. 546. Il corsivo è nel testo). «Resta però che dopo gli esempi di Pastonchi, la personificazione dei mesi... Se ti sembrassi troppo aristarco, considera che per scarabocchiare questa cartolina ho interrotto il canto XVIII dell'*Inferno*...» (*Ivi*, p. 549). «Adelchi m'ha detto mirabilia di *Forse che si forse che no*. D'Annunzio, dice, vi appare un *artista prodigioso*, quale egli non trova in nessuna letteratura. Che ne pensi di questa sua conversione?... / Quanto al libro di Thovez, vedi a che punto sono suggestionabile: la sua lettura mi aveva lasciato incredulo: ma gli abbaì “dei cani da guardia”, specie la critica di Borgese, m'hanno fatto mutare opinione. Allora ho riletto Carducci (che non è, come sai, il mio poeta) e la rilettura m'ha confermato nel giudizio di Thovez. Mah! / Pascoli, che tu ami tanto, io, scusa, non lo sopporto. Dei tre è il solo poeta, ma in *fieri*» (*Ivi*, p. 552. Il corsivo è nel testo).

¹⁸⁶ «Ma, Vita, per *le tue rose* le quali / o non sono sbocciate ancora o già / disfannosi» (*Non, Vita, perché tu sei nella notte*, vv. 5-7), «Negli atrii di pietra voce d'*acqua!*» (*Quando traverso la città la notte*, v. 5), «A volte sulla *sponda della via* / preso da un infinito scoramento / mi seggo» (*A volte sulla sponda della via*, vv. 1-3), «Poi mettere alla vita il mio sigillo» (*A volte quando guardo la mia vita*, v. 25). I corsivi sono miei.

l'esclusiva opzione a favore di un primo termine contenente un concetto astratto e riferibile al campo semantico dei moti dell'animo umano:

Su dal cuore mi *sboccia* un improvviso
sincero *desiderio* di morire.¹⁸⁷

(*A volte quando penso alla mia vita*, vv. 26-27)

Nel mio povero sangue qualchevolta
fermentano gli oscuri *desideri*.

(*Nel mio povero sangue qualchevolta*, vv. 1-2)

E *possibilità* d'amore e gloria
mi *s'affacciano* al cuore e me lo gonfiano.

(*Io che come un sonnambulo cammino*, vv. 9-10)

Cadavere vicino ad un cadavere
bere dalla tua vista l'*amarezza* [...].

(*Magra dagli occhi lustrati, dai pomelli*, vv. 12-13)

La tendenza all'inserzione dell'elemento esistenziale all'interno di uno dei due termini esplicitati nel processo di metaforizzazione diventa ancora più visibilmente marcata analizzando le forme copulative (la "To Be form" già richiamata in precedenza) delle strutture in *a* e *a'*. Il primo termine – in particolare – coincide molto spesso con l'io lirico o viene nuovamente deputato all'esposizione di un fenomeno appartenente all'interiorità del poeta.

A queste vie simmetriche e deserte
a queste case mute *sono* simile.¹⁸⁸

(*Esco dalla lussuria*, vv. 14-15)

¹⁸⁷ In questa e nelle seguenti citazioni i corsivi sono miei.

¹⁸⁸ In questa e nelle seguenti citazioni i corsivi sono miei.

Son come posto fuori della vita,
una macchina *io stesso* che obbedisce [...].

(*Esco dalla lussuria*, vv. 34-35)

E penso la mia morte
e vedo già *me* steso nella bara
troppo stretta fantoccio inanimato...

(*A volte sulla sponda della via*, vv. 4-6)

La mia anima torbida che cerca
chi le somigli
trova te che sull'uscio aspetti gli uomini.

Tu sei la *mia* sorella di quest'ora.¹⁸⁹

(*Magra dagli occhi lustrati, dai pomelli*, v. 3-6)

Cadavere vicino ad un cadavere
bere dalla tua vista l'amarezza.

(*Magra dagli occhi lustrati, dai pomelli*, v. 12-13)

E andremo a ripassar pei luoghi dove
passammo a mano di nostro padre piccoli
perché il nostro alimento è l'*amarezza*.

(*Forse un giorno, sorella, noi potremo*, vv. 18-20)

Il *risveglio* m'è allora un altro nascere [...].

(*Svegliandomi il mattino, a volte io provo*, v. 5)

Come deducibile dagli esempi appena riportati, la struttura metaforica prevalentemente utilizzata in questa seconda raccolta vede dunque l'accostamento di un primo termine che esprime un elemento astratto (il più delle volte riconducibile all'io lirico stesso o ad una sua esperienza esistenziale) e di un secondo termine invece riferito ad un elemento della realtà fenomenica concreta ed extrasoggettiva.

¹⁸⁹ Abbiamo già rilevato in precedenza che questo "tu" in realtà altro non è che una proiezione esterna dell'io lirico.

Il lessico degli oggetti ci richiama, per un altro verso, a quella concretezza del linguaggio con la quale Sbarbaro risolve in emblemi oggettivi anche i dati psichici, gli stati d'animo, la condizione esistenziale; in genere sono le similitudini e le metafore a mettere in correlazione immagine concettuale e immagine concreta, e quest'ultima è legata o alla sfera naturale o a quella artificiale.¹⁹⁰

Con *Pianissimo*, opera senza dubbio più pienamente “novecentesca”, ormai lontana – sebbene siano passati solo pochi anni – dai paradigmi conoscitivi di *Resine*, Sbarbaro arriva alla percezione dell'allontanamento dell'io poetico dalla realtà che lo circonda: viene a cadere la precedentemente supposta corrispondenza biunivoca tra le strutture della mente umana e quelle del contesto fenomenico in cui è inserita. Afferma correttamente Bàrberi Squarotti:

Con Sbarbaro siamo giunti a uno dei momenti tipici ed estremi, all'inizio del novecento, di delusione della capacità definitoria dell'oggetto (per non parlare della possibilità di dichiarare vicende, movimenti, relazioni), onde la stessa denominazione diviene, in un certo modo, inutile, assurda, priva di senso.¹⁹¹

È dunque irrimediabilmente entrato in crisi il rapporto tra l'io e il mondo. Continua infatti il critico torinese, lo studioso da cui non a caso Sbarbaro si riteneva meglio compreso:¹⁹²

Nell'interruzione dei rapporti tra l'uomo e il mondo, si è compiuta una divisione non più colmabile, onde la sola possibilità che rimane è guardare l'unico ambito di realtà che è ancora praticabile e predicabile, in quanto è a disposizione di un discorso documentabile e verificabile continuamente, cioè lo spazio del soggetto, che si accampa con quasi ossessiva concentrazione

¹⁹⁰ GIORGIO TAFFON, *Le parole di Sbarbaro*, cit., p. 65.

¹⁹¹ GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *Camillo Sbarbaro*, cit., p. 49.

¹⁹² «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 (né libri), non sono in grado di dire quali “intuizioni critiche” mi siano parse esatte» (FERDINANDO CAMON, *Camillo Sbarbaro*, in ID., *Il mestiere di poeta*, Milano, Garzanti, 1982, p. 42).

di interesse come il luogo di tutti gli esperimenti, e, insieme, lo schermo per tutte le dichiarazioni oggettive, le definizioni di relazioni, gli incontri, le osservazioni, le stesse curiosità dello sguardo.¹⁹³

Questa esclusiva possibilità di predicazione circa lo spazio del soggetto ha delle ricadute anche nel campo retorico: poiché non è più possibile per il responsabile del discorso poetico una conoscenza (la “predicabilità”) del mondo esterno alla propria soggettività, va in crisi la sua capacità di creare nessi tra elementi riconducibili al mondo dei fenomeni naturali (possibilità ancora percorribile, come visto, nel paradigma conoscitivo cui obbediva la raccolta giovanile). Ora che la modalità di rapporto con le cose non può che esplicitarsi nei termini di alienazione e impossibilità di rapporto, quando non addirittura silenzio, l’io lirico focalizza la propria attenzione proprio sul tentativo di colmare questo intervallo, questo *gap* tra la propria personalità e la realtà esterna nella quale è situata: il soggetto diventa, appunto, «luogo di tutti gli esperimenti».¹⁹⁴ Dunque le numerose metafore a due termini, nelle quali uno dei due enti coinvolti è relativo all’ambito della soggettività, mentre il secondo appartiene alla sfera della realtà esterna, esprimono il tentativo di ricercare corrispondenze tra i propri moti dell’animo e la realtà che si trova fuori dal dominio della soggettività. Ma poiché «non c’è oggetto o persona o evento o sentimento che possa penetrare nell’estraneità assoluta dell’uomo alienato»,¹⁹⁵ tale tentativo sarà sempre destinato a naufragare in un fallimento: la metafora in *Pianissimo* ha dunque il compito di gettare un ponte tra un soggetto «separato dal resto della casa / separato dal resto della vita» (*Mi desto dal leggero sonno solo*, vv. 11-12) e una realtà esterna irrimediabilmente sfuggente alla possibilità di comunione con l’io.

Il soggetto, rendendosi conto del nuovo e diverso rapporto in cui si trova con le cose, cerca comunque – attraverso il tentativo di identificazione dell’io con il fuori di

¹⁹³ GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *Camillo Sbarbaro*, cit., p. 49.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ *Ivi*, p. 48.

sé (ecco dunque la “*To Be form*” della metafora a due termini) – di stabilire un residuo collegamento con la realtà esterna:

Io son come uno specchio rassegnato
che riflette ogni cosa per la via.
In me stesso non guardo perché nulla
vi troverei.

(*Taci, anima mia. Son questi i tristi*, vv. 21-24)

Ritrovandosi svuotato di significato, l’io lirico tenta di colmare questa mancanza esistenziale attraverso la ricerca di un superstite collegamento con ciò che è fuori di sé. Dunque l’“io” diventa di volta in volta “casa muta”, “via simmetrica e deserta”, “macchina”, “fantoccio”, “cadavere”. Si tratta della dinamica avvertita e descritta in un passaggio di *Lettera dall’osteria*, testo riconducibile all’incirca al periodo di composizione delle poesie ultime di *Pianissimo*.¹⁹⁶

In questo mi rifaccio, amico Volta.
Poi che dato non m’è d’amare alcuno,
m’aggrappo come naufrago alle cose.¹⁹⁷

L’atto fisico dell’“aggrapparsi alle cose” rende bene il tentativo di superare quel «motivo di fondo dell’alienazione, dell’impossibilità dei rapporti, del silenzio e della solitudine rispetto alle cose»¹⁹⁸ che permea ogni ambito del rapporto della soggettività con la realtà e nel quale è in qualche modo necessario che il soggetto del discorso poetico si “rifaccia”.

¹⁹⁶ Il componimento reca in calce l’indicazione autoriale “Genova, estate 1913”. La datazione è verosimile in quanto verrà pubblicata di lì a poco sul numero di «La Riviera Ligure» del marzo 1915 con il titolo *Lettera da una taverna* (vd. CARLA ANGELERI, GIAMPIERO COSTA, *Bibliografia degli scritti di Camillo Sbarbaro*, cit., p. 207).

¹⁹⁷ *Lettera dall’osteria*, vv. 25-27, in CAMILLO SBARBARO, *L’opera in versi e in prosa*, cit., p. 87.

¹⁹⁸ GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *Camillo Sbarbaro*, cit., p. 48.

2.3. Le forme della similitudine in *Pianissimo*

Tra le figure di comparazione per aggiunzione sono soprattutto due tipologie strutturali a segnare un incremento numerico notevole nelle modalità di utilizzo all'interno dei componimenti di *Pianissimo*: la similitudine motivata e la similitudine a quattro termini. Nella raccolta del 1914 viene inoltre valorizzata un'altra tipologia analogica sporadicamente impiegata da Sbarbaro nella produzione poetica precedente: la similitudine estesa.

2.3.1. La similitudine motivata

Per comodità di analisi e autorizzati dall'analogo funzionamento cognitivo delle due figure, possiamo ora considerare contemporaneamente le due varianti già individuate precedentemente della similitudine motivata: la sua forma verbale e quella aggettivale.

Il primo rilievo che è necessario fare circa la presenza di questa struttura retorica all'interno dei componimenti di *Pianissimo* riguarda la sua frequenza di utilizzo. È infatti possibile rilevare, nel passaggio dalla prima alla seconda raccolta, una notevole crescita del numero di occorrenze. Aumento che – potremmo dire – si presenta come direttamente proporzionale alla drastica riduzione di costrutti metaforici osservata in precedenza. Durante il tempo di *Resine* infatti la similitudine motivata fa rilevare solamente dieci occorrenze, ma già in *Organetto* – poesia che fa da cerniera tra i due periodi compositivi – questa struttura retorica ricorre per ben sei volte nei 146 versi che compongono la lirica. Dunque già in questo periodo – siamo nel 1910 e quindi in contemporanea con la stesura dei primi poemetti della nuova raccolta – è possibile rilevare un sostanziale cambiamento di paradigma stilistico per quanto riguarda l'uso delle figure di comparazione. Le premesse maturate con *Organetto* arrivano a com-

pimento in *Pianissimo*, dove la similitudine motivata vede un impiego estremamente diffuso, arrivando a contare oltre trenta occorrenze.

Anche per quanto riguarda questa tipologia di struttura retorica accade un fenomeno analogo a quello notato precedentemente per la metafora: l'io lirico arriva ad egemonizzare la figura, occupando in quasi tutti i casi uno dei due membri che vengono a formare la similitudine.¹⁹⁹ Più frequentemente l'io del poeta si accampa nella frase come soggetto del primo termine di comparazione, in modo da occupare una posizione chiave all'interno dell'enunciato, ponendosi così – ancora una volta – come «luogo di tutti gli esperimenti».²⁰⁰ Riporto alcuni esempi, sia verbali che aggettivali, di questa tipologia di similitudini.

E uscire dalla bettola *leggero*
come la mongolfiera che s'invola;
sentir come tappeti di velluto
i lastricati sotto il piede incerto;²⁰¹

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.

(*Adesso che passata è la lussuria*, vv. 13-17)

M'irrita tutto ciò ch'è necessario
e consueto, tutto ciò che è vita,

¹⁹⁹ *E contrario*, pare a maggior ragione significativo il fatto che in tutti componimenti del tempo di *Resine* il pronome di prima persona compaia solo una volta come primo termine di un paragone («Come il cipresso / sono sempre lo stesso», *Il papavero*, vv. 19-20): anche in questo caso non si tratta dell'io lirico del poeta, ma di un garofano finto che ondeggia «da 'l cacume altissimo / d'un cappellino stile rococò» (*Il papavero*, vv. 5-6)

²⁰⁰ GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *Camillo Sbarbaro*, cit., p. 49.

²⁰¹ *Lettera dall'osteria*, vv. 14-17, in CAMILLO SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, cit., p. 87. I verbi all'infinito non permettono di identificare esplicitamente il soggetto grammaticale, ma le azioni sono inequivocabilmente riferite all'io lirico. In questa e nelle seguenti citazioni i corsivi sono miei.

com'irrita il fruscello la lumaca
e com'essa in me stesso mi ritiro.

(*Sempre assorto in me stesso e nel mio mondo*, v. 9-12)

E, venuta la sera, nel mio letto
mi stendo lungo come in una bara.

(*Taci, anima mia. Son questi i tristi*, vv. 25-26)

Io che *come un sonnambulo cammino*
per le mie trite vie quotidiane [...].

(*Io che come un sonnambulo cammino*, vv. 1-2)

Son come posto fuori della vita,
una macchina io stesso che obbedisce,
come il carro e la strada necessario.

(*Esco dalla lussuria*, vv. 34-36)

Inerte vorrei essere fatto
come qualche antichissima rovina [...].

(*A volte sulla sponda della via*, vv. 16-17)

Se il soggetto lirico viene scalzato dalla posizione grammaticalmente predominante del soggetto, è facile trovarlo come complemento diretto.

T'odio, compagna assidua dei miei giorni,
che alla vita non *mi* sottrai, facendomi
come il sonno una cosa inanimata [...].²⁰²

(*Ora che non dici niente, ora*, vv. 14-16)

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

(*Svegliandomi il mattino, a volte io provo*, vv. 19-20)

²⁰² L'intero componimento si rivolge in seconda persona alla Consuetudine (vedi il commento di Lorenzo Polato alla lirica in CAMILLO SBARBARO, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 106).

Se invece non compare il pronome di prima persona, che identifica inequivocabilmente l'io lirico, spesso la figura fa ugualmente riferimento ad un suo correlativo («*Il mio cuore si gonfia per te, Terra, / come la zolla a primavera*», *Il mio cuore si gonfia per te, Terra*, vv. 1-2), alla sua vicenda biografica («*A volte, quando ripenso alla mia vita / la qual ritorna sempre sui suoi passi / e come il dì e la notte si ripete*», *A volte, quando penso alla mia vita*, vv. 1-3; «*Ma tosto a lei [scil. la mente] l'esperienza emerge, / come terra scemando la marea*», *Svegliandomi il mattino, a volte io provo*, vv. 9-10) o ad un suo sentimento («*Tu somigli ad un lago tutto uguale / sotto un cielo di latta tutto uguale*»,²⁰³ *Ora che non mi dici niente, ora*, vv. 4-5).

2.3.2. La similitudine a quattro termini

La struttura della similitudine a quattro termini – già analizzata in precedenza²⁰⁴ – è la seconda tipologia di paragone che permette di apprezzare il cambiamento stilistico avvenuto tra *Resine* e *Pianissimo*: anche questa particolare modalità di realizzazione vede infatti un notevole incremento nel passaggio alla seconda raccolta, in quanto il numero di occorrenze risulta più che raddoppiato rispetto alla silloge giovanile.

Come notato anche per la prima raccolta, si tratta di una struttura comparativa estremamente rigida dal punto di vista logico e inoltre poco sintetica, in quanto costringe il discorso a dilungarsi largamente sull'asse sintagmatico. Sbarbaro tuttavia non cerca più, come avveniva nei versi del 1911, di lenire tale caratteristica della figura. Sembra invece che il poeta tenda a rimarcarla, radicalizzandone la fissità: se in precedenza usava creare una coppia verbale sinonimica che permettesse quantomeno di differenziare leggermente dal punto di vista semantico i rapporti tra i vari termini

²⁰³ L'interlocutore è ancora una volta la Consuetudine.

²⁰⁴ Cfr. *supra* § 1.1.3.

della proporzione, nei componimenti di *Pianissimo* il verbo su cui si crea l'analogia viene sovente replicato identico per due volte a poche parole di distanza, rendendo ancora più evidente l'operazione concettuale messa in pratica dal poeta.

Nessun bambino mai così fidente
s'abbandonò sul seno della madre
com'io nelle tue [*scil.* del Sonno] mani *m'abbandono*.²⁰⁵
(*Sonno, dolce fratello della morte*, vv. 12-14)

M'*irrita* tutto ciò che è necessario
e consueto, tutto ciò che è vita,
com'*irrita* il fuscello la lumaca [...].
(*Sempre assorto in me stesso e nel mio mondo*, vv. 9-11)

Io, come un mendicante che venuto
sulla sponda del fiume, sghignazzando
l'unico soldo che possiede *getta*,
per lei la vita *getterei* ridendo.
(*Io t'aspetto allo svolto d'ogni via*, vv. 17-20)

Bere dalla tua vista l'amarezza
come la spugna secca *beve* l'acqua!
(*Magra dagli occhi lustrati, dai pomelli*, vv. 13-14)

Rimane tuttavia anche nei componimenti di *Pianissimo* la prassi di “contaminare” i due membri della proposizione attraverso un procedimento tipico dell'ipallage. Troviamo un esempio di questo uso retorico in un passo di *Lettera dall'osteria*:

La mia vigliaccheria mi pesa al piede
come palla di piombo al galeotto.²⁰⁶

²⁰⁵ In questa e nelle seguenti citazioni i corsivi sono miei.

²⁰⁶ *Lettera dall'osteria*, vv. 34-35, in CAMILLO SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, cit., p. 87.

In questo caso il sintagma “al piede” evidentemente dipendente, dal punto di vista logico, dal secondo membro, viene invece riferito al primo, “concretizzando” la caratteristica morale della vigliaccheria e caricando così l’immagine di una maggiore forza icastica.²⁰⁷ In altri casi è il verbo che subisce un parziale processo di metaforizzazione in relazione ad uno dei termini:

Tra gli umidi guanciali non mi spenga
senza rumore qualche malattia,
come debole fiamma poco vento!

(*A volte quando guardo la mia vita*, vv. 13-15)

Il verbo “spegnere”, inizialmente percepito dal lettore come metaforico in quanto usato per sostituire il contenuto “morire”, svela al verso 15 di aver subito un’attrazione semantica da parte della similitudine della fiamma.²⁰⁸ Oppure – si potrebbe pensare – è stata al contrario la scelta lessicale del verbo a suggerire al poeta di concludere la terzina con questo paragone dal sapore dantesco.

Anche questa tipologia di similitudine si adegua alla tendenza “ipertrofica” dell’io lirico che interessa l’insieme delle strutture analogiche di *Pianissimo*, rappresentando nella quasi totalità dei casi il soggetto poetico in uno dei quattro termini. Parallelamente un’altro termine è inoltre frequentemente occupato – ancora una volta – dai suoi moti dell’animo: la vigliaccheria,²⁰⁹ il rimorso (*Non, Vita, perché tu sei nella notte*, v. 17), la sofferenza (*Talor, mentre cammino per la strada*, v. 8), l’ansietà (*Talor, mentre cammino per la strada*, v. 8), la miseria (*Il mio cuore si gonfia per te, Terra*, v.

²⁰⁷ Un fenomeno analogo è riscontrabile anche ai versi 12-14 di *Sonno, dolce fratello della morte* citati poco sopra: al Sonno vengono infatti attribuite delle mani (v. 14). A bilanciare la possibile interpretazione del passo come una prosopopea, sta l’influenza del primo membro della similitudine, che rappresenta proprio una madre che accoglie il figlio.

²⁰⁸ Simile il procedimento adottato in *Taci, anima. Son questi i tristi*: «Ché tutta la mia vita è nei miei occhi. / Ogni cosa che passa la commuove / come debole vento un’acqua morta» (*Taci, anima. Son questi i tristi*, vv. 18-20). In questo caso ha forse agito anche un uso semantico di matrice letteraria ottocentesca del verbo “commuovere” (come per esempio in «L’udi Armonia / e giubilando l’etere commosse», UGO FOSCOLO, *Le Grazie, Inno Primo (Venere)*, vv. 259-260, in ID., *Poesie e carmi*, Firenze, Le Monnier, 1985, p. 797).

²⁰⁹ *Lettera dall’osteria*, v. 34, in CAMILLO SBARBARO, *L’opera in versi e in prosa*, cit., p. 87.

10), pena (*Il mio cuore si gonfia per te, Terra*, v. 16) o l'amarezza (*Magra dagli occhi lustri, dai pomelli*, v. 13).

2.3.3. La similitudine estesa

La struttura comparativa della similitudine a quattro termini può in taluni casi subire una progressiva espansione verbale e narrativa, che porta il paragone ad assumere le forme della *maximum extent* delineate da Lausberg.²¹⁰

Come l'amante che al risveglio spia
il volto dell'amante addormentata
e sente il freddo dell'irreparabile
ché i due corpi così vicini vede
farsi ogni giorno più tra loro estranei,
ogni mattino che mi sveglio scopro
il tuo volto più pallido, Dolore [...].

(*Io ti vedo con gioja e con paura*, vv. 3-9)

La proporzione sottesa dalla figura potrebbe essere ricostruita nei seguenti termini: (a) amante : (b) amante = (a') io : (b') Dolore. Il verbo che istituisce il rapporto all'interno dei due membri è verosimilmente l'azione del guardare. La struttura retorica vede tuttavia la notevole espansione del primo membro, che rende asimmetrica la figura, svincolando in parte la *similitudo* dal suo altrimenti stretto rapporto con la *res* tematizzata. La similitudine a quattro termini diventa – così – estesa, abbandonando la rigida struttura quadripartita iniziale e tendendo quindi alla strutturazione di un più ampio orizzonte allegorico. Un procedimento ancora più paradigmatico è riscontrabile in un altro componimento di *Pianissimo*.

²¹⁰ HEINRICH LAUSBERG, *Handbook of literary rhetoric: A Foundation for Literary Study*, cit., p. 379. Cfr. l'introduzione al presente lavoro.

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 di 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.

(Talor, mentre cammino solo al sole, vv. 1-12)

Anche in questo caso è ricostruibile una proporzione che sintetizzi il nucleo della similitudine: (a) io : (b) realtà = (a') cieco : (b') fiume. Tuttavia questa struttura comparativa di base genera un orizzonte analogico più ampio ed estremamente preciso nelle sue corrispondenze, tanto da delineare un vero e proprio impianto allegorico: quella parte di realtà che all'io lirico pare «fraterna» («l'aria la luce il fil d'erba l'insetto») è rappresentato attraverso il «poco sole», e dunque l'azione del soggetto che «cammina solo» corrisponde al cieco che «prende beato» il sole. Non solo: la realtà non «fraterna», la cui coscienza emerge proprio dalla comprensione del valore parentetico di un'esperienza di comunione con la natura, diventa le «acque vorticose» dell'«immenso fiume», che minacciano ad ogni istante di travolgere l'inconsapevole uomo assiso sulla riva. Da ultimo l'emergere del dubbio – continuamente affiorante – circa l'irriducibile precarietà della condizione umana (richiamata attraverso la periodica percezione di un «mormorio d'acque») viene messo a tacere dalla superficialità umana, la quale lo riconduce a quel «ronzio d'orecchi illusi» con il quale termina la lunga similitudine che apre la poesia.

La struttura appena esemplificata è quella che Sbarbaro adotta spesso per garantire alla sua poesia uno scatto visionario che sia in grado di trasfigurare la realtà nella sua vera essenza.

A volte, quando penso alla mia vita
la qual ritorna sempre sui suoi passi
e come il dì e la notte si ripete
nei suoi disgusti e nei suoi desideri,
o quando la mia triste sazieta
incontra il desiderio che vocifera
al canto della scala, e mi si affaccia
l'immagine alla mente di una scala
che saliamo e scendiamo senza tregua
come ragazzi in qualche giuoco sciocco;
una chiaroveggenza nuova allarga
su la Vita i miei occhi, tal che parmi
di vederla com'è la prima volta.

(A volte, quando penso alla mia vita, vv. 1-13)

L'esperienza della realtà – nei termini di un ciclico alternarsi di desiderio e frustrazione (vv. 1-4) – ha come conseguenza quasi del tutto naturale il sorgere di un'immagine, descritto come semplice “affacciarsi alla mente” di una scena (si noti infatti che tra le tre subordinate di primo grado il collegamento è puramente coordinativo: «Quando penso alla mia vita [...] o quando la mia triste sazieta / incontra [...] e mi si affaccia / l'immagine alla mente»²¹¹). La similitudine estesa è dunque una modalità “naturale” del pensiero sbarbariano. Attraverso questo procedimento retorico il poeta riesce a compiere una fondamentale esperienza conoscitiva: bucare il velo della

²¹¹ L'intero componimento si basa peraltro su una struttura sintattica estremamente complessa: si tratta infatti di tre lunghi periodi. Il primo (vv. 1-13) presenta addirittura un numero di dodici proposizioni tra principale, subordinate e coordinate in vario modo, il secondo (vv. 14-18) ne contiene invece otto, mentre il terzo (vv. 19-27) predilige una strutturazione ipotattica, se è vero che presenta una frase che arriva al quarto grado di subordinazione.

realtà apparente e cogliere il significato che vi si nasconde dietro.²¹² Si tratta di modalità cognitiva particolare per il poeta, che egli stesso definisce come una «chiaroveggenza», resa possibile proprio da questo “scatto analogico” espresso nei termini della comparazione retorica.

Tutto il primo periodo del componimento sembra infatti costruito per far emergere la parola «chiaroveggenza»: infatti questo termine non solo appartiene alla frase principale, che viene volutamente posposta fino al verso 11, ma è anche posizionato in capo al verso, in modo tale da sciogliere proprio su questa parola tutta la tensione sintattica venutasi a creare nei precedenti dieci versi. La chiaroveggenza è dunque l'esito naturale cui conduce una precisa modalità percettiva di tipo comparativo, che Sbarbaro esplicita nei termini di un pensiero analogico basato sulle strutture della similitudine.

La stessa dinamica appena rilevata in *A volte, quando penso alla mia vita* è riscontrabile in altri componimenti: *Svegliandomi il mattino, a volte io provo* ad esempio presenta la tipica esperienza sbarbariana del rapporto tra l'oblio del sonno e la consapevolezza senza scampo della veglia. Anche in questo caso è proprio la riflessione sulla condizione esistenziale ad essere occasione di un momento di «chiaroveggenza nuova».

E così chiara allora le [scil. alla mente] si scopre
l'irragionevolezza della vita,
che si rifiuta di vivere, vorrebbe
ributtarsi nel limbo dal quale esce.

²¹² L'operazione non è in fondo diversa da quella che metterà in atto qualche anno più tardi Montale nel testo che apre la prima sezione dei suoi *Ossi di seppia*: «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, / il filo da disbrigliare che finalmente ci metta / nel mezzo di una verità» (*I limoni*, vv. 22-29, in EUGENIO MONTALE, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1984, p. 11-12). Il cieco di Sbarbaro si trasforma poi nella correlativa figura dell'ubriaco: «Forse un mattino andando in un'aria di vetro, / arida, rivolgendomi, vedrò compiersi il miracolo: / il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro / di me, con un terrore di ubriaco» (*Forse un mattino andando in un'aria di vetro*, vv. 1-4, in *Ivi*, p. 42).

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

(Svegliandomi al mattino, a volte io provo, vv. 11-18)

La proporzione analogica generica è anche in questo caso ricostruibile – (a) io : (b) vita = (a') uomo : (b') burrone –, ma viene ampliata a una serie di altri elementi che ricostruiscono, come in precedenza, un orizzonte diegetico più ampio. Si noti inoltre ancora una volta il consueto procedimento di contaminazione dei due membri: anche colui che è sull'orlo del precipizio «si desta» in quel momento, esattamente come l'io lirico. Analogamente in un altro componimento la similitudine estesa vede l'attribuzione al soggetto poetico della capacità di «mettere [...] foglie», con ogni evidenza attribuibile logicamente solo all'altro termine dell'equazione analogica: «l'albero ignudo».

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.

(Taci, anima mia. Son questi i tristi, vv. 1-7)

2.4. La funzione della similitudine

2.4.1. Il processo di decontrazione delle figure di analogia

Dai dati raccolti ed esposti finora emerge con una certa chiarezza che Sbarbaro, nel passaggio tra il periodo compositivo di *Resine* e quello successivo di *Pianissimo*, mette in atto una serie di espedienti stilistici volti a perseguire un progressivo “scioglimento” delle figure di comparazione: di pari passo con il graduale cambiamento delle tipologie semantiche di enti coinvolti nel processo analogico, vi è un parallelo *iter* di decontrazione retorica. La metafora, inizialmente impiegata in maniera pervasiva in tutti i componimenti scritti tra il 1904 e il 1909, vede ampiamente ridimensionato il suo ambito di utilizzo, mentre la similitudine – cui in un primo momento Sbarbaro fa ricorso solo in circostanze sporadiche – trova un’inedita e significativa rivalutazione.

Volendo fornire alcuni dati riepilogativi riguardo alla frequenza di utilizzo delle due forme di costrutti per analogia all’interno delle prime due raccolte, è utile tenere conto del fatto che, mentre i costrutti metaforici utilizzati in *Pianissimo* corrispondono solamente a un terzo della quantità in precedenza rinvenibile in *Resine*, il numero di similitudini vede invece un aumento inversamente proporzionale: nella raccolta del 1914 il computo delle figure di paragone risulta infatti triplicato rispetto a quello riscontrabile nell’opera giovanile.

Anche un confronto con alcune esperienze poetiche coeve può risultare utile per cogliere meglio la specificità stilistica di cui l’opera poetica di Sbarbaro si fa portatrice nel panorama letterario della penisola. La metà degli anni Dieci è infatti un periodo cruciale nella storia della produzione letteraria italiana: sono gli anni in cui arriva ad affacciarsi sulla nostra scena culturale una nutrita schiera di giovani intellettuali, poeti

e scrittori nati negli anni Ottanta del secolo precedente:²¹³ tra i principali protagonisti di questo periodo storico vale la pena citare Giovanni Papini (1881), Enrico Pea (1881), Giuseppe Prezzolini (1882), Giuseppe Antonio Borgese (1882), Guido Gozzano (1883), Umberto Saba (1883), Federigo Tozzi (1883), Piero Jahier (1884), Renato Serra (1884), Emilio Cecchi (1884), Corrado Govoni (1884), Dino Campana (1885), Aldo Palazzeschi (1885), Clemente Rebora (1885), Marino Moretti (1885), Arturo Onofri (1885), Vincenzo Cardarelli (1887), Giovanni Boine (1887), Giuseppe Ungaretti (1888), Camillo Sbarbaro (1888), Giuseppe De Robertis (1888), Scipio Slapater (1888) e – nel primissimi anni del nuovo decennio – Giani e Carlo Stuparich (rispettivamente del 1891 e del 1894).²¹⁴ Per non pochi tra questi è possibile inoltre situare proprio nella seconda decade del Novecento²¹⁵ l'opera poetica di esordio sulla scena letteraria nazionale: apre gli anni Dieci la pubblicazione dell'*Incendiario* di Palazzeschi (1910), mentre sono del 1913 i *Frammenti lirici* reboriani. Al medesimo anno di *Pianissimo* risalgono invece *I canti orfici* di Campana. Inoltre di lì a poco, nel 1917, vedrà la luce anche la prima edizione di una raccolta capitale come *Il porto sepolto* di Ungaretti. Da ultimo, a completare il quadro poetico del secondo decennio del Novecento, possiamo ricordare l'uscita di altre due opere, certo appartenenti a un diverso versante stilistico, ma che possono aiutare a comprendere la complessità dell'orizzonte letterario italiano nell'immediato anteguerra: i versi paroliberi di *Zang*

²¹³ Indico tra parentesi la data di nascita.

²¹⁴ A questo elenco si potrebbero aggiungere anche Sergio Corazzini, nato nel 1886 ma prematuramente scomparso nel 1907, e Carlo Michaelstedter, nato nel 1887 e morto suicida nel 1910. Per quest'ultimo l'influenza artistica lungo tutti gli anni Dieci non è certo da escludere, in quanto la sua opera più significativa, la tesi di laurea dal titolo *La Persuasione e la Rettorica*, scritta poco prima della sua morte e mai discussa, vedrà ugualmente la stampa nel 1913. Anche la produzione di Corazzini vedrà l'edizione postuma delle sue *Liriche* a cura degli amici nel 1909.

²¹⁵ Tralasciando eventuali opere giovanili che, come nel caso delle *Resine* sbarbariane, difficilmente varcheranno i confini cittadini entro cui vengono concepite.

Tumb Tumb di Marinetti (1914) e della raccolta *BİFŞZF+18. Simultaneità. Chimismi lirici* di Soffici (1915).²¹⁶

Le opere poetiche citate poco sopra mostrano da un punto di vista stilistico una spiccata predilezione non solo per il procedimento fusivo tipico dell'operazione metaforica, ma soprattutto per le forme più sintetiche di questo tropo, ovvero quelle che riducono spesso a due il numero di termini esplicitati nella realizzazione verbale della frase.²¹⁷ La similitudine al contrario, non garantendo un grado sufficiente di sovrapposizione tra gli elementi posti in analogia, viene concepita da autori come Campana,

²¹⁶ Il concetto di generazione degli anni Ottanta viene esposto già da Asor Rosa (ALBERTO ASOR ROSA, *La cultura*, in RUGGIERO ROMANO e CORRADO VIVANTI (a cura di), *Storia d'Italia*, vol. 4, tomo II: *Dall'Unità a oggi*, Torino, Einaudi, 1975, p. 1147n), ma viene sviluppato distesamente da Romano Luperini: «Gli autori che dominano la scena fra i due secoli appartengono quasi tutti a una generazione nata intorno agli anni sessanta: D'Annunzio è del 1863, Pascoli del 1855, Pirandello del 1867 come Lucini, Panzini del 1863, Deledda del 1871, Thovez del 1869, Croce del 1866, Svevo del 1861. Se si eccettua quest'ultimo [...] la loro formazione culturale e politica avviene nell'epoca del trasformismo di Depretis e del governo forte di Crispi: un'epoca che abbiamo già definito patrizio-borghese, proprio per denunciare l'assenza, nella società civile, delle forme di quella democrazia di massa che si realizzerà solo, e coi limiti di parzialità che sono tipici del "caso" italiano, nell'età giolittiana. La generazione che s'impone nel primo quindicennio del nuovo secolo appartiene tutta, sorprendentemente, agli anni ottanta: si forma culturalmente negli anni del decollo industriale (1896-1908) e giunge giovanissima all'affermazione (questa precocità è d'altronde una caratteristica di tutto il movimento espressionista). Raramente, nella nostra storia letteraria, tanti scrittori di rilievo sono nati negli stessi anni. [...] Gli scrittori nati negli anni ottanta fanno per la prima volta reale esperienza, sino in fondo, della caduta dell'"aureola" e della massificazione degli intellettuali. Volersi sentire "come tutti gli uomini di tutti i giorni" (Saba), rifiutare l'immagine protagonista del poeta (come fanno anzitutto i crepuscolari), recuperare, nel privato, la dimensione della quotidianità (e quindi degli oggetti comuni), partire da tale scoperta per alimentare un'affermazione vitale o una ribellione anarchica oppure per constatare la comune miseria di tutti gli uomini: tutti questi temi risulterebbero incomprensibili fuori di questa esperienza. [...] Il coefficiente di prosasticità aumenta notevolmente. Lo documenta l'uso del plurilinguismo, il ricorso a espressioni dialettali, l'osmosi e lo scambio tra poesia e prosa, la messa in discussione della nozione di "lirica" della poesia e delle tradizionali demarcazioni tra i generi letterari [...]. Sono tutti fenomeni, sul piano formale e stilistico, da porsi in rapporto con la crisi del ruolo vissuta dagli intellettuali sul piano sociale. Lo scrittore umanista comincia ad apparire anacronistico. Sempre meno avvertiamo in poeti e narratori quell'influenza del mondo greco e latino che è ancora così massicciamente presente in Pascoli e D'Annunzio. [...] Se a ciò si aggiunge l'influenza dei tratti più eversivi della letteratura simbolista (e perciò, soprattutto, di Rimbaud), si può capire che siamo di fronte a una generazione allo sbaraglio, animata da una tensione estrema, spesso spasmodica, che si conclude assai frequentemente con una morte precoce» (ROMANO LUPERINI, *La generazione degli anni ottanta*, in ID., *Il Novecento: apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Loescher, 1981, pp. 135-138).

²¹⁷ Si pensi alla fortuna di cui godrà nell'ambiente futurista – ma da cui non sarà immune neppure una parte della tradizione lirica successiva – il puro accostamento di parole desunte da aree semantiche assolutamente (o apparentemente) irrelate: si tratta in qualche modo di nient'altro che una estrema radicalizzazione del meccanismo metaforico, portato alla sua forma più elementare e sintetica. Non a caso Marinetti, elencando alcune realizzazioni di questa modalità stilistica («uomo-torpediniera, donna-golfo, folla-risacca, piazza-imbuto, porta-rubinetto»), parla di termini che si legano «per analogia» (FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Manifesto tecnico della letteratura futurista (11 maggio 1912)*, in ID., *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, 1983, p. 47).

Rebora e Ungaretti²¹⁸ nei termini di una momentanea variazione retorica di un tema prevalentemente metaforico.

L'operazione sbarbariana si rivela a questo punto ancora maggiormente degna di nota, in quanto segue un itinerario espressivo – potremmo dire – opposto rispetto a quello percorso dagli autori coevi: pur partendo da una maggiore disponibilità stilistica nei confronti del tropo della metafora, Sbarbaro se ne discosta gradualmente, arrivando ad utilizzare la similitudine con una frequenza assolutamente sconosciuta per quanto riguarda gli altri poeti del primo Novecento italiano. Uno spoglio da me condotto, che ha preso in analisi *Pianissimo*, *I canti orfici*, *i Frammenti lirici* e *Il porto sepolto*, ha evidenziato come l'opera di Giuseppe Ungaretti presenti un uso del paragone ancora abbastanza sviluppato, con la presenza media di una similitudine ogni 22 versi. Si riscontra un utilizzo della comparazione non metaforica già molto meno frequente in Dino Campana (una similitudine ogni 35 versi, considerando ovviamente solo le parti liriche della raccolta) e in Clemente Rebora (una similitudine ogni 40 versi). Il censimento permette invece di evidenziare la frequenza decisamente maggiore con cui Sbarbaro ricorre alla struttura del paragone, che in *Pianissimo* si presenta al lettore in media una volta ogni 16 versi.

Il graduale processo di decontrazione delle figure di analogia messo in pratica dallo scrittore ligure si dimostra dunque ancor più significativo, in quanto condotto “controcorrente” rispetto alla direzione stilistica intrapresa in quel periodo dalle maggiori linee evolutive della poesia italiana. La diversa soluzione stilistica adottata dalla

²¹⁸ Si sono prese in analisi le tre opere maggiormente significative e cronologicamente più vicine alla data di uscita della silloge poetica principale di Sbarbaro. Il rapporto che intercorre tra le raccolte di Sbarbaro, Campana e Rebora non è solamente di ordine cronologico ed è stato d'altronde già ampiamente tematizzato: «*Pianissimo* (1914) di Sbarbaro, *Frammenti lirici* (1913) di Rebora, *Canti orfici* (1914) e gli altri scritti di Campana segnano un'esperienza poetica comune: tutti e tre questi poeti lavorano sul frammento di vita, rivivendolo e scavandolo con furiosa intensità conoscitiva per tentare un raccordo con le cose o con una prospettiva universale che di continuo sfugge e che non è dato cogliere neppure per via simbolica ma che è possibile solo postulare con un atto volontaristico o vivere per accenni e istanti sottratti a qualsiasi contesto cosmico e storico che garantisca loro una qualche continuità. Le tre opere trovano la loro ragione storica nella convulsione sociale e nel vuoto della società civile dell'immediato anteguerra» (ROMANO LUPERINI, *Il Novecento: apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, cit., p. 224).

poesia sbarbariana viene così descritta – seppure in riferimento ad un'altra linea poetica – da Lorenzo Polato nella sua monografia sullo scrittore ligure:

L'essenzialità di questo [*scil.* di *Pianissimo*] linguaggio è raggiunta attraverso l'uso [...] di similitudini essenziali [...] che non si prestano mai ad essere sviluppate troppo a lungo fino a costituire la struttura della lirica, *come accade invece ai simbolisti nei quali la similitudine diventa analogia*. Non sono cioè in funzione del gioco della fantasia o dei sensi [...]. In Sbarbaro la ricerca del simbolo e tutto ciò che di intellettualistico esso comporta è assolutamente assente.²¹⁹

Nell'orizzonte formale di *Pianissimo* la similitudine si svincola dunque dal ruolo ancillare assegnatole dalla prassi poetica contemporanea,²²⁰ ed assurge ad un valore strutturante. Tale "anomalia" espressiva della poesia sbarbariana pone un fondamentale problema circa l'ermeneutica di questo aspetto stilistico e richiede dunque una coerente spiegazione al livello dell'interpretazione critica.

2.4.2. Una retorica dello sguardo

Come è facilmente riscontrabile anche ad una prima e superficiale lettura dell'opera sbarbariana, la poesia di *Pianissimo* è interamente svolta secondo una tonalità riflessiva, ragionativa. Se ne accorge subito – e ne rende conto con una certa disapprovazione in una delle prime recensioni della raccolta del 1914 – il critico e scrittore Emilio Cecchi, che tratteggia la figura di uno Sbarbaro «ragionativo, angoloso, analitico».²²¹ In tempi più recenti anche Lorenzo Polato ha parlato di un «io lirico-ri-

²¹⁹ LORENZO POLATO, *Sbarbaro*, cit., pp. 28-29. Il corsivo è mio.

²²⁰ Non si può che fare nuovamente riferimento alle considerazioni teoriche esposte da Genette in *La retorica ristretta*: «Non ci troviamo più in presenza di paragoni omerici, e la concentrazione semantica del tropo gli assicura una superiorità estetica quasi evidente sulla forma estesa della figura. Mallarmé si vantava di aver abolito dal suo lessico la parola "come"» (GÉRARD GENETTE, *La retorica ristretta*, cit., p. 26).

²²¹ EMILIO CECCHI, *Libri di poesia: Enrico Pea e Camillo Sbarbaro*, in «La Tribuna», 18 giugno 1914; ora in EMILIO CECCHI, *Letteratura italiana del Novecento*, vol. 1, Milano, Mondadori, 1972, p. 610.

flessivo»²²² che induce parallelamente – secondo Antonella Padovani Soldini – a una «solitudine riflessiva di *Pianissimo*».²²³ Questa tonalità determina anche alcune conseguenze di carattere stilistico, ben individuate da Vittorio Coletti:

Sbarbaro [...] si muove [...] liberamente sul piano della sintassi, affiancando all'azzeramento paratattico delle notazioni descrittive, tipico della poesia primonovecentesca [...], un rinnovato affollamento di nessi subordinativi anche complessi (con conseguente largheggiare del congiuntivo) nei passaggi più argomentati e discorsivi (specie nella prima sezione). Di qui la presenza di movimenti sintattici a largo raggio, da quelli temporali che spesso aprono e inquadrano il racconto poetico (con congiunzioni e avverbi di tempo come *quando, talor, certe volte, mentre, a volte, ora che* ecc.) a quelli di tipo più strettamente ragionativo (con molti nessi come quelli causali: *perché, poiché*, l'usatissimo *ché*, gli ipotetici: *se, se anche*, i concessivi: *benché*, i consecutivi *tal che, si...che*, i temporali - condizionali: *finché*).²²⁴

Il poeta dunque lungo i componimenti di *Pianissimo* analizza, considera e quindi coglie, capisce e comprende. Tale processo di riflessione del soggetto lirico circa i dati della sua esperienza tuttavia viene continuamente presentato al lettore facendo ricorso costante all'ambito lessicale della vista. Possiamo osservare la ricorrenza di questo fenomeno a partire da alcune esemplificazioni.

E se poco ciò dura, io veramente
in quell'attimo dentro mi impauro
a *vedere* che gli uomini son tanti.²²⁵

(*Talor, mentre cammino per la strada*, vv. 32-34)

²²² Commento di Lorenzo Polato a *Padre, se anche tu non fossi il mio*, in CAMILLO SBARBARO, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 103.

²²³ ANTONELLA PADOVANI SOLDINI, «*Il nome dell'amico è un nome vano*». *Solitudine e illusione nel tempo di "Pianissimo"*, cit., p. 39.

²²⁴ VITTORIO COLETTI, *Prove di un io minore. Lettura di Sbarbaro - "Pianissimo" 1914*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 23-24.

²²⁵ In questa e nelle seguenti citazioni il corsivo è mio.

Vedo allora che nulla nella vita
è buono e nulla è triste, ma che tutto
è da accettare nello stesso modo [...].

(*A volte, quando penso alla mia vita*, vv. 14-16)

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

(*Padre che muori tutti i giorni un poco*, vv. 16-19)

Poiché per designare la comprensione Sbarbaro usa il verbo “vedere”, l'azione logicamente precedente – ovvero la considerazione del fenomeno oggetto di riflessione – viene indicata, con un procedimento correlativamente corrispondente, mediante l'azione del guardare.

A volte quando *guardo* la mia vita
e, tizzo che di cenere si copre,
ciò che feci ai miei occhi si discolora,
con un brivido freddo mi percorre
l'improvvisa paura di morire.

(*A volte quando guardo la mia vita*, vv. 1-5)

Si potrebbe facilmente spiegare questo ricorrente riferimento visivo attraverso uno spostamento semantico su base metaforica del verbo, che viene quindi ad assumere anche il significato di “comprendere”: dunque ci troveremmo semplicemente di fronte a nient'altro che un'indicazione del processo cognitivo mediante l'azione del vedere. Nell'esperienza linguistica quotidiana l'uso metaforico del termine – anzi – non viene quasi più avvertito come tale, tanto che questo traslato semantico viene registrato da tutti i vocabolari della lingua italiana tra i primi significati del lemma. Tuttavia un'altra corposa serie di occorrenze interviene a confutare questa ipotesi, resti-

tuendo valore quasi letterale all'uso che Sbarbaro fa del verbo analizzato in questo particolare contesto.

*I miei occhi implacabili che sono
sempre limpidi pure quando piangono
Amicizia non vale ad ingannare.
Quando parliamo troppo forte o quando
d'improvviso tacciamo tutti e due
vedono essi il male che ci rode.*²²⁶

(I miei occhi implacabili che sono, vv. 1-6)

*Con gli occhi vedo che mi sei negata
gioja di voler bene a qualcheduno.*

(I miei occhi implacabili che sono, vv. 20-21)

Una chiaroveggenza nuova allarga
su la Vita *i miei occhi*, tal che parmi
di *vederla* com'è la prima volta.

(A volte, quando penso alla mia vita, vv. 11-13)

Come è facile osservare – e la sua puntuale ricorrenza rende il fenomeno a maggior ragione degno di nota – Sbarbaro pone spesso gli occhi come soggetto grammaticale del verbo “vedere”. Un’insistenza così puntuale sull’organo della vista rende senza dubbio più difficile ricondurre il significato semplicemente ad un uso tralato del termine: chi “vede” non è la mente del soggetto o – più genericamente – l’io lirico, ma proprio quella parte del corpo umano deputata a svolgere l’azione secondo il suo senso più letterale.²²⁷ Sbarbaro mostra insomma di considerare questa azione percettiva in qualche modo secondo il suo significato letterale. Tale osservazione costringe dunque ad elaborare una spiegazione alternativa, che tenga conto della somma delle riflessioni condotte sinora.

²²⁶ In questa e nelle seguenti citazioni il corsivo è mio.

²²⁷ A ulteriore conferma di questo si aggiunga il fatto che gli occhi possono inoltre essere addirittura ingannati («A ingannarli [*scil.* gli occhi] non vali neppur tu, / Dolore», *I miei occhi implacabili che sono*, vv. 13-14).

Possiamo quantomeno notare in prima analisi il fatto che tutta la poesia di *Pianissimo* ci si presenta come filtrata attraverso gli occhi del poeta. Sbarbaro attribuisce infatti alla vista un particolare valore gnoseologico: l'io lirico non "comprende", "capisce", "coglie" i moti dell'animo e la propria condizione esistenziale, ma mostra di percepirli attraverso la vista. La riflessione – cifra, come detto, dominante all'interno della raccolta qui analizzata – è insistentemente filtrata attraverso il piano semantico dello sguardo.

Giunti a questo punto del nostro discorso, è utile aprire una breve parentesi di teoria retorica, per comprendere meglio alcune conseguenze percettive legate alle strutture – profondamente diverse – del tropo metaforico e della figura della similitudine. Albert Henry, volendo individuare non tanto un elemento che possa diversificare le due strutture,²²⁸ quanto le differenti modalità percettive che la metafora e la similitudine realizzano in merito al loro contenuto semantico, afferma:

La metafora tende a ridurre all'unità, essa crea l'illusione di ridurre all'unità. Al contrario, quando c'è paragone, c'è confronto di due nozioni, *confronto che sussiste e s'impone a tutti, tale e quale*. Due concetti o serie di concetti sono avvicinati e mantenuti separati l'uno dall'altro; l'identità di ciascuno resta distinta e integra.²²⁹

È quanto sostiene Bertinetto – in un passo già riportato in precedenza – con riferimento al tropo metaforico, parlando di «una qualche forma di fusione» o, meglio, di «compresenza» tra i due elementi messi in rapporto.

La differenza tra similitudine e metafora, infatti, non si regge su presupposti formali, bensì pragmatico-cognitivi in senso stretto. La prima figura è basata sulla percezione statica delle affinità (e delle differenze) che legano due entità; mentre la seconda si basa su un meccanismo

²²⁸ Discorso che peraltro, vale la pena sottolinearlo, non interessa nemmeno in questa sede. Le considerazioni che vengono fornite in questo studio mirano a porre sotto analisi i processi retorici da un punto di vista eminentemente stilistico e letterario.

²²⁹ ALBERT HENRY, *Metonimia e metafora*, cit., p. 71. Il corsivo è nel testo.

di natura eminentemente dinamica, che produce una qualche forma di fusione, o per meglio dire compresenza, tra i due enti raffrontati.²³⁰

«Riduzione a unità», «fusione», «compresenza» sono tutte nozioni che cercano in qualche modo di avvicinarsi al nucleo del meccanismo metaforico. Sicuramente questo tipo di procedimento è strettamente legato alla classificazione lausberghiana, che – non a caso – riconosce nella metafora un struttura generata tramite *immutatio in verbis singulis*.²³¹ Ben diverso si presenta un costrutto come quello della similitudine, caratterizzato da un dimensione sintagmatica – potremmo dire – più che paradigmatica e che infatti viene classificato dallo studioso tedesco come una figura dell’*ornatus in verbis coniunctis* realizzato per agguinzione.²³² Proprio sulla scorta di questo tipo di considerazioni, Pier Marco Bertinetto, commentando una esempio di formazione metaforica,²³³ conclude osservando:

Mi paiono irrefutabili le osservazioni di Richards,²³⁴ riprese anche da Perelmann e Olbrechts-Tyteca,²³⁵ secondo cui la sintesi metaforica non si traduce in un’immagine “concreta”, quasi che essa desse origine a una qualche sorta di fusione eidetica. Le due entità percepite restano chiaramente distinguibili. Ma niente impedisce di coglierle simultaneamente, cioè per l’appunto in sovrapposizione; il che certo non avviene nella similitudine.²³⁶

Sulla scorta delle affermazioni fin qui riportate possiamo concludere notando il carattere eminentemente cognitivo del tropo: i due elementi sottoposti a procedimento metaforico, pur non formando una nuova immagine mentale astratta, vengono tuttavia

²³⁰ PIER MARCO BERTINETTO, “Come vi pare”. *Le ambiguità di “come” e i rapporti tra paragone e metafora*, cit., pp. 159-160.

²³¹ HEINRICH LAUSBERG, *Elementi di retorica*, cit., p. 127.

²³² *Ivi*, p. 222.

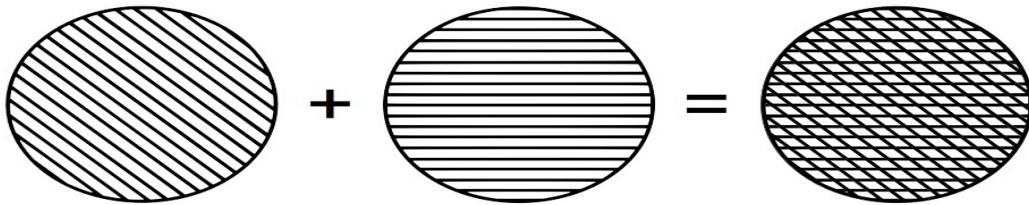
²³³ Nel caso specifico si tratta della frase «Un leone, egli [*scil.* Achille], balzò».

²³⁴ IVOR ARMSTRONG RICHARDS, *The Philosophy of Rhetoric*, Londra, Oxford University Press, 1936, pp. 123-124. Trad. it. IVOR ARMSTRONG RICHARDS, *La filosofia della retorica*, Milano, Feltrinelli, 1967.

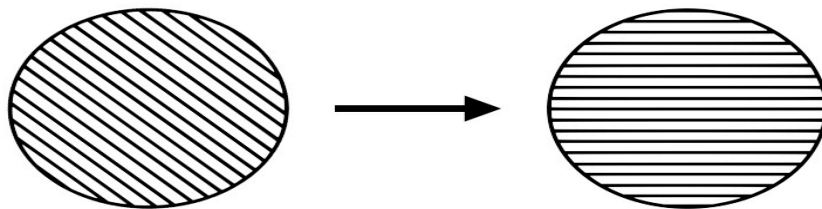
²³⁵ CHAÏM PERELMANN, LUCIE OLBRECHTS-TYTECA, *Trattato dell’argomentazione: la nuova retorica*, Torino, Einaudi, 1966, p. 424. Ed. orig. CHAÏM PERELMANN, LUCIE OLBRECHTS-TYTECA, *La nouvelle rhétorique: traite de l’argumentation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958.

²³⁶ PIER MARCO BERTINETTO, “Come vi pare”. *Le ambiguità di “come” e i rapporti tra paragone e metafora*, cit., pp. 148-149.

colti «simultaneamente». Il procedimento messo in atto è quindi squisitamente mentale. Henry, facendo riferimento a Bühler, tenta di spiegare graficamente questa capacità sintetica della metafora attraverso uno schema ispirato al fenomeno della visione binoculare.²³⁷



Diversa è invece la modalità percettiva che deriva da una struttura che agisce per agguinzione come quella della similitudine: come detto in precedenza, «due concetti o serie di concetti sono avvicinati e mantenuti separati l'uno dall'altro; l'identità di ciascuno resta distinta e integra».²³⁸ Gli enti implicati vengono quindi percepiti in – anche rapida – successione temporale, ma sono oggetto dell'attenzione del lettore uno alla volta, in momenti diversi. Ciò assicura alle forme del paragone uno statuto più propriamente visivo. Mimando le modalità percettive proprie del senso della vista, la similitudine invita l'“occhio” del lettore ad osservare una prima “scena” per poi spostarsi in un secondo momento ad un'altra, apprezzandone punti di convergenza e divergenza. Volendo adattare lo schema riportato in precedenza, potremmo rappresentare il meccanismo della comparazione in questo modo.



²³⁷ ALBERT HENRY, *Metonimia e metafora*, cit., p. 67.

²³⁸ *Ivi*, p. 71.

L'uso costante ed insistito della similitudine all'interno di tutti i componimenti di *Pianissimo* segna dunque l'obbedienza dell'aspetto retorico alle modalità percettive che caratterizzano prevalentemente l'io poetico che si delinea nella raccolta. Poiché in *Pianissimo* tutto – anche la riflessione esistenziale – viene filtrato attraverso l'organo dell'occhio, le figure di analogia non possono che adeguarsi a questa particolare modalità percettiva: il senso della vista, come è stato già più volte sottolineato da diversi critici, è l'unica modalità di contatto con la realtà circostante che il soggetto della poesia di Sbarbaro mostra di mantenere («ché tutta la mia vita è nei miei occhi», *Taci, anima. Son questi i tristi*, v. 18). Come afferma Ernesto Citro commentando proprio questo verso, «le relazioni sociali che un individuo, col proprio essere (intellettuale e fisico), riesce a instaurare, da Sbarbaro vengono delegate ai soli occhi».²³⁹ Il processo di decontrazione delle figure di analogia, con il massiccio impiego della similitudine a tutto scapito della metafora, pare dunque esemplificare l'adeguamento del piano retorico alla particolare modalità di percezione della realtà che caratterizza l'approccio gnoseologico esclusivamente “visivo” messo in atto dal soggetto poetico.

2.5. Gli «occhi chiari» e il «sottile velo delle lacrime»

Già da quanto emerso nel paragrafo precedente, risulta evidente l'importanza decisiva che la sfera lessicale della vista riveste nell'opera sbarbariana. La metafora dello sguardo infatti non investe solamente questioni di forma retorica, ma si qualifica come un elemento in grado di guidare ad un'interpretazione complessiva di tutto l'orizzonte poetico – tanto stilistico, quanto esistenziale – della seconda raccolta di Sbarbaro.

²³⁹ ERNESTO CITRO, *Sbarbaro e Campana: lo sguardo e la visione*, cit., p. 19.

2.5.1. La metafora della vista

Come affermato in precedenza, la tematica degli occhi accompagna costantemente tutti i componimenti di *Pianissimo*, caratterizzandosi senza dubbio come uno dei nuclei semantici di più complessa interpretazione, proprio a causa della sua pervasiva ricorrenza nella raccolta.

Chi volesse veramente non lasciarsi sfuggire nulla, dovrebbe semplicemente ricopiare, e per intero, le opere di Sbarbaro, tale e tanto è lo spessore con cui codesta tematica ne innerva le pagine.²⁴⁰

Di conseguenza i tentativi ermeneutici si sono susseguiti molteplici ed anche molto diversi tra loro. Ernesto Citro e Fabio Pusterla notano bene il ruolo centrale che il poeta assegna a questo aspetto.

Gli occhi [...] occupano uno spazio privilegiato nella poesia di Sbarbaro, uno spazio sottoposto a rigido controllo da parte del poeta, a dimostrazione del grande interesse di questo tema, che viene a configurarsi come una vera e propria metafora ossessiva.²⁴¹

Il motivo dello sguardo, attuato linguisticamente ricorrendo alle molteplici componenti del suo campo onomasiologico, costituisce una delle più solide impalcature su cui si struttura l'intera raccolta.²⁴²

L'assoluta rilevanza della sfera semantica dello sguardo emerge anche da un punto di vista quantitativo: scorrendo l'elenco delle prime cento parole-tema dei testi poetici di Sbarbaro contenuto nell'introduzione alle concordanze elaborate da Taffon, si ritrovano in settima posizione il lemma "occhio" (68 occorrenze), in nona il verbo "guardare" (56 occorrenze), mentre le parole "piangere" e "lacrima" (al 55° e 92° po-

²⁴⁰ LUCIANO NANNI, *L'occhio di Sbarbaro*, cit., p. 20.

²⁴¹ ERNESTO CITRO, *Sbarbaro e Campana: lo sguardo e la visione*, cit., p. 22.

²⁴² FABIO PUSTERLA, *Aperti estranei implacabili. Gli occhi di Camillo Sbarbaro*, cit., p. 115.

sto) presentano rispettivamente 21 e 13 occorrenze.²⁴³ Il lavoro proposto da Taffon si rivela tuttavia piuttosto lacunoso per quanto riguarda il *corpus* analizzato e anche per alcune questioni di ordine metodologico: non viene infatti specificato quale sia l'edizione di riferimento su cui è stato condotto lo studio,²⁴⁴ né quali componimenti ne siano stati inclusi ed esclusi.²⁴⁵

Decisamente più precisi si mostrano i risultati forniti da un analogo studio condotto da Giuseppe Savoca.²⁴⁶ Forte dell'imponente apparato metodologico messo a punto grazie all'esperienza della collana «Strumenti di lessicografia letteraria italiana», il volume *Concordanza della poesia di Camillo Sbarbaro* giunge a risultati più precisi e – di conseguenza – più indicativi.²⁴⁷ I dati riportati appaiono leggermente diversi sia per la differente estensione del *corpus*, sia per l'inclusione da parte di Savoca nei suoi elenchi anche delle parole sinsemantiche.²⁴⁸ Le parole riconducibili alla sfera dello sguardo presentano dunque queste occorrenze:²⁴⁹

27. Occhio (77)

34. Guardare (52)

37. Vedere (49)

55. Piangere (25)

63. Lacrima (17)

74. Pianto (6)

Scorrendo inoltre la lista di frequenza dei lemmi suddivisi per categoria grammaticale è possibile osservare che, mentre il primo verbo per numero di occorrenze è

²⁴³ GIORGIO TAFFON, *Le parole di Sbarbaro*, cit., pp. 21-22.

²⁴⁴ Per un autore ricco di varianti come Sbarbaro è infatti indispensabile che l'analisi letteraria sia accompagnata da una notevole precisione ecdotica.

²⁴⁵ L'unica indicazione rinvenibile in merito recita: «Tale scandaglio ha presupposto lo spoglio lessicale condotto su tutta l'opera poetica di Sbarbaro, comprese le varianti» (*Ivi*, p. 20).

²⁴⁶ GIUSEPPE SAVOCA, *Concordanza delle poesie di Camillo Sbarbaro. Concordanza, Liste di frequenza, Indici*, cit.

²⁴⁷ I criteri e il *corpus* alla base dello spoglio sono distesamente elencati nel paragrafo *Il testo* (*Ivi*, pp. XV-XVIII).

²⁴⁸ Ciò ovviamente implica il fatto che le parole autosemantiche occupino posizioni più basse nell'ordine di frequenza.

²⁴⁹ *Ivi*, pp. 151-153. Indico per ogni lemma la posizione di frequenza, la parola e quindi tra parentesi il numero di occorrenze.

– naturalmente – “essere”, prima con valore predicativo (202 occorrenze) e poi con funzione di ausiliare (57 occorrenze), il secondo verbo utilizzato più spesso è proprio “vedere” (52 occorrenze), mentre al quarto posto si posiziona il lemma “guardare” (con 49 occorrenze).²⁵⁰ Da ultimo, l’intera categoria dei sostantivi è guidata – come era facile prevedere – proprio dalla parola “occhio”.²⁵¹

Tra gli studi critici che hanno analizzato la fenomenologia dello sguardo nella poesia di Sbarbaro, vale la pena ricordare almeno i contributi di Luciano Nanni, Ernesto Citro, Fabio Pusterla e Vittorio Coletti.²⁵² Il saggio del primo si distingue subito dagli altri tre per i diversi presupposti metodologici da cui parte: venuto a contatto con la Scuola di Milano (si laurea nel 1970 all’Università di Bologna, avendo come relatore Luciano Anceschi, allievo proprio di Antonio Banfi), Nanni utilizza modalità di indagine desunte più dal campo della filosofia estetica, che della critica letteraria. Inoltre Nanni analizza la fenomenologia dello sguardo in Sbarbaro basandosi su un unico testo (*Finestre*, un truciolo pubblicato su «Campo di Marte» nel 1938²⁵³) e prescindendo completamente dai testi di *Pianissimo*, dove l’emergenza della tematica è assolutamente imparagonabile a quella riscontrata in altre opere successive. L’approccio è dunque senza dubbio legittimo, ma non in linea con le considerazioni (in prima analisi stilistiche e letterarie) che conduciamo in questo studio. L’impostazione dei lavori di Pusterla e Citro sembra invece più che altro orientata in direzione di una buona critica tematica: i due studiosi ripercorrono le poesie di *Pianissimo* e di *Rimane* mettendo in luce – anche da un punto di vista diacronico – il significato e la funzione della sfera lessicale connessa al senso della vista. Ad un analogo approccio

²⁵⁰ Leggermente meno utilizzato, ma ugualmente ben presente nella raccolta, il verbo “piangere” (25 occorrenze).

²⁵¹ *Ivi*, p. 176.

²⁵² LUCIANO NANNI, *L’occhio di Sbarbaro*, cit.; ERNESTO CITRO, *Sbarbaro e Campana: lo sguardo e la visione*, cit.; FABIO PUSTERLA, *Aperti estranei implacabili. Gli occhi di Camillo Sbarbaro*, cit.; VITTORIO COLETTI, *Gli occhi*, in ID., *Prove di un io minore. Lettura di Sbarbaro - “Pianissimo” 1914*, cit., pp. 71-80.

²⁵³ vd. CARLA ANGELERI, GIAMPIERO COSTA, *Bibliografia degli scritti di Camillo Sbarbaro*, cit., p. 237.

teorico Vittorio Coletti aggiunge anche un costante riferimento all'aspetto esistenziale, rendendo così più completa e utile la rilevazione del fatto stilistico. In questa prima parte, durante la quale ripercorreremo brevemente il complesso sistema di riferimenti alla metafora della vista in *Pianissimo*, ci rifaremo principalmente a questi ultimi tre lavori, e in particolare al contributo di Coletti.

In prima analisi va rilevato che, come si evince già dal componimento proemiale di *Pianissimo*, il senso della vista è l'unica modalità di contatto con il mondo che sia ancora nelle disponibilità del soggetto lirico.

Si potrebbe affermare che le relazioni sociali che un individuo [...] riesce ad instaurare, da Sbarbaro vengono delegate ai soli occhi. In tal modo le infinite possibilità di conoscere, percepire ed esplorare il mondo si riducono enormemente, perché si escludono le altre modalità di conoscenza [...]. Il corpo [...] si eclissa ad esclusione del senso della vista.²⁵⁴

Anche Taffon parla dell'atto del guardare «come condizione gnoseologica privilegiata, e forse unica, e che segna l'unico canale comunicativo, l'unico *medium* con l'estraneità della realtà esterna».²⁵⁵ Lo sguardo si qualifica dunque come il mezzo della riflessione sul mondo («Guardo / la gente con aperti estranei occhi», *Talor, mentre cammino per la strada*, vv. 5-6; «Ch'io cammino fra gli uomini guardando / attentamente coi miei occhi ognuno, / curioso di lor ma come estraneo», *Mi desto dal leggero sonno solo*, vv. 20-22) e dell'autoriflessione sull'io parlante stesso («Nel deserto / io guardo con occhi asciutti me stesso», *Taci, anima stanca di godere*, vv. 25-26).

Gli occhi sono diverse volte accompagnati dall'aggettivo "chiari": questa espressione indica una capacità gnoseologica particolare affidata specificamente allo sguardo del poeta.

²⁵⁴ ERNESTO CITRO, *Sbarbaro e Campana: lo sguardo e la visione*, cit., p. 19. Oppure, con Lorenzo Polato, si può dire che lo sguardo si qualifica «come ultima, residua ed esclusiva attività dell'io condannato ad assistere alla propria morte» (Commento di Lorenzo Polato a *Taci, anima stanca di godere*, in CAMILLO SBARBARO, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., pp. 83-84).

²⁵⁵ GIORGIO TAFFON, *Le parole di Sbarbaro*, cit., p. 41.

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.²⁵⁶

(*Talor, mentre cammino solo al sole*, vv. 1-5)

Segue quindi un momento epifanico, di «chiaroveggenza nuova» che disvela al soggetto la vera condizione in cui l'uomo è costretto a vivere. In un altro componimento della prima sezione della raccolta troviamo una dinamica simile.

Ma poiché in quel momento è *così chiara*
la mia vista, che di varcare il cerchio
nel quale la necessità ci chiude
più non m'illudo, [...]
su dal cuore mi sboccia un improvviso
sincero desiderio di morire.

(*A volte, quando penso alla mia vita*, vv. 19-27)

Gli «occhi chiari» permettono dunque all'io lirico di smascherare la realtà, svelando l'inconsistenza delle cose, l'estraneità tra gli uomini, l'impossibilità della felicità e quindi la radicale insensatezza dell'esistere: «inchiodano alle cose in quanto impediscono di sognare che siano diverse da quello che appaiono».²⁵⁷ «È lo sguardo il rivelatore della tremenda verità delle cose, del dolore universale».²⁵⁸ Il potere conoscitivo della vista è talmente forte che gli occhi sono definiti addirittura «implacabili» nello smascherare le false convinzioni nelle quali l'uomo trova conforto (nel caso specifico l'amicizia).²⁵⁹

²⁵⁶ Il corsivo – in questa e nella citazione seguente – è mio.

²⁵⁷ VITTORIO COLETTI, *Prove di un io minore. Lettura di Sbarbaro - "Pianissimo" 1914*, cit., p. 76.

²⁵⁸ *Ivi*, p. 29.

²⁵⁹ «I miei occhi implacabili che sono / sempre limpidi pure quando piangono / Amicizia non vale ad ingannare» (*I miei occhi implacabili che sono*, vv. 1-3).

La seguente citazione – tratta da un poemetto centrale per la comprensione della dinamica dello sguardo in *Pianissimo* – permette di fare un ulteriore passo avanti. Si tenga conto che il componimento si rivolge in seconda persona al Dolore, richiamato esplicitamente al v. 18.

Tu che illudesti per un po' la mia
aridità e che ai miei chiari occhi
di pianto intorbidandoli, lasciasti
vedere meno bene, e mi facesti
tutta la vita vivere nell'attimo
adesso che ho imparato a amarti solo
o Dolore tu anche passeggero,
irrimediabilmente te ne vai.

(Io ti vedo con gioia e con paura, vv. 12-19)

L'«implacabilità» degli occhi chiari viene temporaneamente lenita, concedendo al poeta una tregua dalla sua «aridità». Questo è possibile grazie all'intervento del pianto o, meglio, del suo correlativo concreto: le lacrime. Esse, frapponendosi tra gli occhi e la realtà esterna, costituiscono un impedimento alla vista e quindi – dato il suo valore gnoseologico – alla dura consapevolezza della condizione umana.²⁶⁰ Sbarbaro dunque «pone in atto una strategia molto sottile per difendersi dall'irruzione del reale schermando l'occhio con le lacrime».²⁶¹ *E contrario* gli occhi torneranno «implacabili» in assenza di lacrime, quando – cioè – saranno asciutti. Il sintagma «occhi asciutti» viene infatti usato da Sbarbaro con un significato analogo a quello di «occhi chiari» («Ma restan gli occhi crudelmente asciutti», *Mi desto dal leggero sonno solo*, v. 33). La consapevolezza dell'insensatezza dell'esistenza isola in qualche modo il poeta – non più disponibile all'illusione – dal resto del mondo, tanto da non concedergli più neppure la possibilità di piangere dinnanzi al padre ormai morente.

²⁶⁰ Vista l'importanza della tematica, torneremo a breve sul significato poetico delle lacrime.

²⁶¹ ERNESTO CITRO, *Sbarbaro e Campana: lo sguardo e la visione*, cit., p. 74.

Un pensiero soltanto mi consola
di poterti guardar con occhi asciutti.
Il ricordo che piccolo pensando
che come gli altri uomini dovevi
morire pure tu, il nostro padre,
solo e zitto nel mio letto la notte
io di sbigottimento lagrimavo.

(*Padre che muori tutti i giorni un poco*, vv. 39-45)

Dunque le lacrime sono ora solo un retaggio dell'infanzia, ovvero di quell'età in cui è ancora possibile – secondo Sbarbaro – l'illusione di un atteggiamento positivo nei confronti della vita. Tale esperienza non è ormai più possibile: come sottolinea qualche verso dopo, «mi par d'aver lasciata / tutta la fanciullezza in quelle lacrime» (*Padre che muori tutti i giorni un poco*, vv. 48-49).²⁶² Il tempo di *Pianissimo* – con alcune significative eccezioni – è il tempo degli occhi chiari e asciutti.²⁶³

2.5.2. La metafora delle lacrime

Anche per quanto riguarda l'ambito metaforico delle lacrime i contributi che finora hanno affrontato con maggiore completezza il problema sono quelli di Ernesto Citro e Vittorio Coletti. Come si anticipava già in precedenza, le lacrime svolgono

²⁶² Il medesimo concetto compare anche in un altro poemetto: «Se mi dicesser che mio padre è morto, / sento bene che adesso non potrei / piangere» (*Esco dalla lussuria*, vv. 31-33).

²⁶³ In seguito alle considerazioni esposte finora sembra degno di nota il fatto che Sbarbaro usi proprio di un cieco, ovvero colui che è privato del senso della vista, nel momento in cui vuole creare una figura che esemplifichi la posizione dell'uomo inconsapevole della sua condizione: «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» (*Talor, mentre cammino solo al sole*, vv. 1-7). Il cieco ritorna anche nel componimento che apre la seconda sezione della raccolta. Qui – non a caso – è rappresentato come uno dei personaggi che determinano lo sgorgare delle lacrime dagli occhi dell'io lirico, e quindi la possibilità di una tregua dalla tremenda consapevolezza: «Per la voce d'un cantastorie cieco / per l'improvviso lampo d'una nuca / mi sgocciolan dagli occhi scioche lacrime / mi s'accendon negli occhi cupidigie» (*Taci, anima mia. Son questi i tristi*, vv. 14-17).

una funzione di copertura, sono un velo in grado di rendere più sopportabile l'impatto con la realtà.

Allora sotto la bontà dei cieli
io sono nudo come quando nacqui.
Dietro il sottile velo delle lacrime
allora sono solamente io.

(*Lacrime, sotto sguardi curiosi*, vv. 29-32)

La dinamica viene ben descritta in *Io ti vedo con gioia e con paura*, citata poco sopra:²⁶⁴ le lacrime, intorbidando gli occhi chiari, ne offuscano il potere conoscitivo, lenendo la percezione dell'insensatezza dell'esistenza e rendendo quindi sopportabile la vita. Dice bene Coletti:

Chi aveva aperto il suo poema ritraendosi "con asciutti occhi", con la lucidità implacabile di uno sguardo che non salva nulla, anche a costo di una cruda sofferenza [...], rinuncia ora alla troppo dura visione diretta, si rifugia dietro il riparo delle lacrime.²⁶⁵

Il pianto si qualifica dunque come una vera e propria barriera posta tra il soggetto lirico e la realtà: nella seconda edizione di *Pianissimo*, pubblicata nel 1954 presso l'editore Neri Pozza, il «velo delle lacrime» potenzierà la sua funzione di filtro, diventando addirittura uno «schermo».²⁶⁶ Il pianto è quindi un atteggiamento desiderabile ed effettivamente desiderato dall'io lirico, che può così trovare un momento di riposo dalla tremenda consapevolezza cui è costretto in tutti gli altri momenti della sua vita.

Per la felicità grande di piangere,
per la tristezza eterna dell'Amore,

²⁶⁴ Cfr. *supra* § 2.5.1, p. 130.

²⁶⁵ VITTORIO COLETTI, *Prove di un io minore. Lettura di Sbarbaro - "Pianissimo" 1914*, cit., p. 71.

²⁶⁶ Ora in CAMILLO SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, cit., p. 71.

pel non sapere e l'infinito bujo...
Per tutto questo amaro t'amo, Vita.²⁶⁷

(*Non, Vita, perché tu sei nella notte*, vv. 20-23)

Oh dolcezza di piangere tutto solo!
Al sostegno più prossimo m'appoggio
nell'improvvisa piena del mio petto
abbandonatamente come fossi
per morire e tra mezzo grosse lacrime
mi brilla il viso di riconoscenza!

(*Lacrime, sotto sguardi curiosi*, vv. 23-28)

Di conseguenza il lacrimare è spesso accompagnato dagli aggettivi «dolce» e «caldo» («E, mentre così guardo, mi si bagna / di calde dolci lacrime la faccia», *Il mio cuore si gonfia per te, Terra*, vv. 23-24).²⁶⁸ Ciononostante un'altra qualificazione – apparentemente contraddittoria – viene a volte associata alle lacrime: l'accusa di essere «insensate».

Più d'una volta sulla fredda ardesia
al vento che passava nei capelli
alla pioggia che m'inzuppava il viso
io piansi delle lacrime insensate.

Adesso quell'inganno anche è caduto.

(*Piccolo, quando un canto d'ubriachi*, vv. 11-15)

L'insensatezza del pianto dipende proprio dal suo essere ingannevole: il soggetto, riportando alla memoria un episodio della sua fanciullezza, giudica ora con maggiore consapevolezza l'illusorietà dello sfogo giovanile. Dunque l'aggettivo – potremmo dire – è “in bocca” all'*auctor* e non, come invece sembrerebbe, all'*agens*.

²⁶⁷ In questa e nella seguente citazione il corsivo è mio.

²⁶⁸ Le lacrime sono «calde» anche in *Lacrime, sotto sguardi curiosi*, v. 16.

Un'altra connotazione apparentemente negativa che viene accostata alle lacrime è il fatto che siano "sciocche".

Rinnovare vorrei l'amara ebbrezza
e quel sottile brivido pel corpo,
e il ben perduto cui non credo più
piangere come allora...

Ma non m'escono
che scarse sciocche lacrime dagli occhi.

(Piccolo, quando un canto d'ubriachi, vv. 24-29)

Anche in questo caso però l'accusa dipende unicamente dalla constatazione che il pianto è «scarso» e quindi non in grado di svolgere completamente la sua funzione palliativa. Non è infatti più possibile al poeta, ormai consapevole della realtà effettiva dell'esistenza, cedere con completa convinzione a qualsiasi illusione pacificante («il ben perduto cui non credo più» del verso 26).

Il lacrimare è dunque qualificabile come un momento di grazia, che il poeta ricerca spesso, ma che raramente ottiene. La pratica del pianto si consuma dunque occasionalmente, in momenti che l'io lirico non è in grado di predeterminare. C'è però – ciononostante – una condizione che, pur non essendo sufficiente, è tuttavia necessaria per lo sgorgare delle lacrime: la solitudine. «Il pianto – afferma giustamente Coletti – è ormai possibile solo in privato».²⁶⁹

Ma nell'angolo bujo d'una stanza
o nella solitudine d'un bosco
oh dolcezza di pianger tutto solo!

(Lacrime, sotto sguardi curiosi, vv. 21-23)

In tutta la raccolta non è mai rinvenibile infatti un passo in cui il poeta possa condividere il momento di questa ingannevole consolazione con qualcuno: il contatto

²⁶⁹ VITTORIO COLETTI, *Prove di un io minore. Lettura di Sbarbaro - "Pianissimo" 1914*, cit., p. 74.

umano smaschera sempre la fallacia dell'illusione²⁷⁰ e riporta subito gli occhi chiari alla loro consueta implacabilità conoscitiva. L'unico essere che si ipotizza possa assistere al pianto dell'io lirico deve essere una creatura in tutto simile a lui:

Nessuna gioja vale questo amaro.
Poterti fare piangere, potere
pianger con te!

(*Magra dagli occhi lustrati, dai pomelli*, vv. 21-23)

Si tratta infatti della prostituta del penultimo componimento di *Pianissimo*, trovata dall'anima del poeta mentre cercava qualcuno che «le somigliasse» (v. 4), la quale – non a caso – viene definita al verso 6 «sorella di quest'ora».

2.5.3. Per un'interpretazione di *Lacrime, sotto sguardi curiosi*

Giunti a questo punto, è utile soffermarsi per qualche considerazione su un particolare componimento di *Pianissimo*, l'undicesimo della prima sezione, che già dal verso incipitario mostra di rivestire un ruolo centrale all'interno della complessa tematica degli occhi nella poesia sbarbariana: *Lacrime, sotto sguardi curiosi*. Ne riporto integralmente il testo, in modo tale che l'analisi ne risulti in seguito facilitata.

Lacrime, sotto sguardi curiosi
non mi scoppiate a un tratto mentre parlo
di vane cose (mi sovviene a un tratto
del mio cammino sotto i cieli bui,
non avendo una mano che m'incuori:
e l'inutilità di ciò che dico
di ciò che faccio mi fa grave il cuore).

²⁷⁰ «I miei occhi implacabili che sono / sempre limpidi pure quando piangono / Amicizia non vale a ingannare. / Quando parliamo troppo forte o quando / d'improvviso tacciamo tutti e due / vedono essi il male che ci rode» (*I miei occhi implacabili che sono*, vv. 1-6).

M'irrita la carezza nei capelli.
Io troppe volte in giovinezza risi
per ricacciare dentro le mie lacrime,
ché la pietà degli uomini m'umilia.
E quell'altro mio io il quale sempre
m'accompagna, vorrebbe quando piango
alzar la faccia e ridere frenetico.

Mentre guardo mio padre ginocchioni
non mi colate giù rapide e calde.
Mi guarda il padre coi suoi poveri occhi
senza battere ciglio e scopre nuovo
l'irrequieto che tenea per mano
e che gli crebbe presso sconosciuto.

Ma nell'angolo bujo d'una stanza
o nella solitudine d'un bosco
oh dolcezza di pianger tutto solo!
Al sostegno più prossimo m'appoggio
nell'improvvisa piena del mio petto
abbandonatamente come fossi
per morire e tra mezzo grosse lacrime
mi brilla il viso di riconoscenza.

Allora sotto la bontà dei cieli
io sono nudo come quando nacqui.
Dietro il sottile velo delle lacrime
allora sono solamente io.

(Lacrime, sotto sguardi curiosi)

Il poemetto mostra subito la sua importanza, soprattutto perché in ben due passi sembra spiegare il processo di genesi delle lacrime, sfera semantica che – lo ricordiamo – viene sempre mantenuta da Sbarbaro sotto stretto controllo.²⁷¹ Si tratta in particolare delle allocuzioni contenute nei versi 1-7 e 15-20, due brani in cui Sbarbaro

²⁷¹ ERNESTO CITRO, *Sbarbaro e Campana: lo sguardo e la visione*, cit., p. 22.

si rivolge direttamente alle sue lacrime, cercando di esplicitare la fenomenologia e le conseguenze del pianto.

Sorprendentemente la critica si è soffermata solo occasionalmente su questi versi. Tra le rare considerazioni rinvenibili troviamo quella di Padovani Soldini, che spiega in questi termini il primo periodo del componimento: «L'incontro con gli altri rammemora l'infruttuosità della parola, del proprio agire, e in questo commuove».²⁷² Dunque, secondo la studiosa ticinese, la consapevolezza dell'inutilità di ciò che può essere detto o fatto dal poeta, provoca in lui lo scoppio di pianto. Le fa eco anche Davide Puccini, il quale parla di «un senso di pudore del pianto»,²⁷³ che porterebbe il soggetto a implorare alle lacrime di non sgorgare dagli occhi mentre egli è in compagnia di altre persone. Anche i successivi versi 15-20 sono soggetti ad un'interpretazione di Vittorio Coletti che va nella direzione tracciata sinora: «Il padre vede nel figlio l'estraneo quando la debolezza, la fragilità del corpo lo mortifica come genitore. Per questo, si affollano le lacrime e il poeta supplica: “mentre guardo mio padre ginocchioni / non mi colate giù rapide e calde”».²⁷⁴

Tali tentativi di spiegazione dei versi qui analizzati si presentano tuttavia come contraddittori rispetto al quadro ermeneutico tracciato sinora – peraltro condiviso anche dagli studiosi appena citati – e lasciano inoltre alcune questioni insolute. In primo luogo infatti i versi incipitari del poemetto farebbero coincidere il momento in cui al poeta sovviene una chiarezza circa la propria drammatica condizione esistenziale e l'emergere di un vero e proprio “conato” di lacrime, che il poeta cerca di reprimere.²⁷⁵ Ciò tuttavia si pone in contraddizione con la funzione che le lacrime svolgono nel resto della raccolta: l'avvento della «chiaroveggenza», reso possibile dall'emergere di uno sguardo «chiaro» sulla realtà della vita («Mi sovviene ad un tratto / del mio

²⁷² ANTONELLA PADOVANI SOLDINI, *«Il nome dell'amico è un nome vano». Solitudine e illusione nel tempo di “Pianissimo”*, cit., p. 21.

²⁷³ DAVIDE PUCCINI, *Lettura di Sbarbaro*, cit., p. 42.

²⁷⁴ VITTORIO COLETTI, *Prove di un io minore. Lettura di Sbarbaro - “Pianissimo” 1914*, cit., p. 73.

²⁷⁵ I due momenti sono evidentemente legati dalla ripetizione ad un solo verso di distanza dell'identico sintagma «a un tratto».

cammino sotto cieli bui»), non presenta in nessun altro passo della raccolta una reazione *larmoyante* da parte dell'io lirico.

In secondo luogo, secondo l'interpretazione tratteggiata da Padovani Soldini, Coletti e Puccini, il soggetto chiederebbe alle proprie lacrime di non colargli sul volto mentre egli si trova di fronte al padre. Tuttavia si può facilmente notare che in molti altri passi della raccolta il poeta si lamenta – giungendo addirittura a colpevolizzarsi – proprio del fatto contrario, ovvero di poterlo guardare «con gli occhi asciutti».²⁷⁶ Da ultimo risulterebbe difficile spiegarsi la reazione – descritta ai versi 17-20 di *Lacrime, sotto sguardi curiosi* – di un padre che scoprisse «sconosciuto» un figlio che si commuove davanti alla sua morte imminente. Sarebbe infatti ragionevolmente legittimo aspettarsi il contrario: un uomo dovrebbe ritenere estraneo a sé un figlio che non versa lacrime di commozione davanti all'agonia del genitore.

In seguito alla rilevazione di queste problematiche esegetiche ancora aperte, stupisce a maggior ragione il fatto che i contributi specificamente dedicati all'argomento facciano passare tali incongruità sotto silenzio, limitandosi – nella gran parte dei casi – semplicemente a non citare i versi “incriminati”.²⁷⁷ Risulta dunque evidente la problematicità che tali passaggi del poemetto *Lacrime, sotto sguardi curiosi* pre-

²⁷⁶ «Padre che ci hai tenuto sui ginocchi [...], / perdono non ti chiedo con le lacrime / che mi sarebbe troppo dolce piangere, / ma con quelle più amare te lo chiedo / *che non vogliono uscirmi dai miei occhi*. // Un pensiero soltanto mi consola / *di poterti guardar con gli occhi asciutti*. / Il ricordo che piccolo pensando / che come gli altri uomini dovevi / morire pure tu, il nostro padre, / solo e zitto nel mio letto la notte / io di sbigottimento lagrimavo. / Di quello che *i miei occhi ora non piangono* / quell'infantile pianto mi consola» (*Padre che muori tutti i giorni un poco*, vv. 30-47); «E se sapessi che mio padre è morto, / al quale pensando mi piangeva il cuore / di essere lontano ora che i giorni / della vita comune son contati, / se mi dicesser che il mio padre è morto, / *sento bene che adesso non potrei / piangere*» (*Esco dalla lussuria*, vv. 27-33). I corsivi sono miei. Si aggiunga inoltre un brano tratto da una lettera ad Angelo Barile e successivamente confluito nelle *Cartoline in franchigia*, in cui il poeta denuncia proprio l'incapacità di versare lacrime anche davanti al proprio genitore: «Io che non metto mai esclamativi ai miei versi, *che non potrei piangere in presenza di un altro, fosse mio padre*, ho questa risorsa: d'avere in me la migliore compagnia e nella natura, la consolatrice...» (CAMILLO SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, cit., pp. 547-548. Il corsivo è mio).

²⁷⁷ Lorenzo Polato nel suo – peraltro ottimo – commento tratta il componimento in maniera piuttosto generica, sbilanciando l'intera analisi sulla seconda parte (meno problematica) del poemetto. Ernesto Citro, solitamente puntale e preciso nell'affrontare i problemi critici posti dalla tematica specifica dello sguardo, accenna fuggacemente ai vv. 15-16, rilevando solamente l'emergere della tematica delle lacrime. Fabio Pusterla si limita invece a non riportare i versi qui analizzati.

sentano nel contesto della generale esegesi critica della tematica dello sguardo nella poetica sbarbariana.

A partire da quanto rilevato finora, vorrei provare ad avanzare un'ipotesi di lettura del poemetto che – ripristinando il corretto significato delle prime due strofe – sembra in grado di valorizzare anche la coerenza interna della raccolta. La proposta consiste infatti nell'interpretare i verbi reggenti presenti nei periodi iniziali della prima e della seconda strofa («non mi scoppiate» e «non mi colate», rispettivamente al verso 2 e al verso 16) non come degli imperativi negativi – secondo la prassi comunemente seguita finora dalla critica –, ma come dei semplici indicativi presenti. La legittimità di questa operazione – peraltro grammaticalmente del tutto accettabile – viene suffragata da una serie di constatazioni di ordine formale e “narrativo”. Da un punto di vista stilistico l'uso da parte di Sbarbaro di un indicativo presente laddove il lettore si aspetterebbe invece un imperativo (o un congiuntivo esortativo) non è assolutamente nuovo: basti infatti pensare all'*incipit* tanto della prima, quanto della seconda sezione di *Pianissimo*,²⁷⁸ dove il verbo reggente «Taci» non assume il valore di un'esortazione rivolta all'anima (sul modello leopardiano), ma si risolve piuttosto in una rassegnata constatazione di un dato di fatto:²⁷⁹ l'anima non è ormai più in grado di comunicare, come ora gli occhi non sono più in grado di piangere. Si faccia inoltre attenzione al fatto che le due frasi qui analizzate terminano con un semplice punto fermo e non con il punto esclamativo, segno di interpunzione che Sbarbaro mostra di

²⁷⁸ Si tratta, vale la pena sottolinearlo, di luoghi non certo strategicamente secondari all'interno della raccolta.

²⁷⁹ «Non un'esortazione» afferma Polato nella sua nota al primo verso della raccolta (commento di Lorenzo Polato a *Taci, anima stanca di godere*, in CAMILLO SBARBARO, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 86).

non disdegnare, quando vuole imprimere un tono supplichevole o ottativo alla sua frase.²⁸⁰

Proviamo ora dunque a rileggere i due passi in questione secondo la nuova ipotesi appena tratteggiata, così da apprezzare il mutato contesto in cui adesso si inseriscono.

Lacrime, sotto sguardi curiosi
non mi scoppiate a un tratto mentre parlo
di vane cose (mi sovviene a un tratto
del mio cammino sotto i cieli bui,
non avendo una mano che m'incuori:
e l'inutilità di ciò che dico
di ciò che faccio mi fa grave il cuore).

(*Lacrime, sotto sguardi curiosi*, vv. 1-7)

La dinamica pare ora decisamente più coerente con il resto della raccolta: la compagnia degli amici non può evitare che il poeta prenda consapevolezza della sua tremenda solitudine e dell'inutilità di ogni discorso e di ogni azione.²⁸¹ In corrispondenza proprio con il momento della «chiaroveggenza» («mi sovviene a un tratto», v. 3), lo sguardo torna ad essere chiaro²⁸² e le pur desiderate lacrime – si constata – non scoppiano.

Sottoponiamo alla stessa prova anche la seconda strofa del poemetto.

²⁸⁰ Si vedano per esempio i seguenti passi: *Lacrime, sotto sguardi curiosi*, v. 23; *Sempre assorto in me stesso e nel mio mondo*, v. 21; *Piccolo, quando un canto d'ubriachi*, v. 10; *A volte quando guardo la mia vita*, v. 15; *Io t'aspetto allo svolto d'ogni via*, v. 7 e v. 9; *Quando traverso la città la notte*, vv. 3-5, vv. 7-8, v. 11, v. 13, v. 15 e vv. 18-19; *A volte sulla sponda della via*, v. 8; *Magra dagli occhi lustrati, dai pomelli*, v. 9, v. 11, v. 14, v. 17 e v. 23. Simone Giusti parla di un «uso sistematico dell'esclamativo» per alcune parti del canzoniere sbarbariano (SIMONE GIUSTI, *Sulla formazione dei «Trucioli» di Camillo Sbarbaro*, Firenze, Le Lettere, 1997, p. 42).

²⁸¹ Ricordo un passo già citato in precedenza: «I miei occhi implacabili che sono / sempre limpidi pure quando piangono / Amicizia non vale a ingannare. / Quando parliamo troppo forte o quando / d'improvviso tacciamo tutti e due / vedono essi il male che ci rode» (*I miei occhi implacabili che sono*, vv. 1-6).

²⁸² La simultaneità dei due eventi è sottolineata – lo ricordiamo – dalla ripetizione della locuzione avverbiale di tempo «a un tratto».

Mentre guardo mio padre ginocchioni
non mi colate giù rapide e calde.
Mi guarda il padre coi suoi poveri occhi
senza battere ciglio e scopre nuovo
l'irrequieto che tenea per mano
e che gli crebbe presso sconosciuto.

(*Lacrime, sotto sguardi curiosi*, vv. 15-20)

Nemmeno il sentimento di affezione filiale che il soggetto prova per il padre è un valore in grado di reggere di fronte al naufragare totale del senso. Quindi l'io lirico si ritrova a guardare ginocchioni il padre²⁸³ senza essere in grado di versare una lacrima. Ciò causa la reazione stupita dell'uomo, che sorprende nel figlio uno sconosciuto, incapace di un sentimento benevolo nei confronti della sua condizione.

In base a quanto detto finora è poi possibile valorizzare maggiormente il contrasto tra le due parti che costituiscono la poesia, reso ancora più netto dalla congiunzione avversativa che apre il verso 21: alle prime due strofe (dove viene appunto descritta in diversi ambiti la difficoltà che il poeta incontra nell'abbandonarsi ad atteggiamenti empatici verso amici e familiari) si oppongono diametralmente la terza e la quarta, nelle quali si celebra invece una lode alla possibilità del pianto solitario, come tregua dalla consapevolezza portata dagli «occhi chiari».

L'interpretazione dei due verbi come indicativi presenti, oltre che allinearsi alla tonalità eminentemente “constativa” della raccolta (e soprattutto della sua prima sezione), permette di collocare coerentemente una lirica così problematica come *Lacrime, sotto sguardi curiosi* nell'alveo dell'esegesi complessiva dell'opera, confermando la dinamica che lungo tutto *Pianissimo* oppone la chiarezza conoscitiva dello sguardo alla possibilità di illusione sporadicamente concessa dalle lacrime.

²⁸³ Come spiega Gina Lagorio «ginocchioni» è un predicativo del soggetto e non dell'oggetto: «Alorché Sbarbaro scrive “mentre guardo mio padre ginocchioni”, non è un'immagine deformata, di miseria fisica, che egli dà del padre, ma un ricordo preciso di sé ragazzo, che gli è rimasto nella mente: quando il padre era seduto in poltrona, i figli per parlargli dovevano mettersi nella sua visuale e quindi in ginocchio davanti a lui» (GINA LAGORIO, *Sbarbaro. Un modo spoglio di esistere*, cit., p. 30). Ci troviamo di fronte ad un altro elemento caratterizzato da un'ambiguità sintattica.

2.6. Le cause delle lacrime

Eccezion fatta per l'interpretazione del componimento *Lacrime, sotto sguardi curiosi*, i contributi di Ernesto Citro, Vittorio Coletti e Fabio Pusterla – prescindendo nuovamente dall'articolo di Luciano Nanni – ricostruiscono il complesso quadro di valori esistenziali attribuiti alla sfera semantica dello sguardo in maniera generalmente coerente e pervenendo complessivamente a risultati analoghi. Alcune discrepanze cominciano invece ad emergere quando il discorso si sposta su un aspetto particolare, ma certo non secondario, della questione: è infatti necessario chiedersi, giunti a questo punto, quale sia la causa delle lacrime; ovvero quali elementi, quali circostanze, quali situazioni permettano al soggetto lirico di sfuggire all'implacabilità degli occhi chiari e trovare un momento di tregua consolatoria nel pianto. Solo la risposta a questa domanda è infatti in grado di ricostruire il valore della sfera lessicale dello sguardo nella sua interezza.

La domanda circa l'origine delle lacrime non viene mai posta esplicitamente in nessuno dei lavori critici da noi analizzati, perciò è lecito supporre che il problema non sia mai stato finora affrontato in maniera organica e coerente. Pare infatti che gli studi condotti sino ad oggi tendano a sbilanciarsi più sugli effetti del pianto che sulle sue cause scatenanti. È tuttavia possibile identificare all'interno della critica letteraria dedicata all'opera sbarbariana alcuni passi dai quali sembrano emergere possibili ipotesi di risposta. Ne diamo subito conto, per poi sottoporre tali affermazioni alla consueta prova del confronto con i testi di *Pianissimo*.

La questione viene affrontata da Vittorio Coletti nel seguente passo:

Ma gli occhi non inviano messaggi soltanto al «cervello»; parlano anche al cuore e allora sono fonte di lacrime. La vista commuove con immagini di pietà; la vita non solo fa spavento, ma anche pena; il poeta ha compassione del mondo e soprattutto di se stesso. Gli occhi producono allora il «sottile velo» che protegge da una vista troppo dura da sostenere: «Oh dolcezza di pianger tutto solo!». La pena per il male di tutti si trasforma in intensa partecipazione alla sven-

tura universale e fornisce al poeta solo, isolato, un imprevisto «sostegno», un paradossale conforto: «tra mezzo grosse lacrime / mi brilla il viso di riconoscenza».²⁸⁴

Tuttavia supporre l'esito del pianto in seguito ad un atteggiamento di partecipazione empatica ai destini del mondo risulta un'interpretazione piuttosto problematica: per suffragare la sua tesi infatti Coletti è costretto a ricorrere ad alcuni versi di *Lacrime, sotto sguardi curiosi*, che abbiamo appena visto supportare però una lettura di segno diametralmente opposto: la «pena per il male di tutti» non fa infatti che rendere ancora più radicale la coscienza dell'irragionevolezza della vita, e dunque l'esito non è mai, in *Pianissimo*, il pianto. Non a caso lo studioso deve ammettere che si tratta di un conforto «paradossale». Bisogna inoltre tenere conto della dimensione – da più parti notata²⁸⁵ – esclusivamente privata dello sfogo lacrimevole. Sulla stessa linea di Coletti si muove l'ipotesi elaborata da Angelo Marchese.

Le lacrime sono la manifestazione di una accorata partecipazione alla pena del vivere, il segno di una comunanza di destini, i palpiti estremi di una condizione spirituale funerea e che pure respinge con orrore la morte, un modo disperato per reagire alla propria estraniamento, e quindi alla solitudine.²⁸⁶

Anche Marchese tuttavia mostra di cedere ad un'analoga tentazione di forgiare il pessimismo sbarbariano sulla matrice di quello universalistico dell'ultimo Leopardi. Al contrario, in *Pianissimo* – potremmo dire – è assolutamente dominante un atteggiamento “egoistico” o – meglio – tutto concentrato unicamente sulla dinamica esistenziale che caratterizza i moti dell'animo del soggetto. Se in Sbarbaro qualcuno

²⁸⁴ VITTORIO COLETTI, *Prove di un io minore. Lettura di Sbarbaro - "Pianissimo" 1914*, cit., p. 29.

²⁸⁵ Cfr. *supra* § 2.5.2.

²⁸⁶ ANGELO MARCHESE, *Strutture di "Pianissimo"*, in ADRIANO GUERRINI (a cura di), *Atti del Convegno nazionale di studi su Camillo Sbarbaro (Spotorno 6-7 ottobre 1973)*, cit., p. 207.

«impera» non lo fa certo – o almeno non è questa la dimensione che interessa – «a comun danno».²⁸⁷

Cause immediate e remote della consolazione offerta dal pianto saranno dunque da ricercare altrove.

2.6.1. «I miei occhi sono nuovi»: il rapporto con la Terra

Il primo fattore in grado di muovere il poeta al pianto è senza dubbio il contatto con la natura, intesa come ciò che sfugge all'artificialità della vita umana quotidiana e cittadina. La tematica si incardina soprattutto sui due componimenti che chiudono entrambe le sezioni di *Pianissimo*. Già Pusterla ha ben notato la particolarità di *Il mio cuore si gonfia per te, Terra* rispetto al resto della silloge.

È questo l'unico componimento della raccolta in cui gli occhi e la vista vengono presentati in modo assolutamente positivo, strumenti di salvezza che rendono desiderabile l'immersione dell'io nell'universo di una natura primigenia, rigeneratrice.²⁸⁸

La centralità di questo poemetto all'interno della silloge viene colta anche da Ernesto Citro:

A contatto con la natura il cuore viene pervaso da un sentimento incontenibile di tenerezza, che culmina nel pianto; questo, inondandolo, schiude una dimensione nuova al suo essere. Gli cade il velo dagli occhi, ed egli può adesso vedere la natura sotto la giusta luce.²⁸⁹

²⁸⁷ Si veda ad esempio il poemetto *Talora, mentre cammino per la strada*, dove più è sottolineato il destino comune cui tutti gli uomini sono incamminati («E conosco l'inganno pel quale 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 bujo», *Talora, mentre cammino per la strada*, vv. 17-22). Significativamente tale constatazione non lascia nessuno spazio allo sfogo delle lacrime.

²⁸⁸ FABIO PUSTERLA, *Aperti estranei implacabili. Gli occhi di Camillo Sbarbaro*, cit., p. 119.

²⁸⁹ ERNESTO CITRO, *Sbarbaro e Campana: lo sguardo e la visione*, cit., p. 37. Si potrebbe forse nutrire qualche dubbio circa l'interpretazione del pianto come una caduta del velo dagli occhi, quando proprio le lacrime in tutta la raccolta si qualificano proprio come «velo» o «schermo» (*Lacrime, sotto sguardi curiosi*, v. 31)

Effettivamente l'avvenimento descritto in questa ultima lirica della prima sezione è proprio un'esperienza di rinnovamento – se non di rinascita – possibile nel contatto con la natura, intesa come ciò che sfugge all'artificiosità della città.²⁹⁰ L'effetto prodotto dalla Terra è subito esposto al primo verso: «il mio cuore si gonfia». Si tratta di un'espressione che Sbarbaro userà un'altra volta in *Pianissimo*, per descrivere un'analogia esperienza di evasione dall'alienazione alla quale il poeta sembra irrimediabilmente condannato. In *Io che come un sonnambulo cammino*, l'incontro in strada con una passante suscita un'analogia “rinascita”: «E possibilità d'amore e gloria / mi s'affacciano al cuore e me lo gonfiano» (*Io che come un sonnambulo cammino*, vv. 9-10). Anche lì l'esito è – non a caso – un «alleggerimento della [...] tristezza» (*Io che come un sonnambulo cammino*, v. 13). L'esito è il medesimo descritto e negativo nei primi versi di *Non, Vita, perché tu sei nella notte*: «non per questi / aspetti della terra e il cielo in cui / la mia tristezza orribile si placa» (*Non, Vita, perché tu sei nella notte*, vv. 2-4).

Il cambiamento avvenuto nell'animo del poeta investe anche il rapporto con tutto ciò che lo circonda: è possibile una nuova e inedita modalità di contatto con la realtà.

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

(*Il mio cuore si gonfia per te, Terra*, vv. 4-7)

Viene qui non a caso ribaltata la situazione denunciata, anzi constatata, nel componimento incipitario della raccolta, laddove si dichiara che «gli alberi son alberi, le case / sono case, le donne / che passano son donne, e tutto è quello / che è, soltanto

²⁹⁰ Si ricordi che, nel periodo di composizione delle liriche di *Pianissimo*, Sbarbaro, assunto presso la Siderurgica di Savona e l'Ilva di Genova, mostra di mal sopportare la vita monotona e regolare dell'impiegato.

quel che è» (*Taci, anima stanca di godere*, vv. 17-20): ora invece tutto ciò che il poeta percepisce è “rinnovato”, «come non veduto mai». L’esperienza di rinnovamento è la stessa descritta anche in un componimento pubblicato nel 1915 su «La Riviera Ligure» e rimasto fuori dall’indice di *Pianissimo*, ma che verrà inserito nelle più tarde *Primizie: Una felicità fatta di nulla*.²⁹¹ Qui, ad un analogo momento di contatto con la natura («l’arietta / di questa mattinata di settembre»), seguono la rinascita del soggetto e una nuova percezione del mondo circostante.

Come convalescente ch’ esce al sole
la prima volta, tutto quel che vede
gli par di non averlo visto mai,
ad ogni passo scopre nuovo mondo
e di dolcezza quasi piangerebbe –
il gallo che sull’aia raspa, il cielo
azzurro tra l’argento degli ulivi,
la casetta che fuma in mezzo agli orti,
trasalendo di giubilo salute.²⁹²

Il contatto con la terra genera dunque nel poeta un’esperienza di tipo sacrale, quasi “mistico”: i versi «In te mi lavo come dentro un’acqua / dove si scordi tutto di sé stesso» (*Il mio cuore si gonfia per te, Terra*, vv. 8-9), per cui Ernesto Citro ha giustamente richiamato all’opera dantesca²⁹³ e per cui forse si potrebbe ipotizzare un richiamo più preciso al canto XXXI del Purgatorio, sfociano in una seguente affermazione, modellata con ogni evidenza su un antecedente liturgico: «Terra, tu sei per me piena di grazia» (*Il mio cuore si gonfia per te, Terra*, v. 14), laddove il calco sul latino

²⁹¹ vd. CARLA ANGELERI, GIAMPIERO COSTA, *Bibliografia degli scritti di Camillo Sbarbaro*, cit., pp. 18-19 e 207.

²⁹² *Una felicità fatta di nulla*, vv. 4-12, in CAMILLO SBARBARO, *L’opera in versi e in prosa*, cit., p. 119.

²⁹³ «L’immersione nel mondo naturale viene a configurarsi come un lavacro, un gesto di purificazione, di iniziazione, il cui modello è il gesto di purificazione del Dante della *Commedia*» (ERNESTO CITRO, *Sbarbaro e Campana: lo sguardo e la visione*, cit., p. 38).

gratia plena è praticamente letterale.²⁹⁴ La comunione con la Terra rende insomma possibile al soggetto il ritorno ad un'età nella quale era ancora possibile l'illusione: «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'essere nato» (*Il mio cuore si gonfia per te, Terra*, vv. 15-19). La connessione tra la possibilità delle lacrime e l'età infantile viene infatti stabilita anche in *Piccolo, quando un canto d'ubriachi*.²⁹⁵ Il componimento si conclude dunque con la descrizione di un contatto propriamente fisico con la Terra (il poeta lascia immaginare che la scena si svolga presumibilmente in qualche *locus amoenus*, esterno alla città), che sembra determinare il conseguente scoppio del pianto: «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» (*Il mio cuore si gonfia per te, Terra*, vv. 20-24). Lo stesso contatto viene stabilito anche in *Forse un giorno, sorella, noi potremo*, dove la natura viene addirittura definita come la «consolatrice unica» (v. 24; altro appellativo – non a caso – mariano):²⁹⁶ «Delle giornate intere noi staremo / con le due mani aperte sopra l'erba, / quasi lieti d'esistere per quello» (*Forse un giorno, sorella, noi potremo*, vv. 25-27).²⁹⁷

La dinamica qui tratteggiata riemerge molto simile anche nel componimento conclusivo di *Pianissimo: Talora nell'arsura della via*. Questo poemetto però si inserisce – narrativamente – dopo tutta la *saison en enfer* attraversata dal soggetto nella

²⁹⁴ Vengono qui alla mente alcuni versi di *Scarsa lingua di terra che orla il mare*, nei quali il contatto con la terra ligure avviene proprio attraverso una sorta di “eucarestia” compiuta per mezzo della focaccia, ovvero ciò che essa stessa offre all'uomo: «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» (*Scarsa lingua di terra che orla il mare*, vv. 33-38, in CAMILLO SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, cit., p. 98).

²⁹⁵ «Più d'una volta sulla fredda ardesia / al vento che passava nei capelli / alla pioggia che m'inzuppava il viso / io piansi delle lacrime insensate. // Adesso quell'inganno anche è caduto» (*Piccolo, quando un canto d'ubriachi*, vv. 11-15).

²⁹⁶ «E se vuota ci paja l'esistenza / e se il rimpianto di tutt'altra vita / alla gola ci afferri qualche volta, / alla consolatrice unica andremo» (*Forse un giorno, sorella, noi potremo*, vv. 21-24).

²⁹⁷ Si aggiunga anche un significativo brano tratto da una lettera indirizzata al Angelo Barile e successivamente inserita nelle *Cartoline in franchigia*: «Io che non metto mai esclamativi ai miei versi, che non potrei piangere in presenza di un altro, fosse mio padre, ho questa risorsa: d'avere in me la migliore compagnia e *nella natura, la consolatrice...*» (CAMILLO SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, cit., pp. 547-548. Il corsivo è mio).

seconda sezione della raccolta. L'esperienza di rinnovamento e rinascita è vista come ormai lontana: il protagonista è ora ben cosciente della sua illusorietà e quasi non disposto più a concedervisi.

Talora nell'arsura della via
un canto di cicale mi sorprende.
E subito ecco m'empie la visione
di campagne prostrate nella luce...
E stupisco che ancora al mondo sian
gli alberi e l'acque
tutte le cose buone della terra
che bastavano un giorno a smemorarmi...

(*Talora nell'arsura della via*, vv. 1-8)

Come si può immediatamente notare, non si tratta di un vero contatto con la natura, ma di una «visione» richiamata alla mente da un frinire di cicale udito per la via: la parabola umana compiuta dal poeta lungo la raccolta vede ancora la possibilità di uno «stupore» per l'esistenza delle cose («gli alberi e l'acque» del verso 6), ma si tratta ormai di uno stupore «sciocco», caratteristico dell'ubriaco.²⁹⁸ Ciò che «bastava un giorno a smemorare» l'io lirico sembra ora non essere più sufficiente: non pare più possibile al soggetto «scordare tutto di se stesso» (*Il mio cuore si gonfia per te, Terra*, v. 9), come egli era ancora pronto a fare al termine della prima sezione di *Pianissimo*. Giunti dunque a questo punto nella narrazione della storia di un'anima, sembra parallelamente impossibile anche lo sgorgare delle lacrime liberatrici. Il componimento si chiude infatti su un goffo ma indomito tentativo di reazione, che ricorda da vicino le movenze dell'albatro di Baudelaire:

Ma poiché sento l'anima aderire
ad ogni pietra della città sorda

²⁹⁸ «Con questo stupor sciocco l'ubriaco / riceve in viso l'aria della notte» (*Talora nell'arsura della via*, v. 9-10).

com'albero con tutte le radici,
sorrido a me indicibilmente e come
per uno sforzo d'ali i gomiti alzo...

(*Talora nell'arsura della via*, 11-15)

Il soggetto lirico mostra dunque, con questo accennato gesto, di non accettare nonostante tutto la condizione di alienazione cui sembra inevitabilmente condannato. Come osserva giustamente Gaetano Mariani, il sentimento che prevale in *Pianissimo* è la disperazione o – meglio – l'«attesa disperata che subito si trasforma in rassegnazione [...]». Ma questa rassegnazione non potrà mai ridursi a indifferenza, non potrà mai divenire accettazione apatica». ²⁹⁹

Le cause del pianto che abbiamo cercato di delineare finora spiegano quanto accade nelle zone liminari delle due sezioni di *Pianissimo*. Altre lacrime però scorrono anche all'interno della raccolta, in luoghi meno strategici dell'opera, e mostrano di sgorgare per motivazioni che fino a qui non abbiamo ancora analizzato.

2.6.2. «Voglio il Dolore»

La risposta esistenzialmente più semplice alla domanda circa la causa delle lacrime è – senza dubbio – il dolore. Proprio il dolore è infatti figura centrale, per non dire personaggio, grazie all'insistito ricorso alla prosopopea, di *Pianissimo*. All'interno della raccolta vi è un testo in particolare nel quale emerge con estrema chiarezza la descrizione di una delle dinamiche che possono portare allo scoppio delle lacrime. Concentriamo dunque la nostra attenzione su alcuni versi del nono componimento della prima sezione, *Io ti vedo con gioja e con paura*.

²⁹⁹ GAETANO MARIANI, *Camillo Sbarbaro*, cit., p. 125.

Io ti vedo con gioja e con paura
ogni giorno scemare, mio Dolore.

[...]

Tu che illudesti per un po' la mia
aridità e che ai miei chiari occhi
di pianto intorbidandoli, lasciasti
vedere meno bene, e mi facesti
tutta la vita vivere nell'attimo,
adesso che ho imparato a amarti solo,
o Dolore tu anche passeggero,
irreparabilmente te ne vai.

(Io ti vedo con gioja e con paura, vv. 1-2 e 12-19)

Il processo qui descritto è estremamente chiaro: viene infatti esplicitamente affermato che il dolore ha intorbidato (ovvero ha reso meno limpidi) gli occhi chiari – dei quali si è più volte richiamato il forte valore gnoseologico –, frapponendo così tra il soggetto e la realtà lo schermo delle lacrime. Questo testo conferma dunque il chiaro legame tra la tematica del pianto e la sfera semantica del dolore.

Va immediatamente rilevato che in tutta la raccolta il dolore viene sempre presentato come correlativo alternativo alla gioia e al godimento.

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

(Taci, anima stanca di godere, vv. 1-3)³⁰⁰

La vicenda di *gioja* e di *dolore*
non ci tocca.

(Taci, anima stanca di godere, vv. 21-22)

³⁰⁰ In questa e nelle seguenti citazioni i corsivi sono miei.

Ora che non mi dici niente, ora
che non mi fai *godere né soffrire*,
tu sei la consueta dei miei giorni.

(Ora che non mi dici niente, ora, vv. 1-3)

Ora che non mi dici niente, ora
che non mi fai *godere né soffrire*,
io rassegnato aspetto che tu passi

(Ora che non mi dici niente, ora, vv. 23-25)

Mi cresce dentro l'ansia di morire
senza avere il *godibile goduto*
senza avere il *soffribile sofferto*.

(Nel mio povero sangue qualche volta, vv. 17-19)

Viene così a formarsi una coppia oppositiva che si muove tra due poli: da una parte abbiamo la gioia e il godimento, mentre dall'altra la sofferenza e il dolore. L'anima si muove continuamente tra questi due estremi, gli unici elementi in grado di concedere all'animo tregua dalla vista implacabile degli occhi chiari.³⁰¹ Quando il soggetto non è "occupato" da nessuno di questi due sentimenti, subentra immediatamente la Consuetudine, ovvero un atteggiamento alienato, distaccato, apatico del soggetto nei confronti della realtà. Ciò che non è gioia e non è sofferenza, è inevitabilmente Consuetudine.

Come l'amante che al risveglio spia
il volto dell'amante addormentata
e sente il freddo dell'irreparabile
ché i due corpi così vicini vede
farsi ogni giorno più tra loro estranei,
ogni mattino che mi sveglio scopro
il tuo volto più pallido, Dolore,

³⁰¹ La gioia si potrebbe infatti facilmente identificare con il primo elemento che causa le lacrime, ovvero la felicità ottenuta nel contatto con la terra, di cui abbiamo parlato nel paragrafo precedente.

finché un mattino al posto tuo m'appaia
il volto scialbo della Consuetudine.

(Io ti vedo con gioia e con paura, vv. 3-11)

Dunque paradossalmente il dolore, esattamente come la gioia del contatto con la terra, è da Sbarbaro continuamente desiderato e ricercato, come antidoto nei confronti di una situazione esistenziale paradossalmente peggiore: «Perché ciò³⁰² sia, sorella, io faccio patto / che il mio dolore duri quanto me, / anzi di giorno in giorno mi s'accresca» (*Forse un giorno, sorella, noi potremo*, vv. 31-33). O ancora: «Poiché son rassegnato a viver, voglio / che ogni ora del dì mi pesi sopra, / mi tocchi nella mia carne vitale. / Voglio il dolore che m'abbranchi forte / e collochi nel centro della Vita» (*Ora che non mi dici niente, ora*, vv. 18-22). Tali auspici vengono formulati dal soggetto a partire dalla consapevolezza che «quando non soffro neppur vivo» (*Io ti vedo con gioia e con dolore*, v. 23).

Tuttavia anche il dolore, come prima il contatto con la natura, si rivela un debole palliativo al «male di vivere», una breve pausa dalla consapevolezza dell'inutilità dell'esistenza: «Adesso che ho imparato a amarti solo, / o Dolore tu anche passeggero, / irreparabilmente te ne vai» (*Io ti vedo con gioia e con paura*, vv. 17-19); «A ingannarli³⁰³ non vali neppur tu, / Dolore. Quando allenti la tua stretta / il mio padre e la mia sorella anch'essi / s'allontanano paurosamente» (*I miei occhi implacabili che sono*, vv. 13-16).

Resta ora naturalmente da spiegare per quale motivo un sentimento normalmente considerato negativo come la sofferenza venga invece ritenuto da Sbarbaro quasi un sollievo: è necessario dunque approfondire per quale ragione il dolore possa aiutare il soggetto ad alleviare la sua consapevolezza dell'insensatezza del vivere, invece che renderla ancora più profondamente radicale. Lorenzo Polato prova a risolvere tale

³⁰² Il riferimento è al sogno di una futura vita ritirata sui monti in compagnia della sorella e spesa nel tentativo di «vivere nell'arte molte vite» (*Forse un giorno, sorella, noi potremo*, v. 14).

³⁰³ Gli «occhi implacabili» richiamati al v. 1.

questione attraverso un sottile richiamo ad un passo dell'opera di Carlo Michelstaedter:

L'ora del sonnambulo è l'ora della «consuetudine», l'ora triste della non vita, della «rettorica», direbbe Michelstaedter, che può essere interrotta solo da un ritorno del «dolore». Ma quest'ultimo, a dispetto della volontà del poeta [...], si dà solo imprevedibilmente, per cui non rimane che attendere che esso torni ad aumentare l'illusione dell'essere. «L'affermazione del proprio dolore – scrive infatti Michelstaedter – è, come l'affermazione di ogni sentimento, affermazione di individualità: aumento dell'illusione dell'essere: gioia» (*Appunti per trattazioni sistematiche*, in *Opere*, cit., p. 790).³⁰⁴

L'analisi proposta da Michelstaedter probabilmente coglie nel segno. Ciò tuttavia non permette di istituire un rapporto testuale diretto tra l'opera del Nostro e gli scritti del giovane intellettuale friulano: è possibile infatti rilevare che negli scritti di Sbarbaro non compaiono – per quanto ne sappiamo – riferimenti di sorta, espliciti o impliciti, al trattato *La persuasione e la rettorica*. Inoltre bisogna tenere conto del fatto che la tesi di laurea di Michelstaedter, come detto in precedenza, vedrà la luce solamente nel 1913, mentre noi siamo in possesso di una prima redazione manoscritta di *Pianissimo*, approntata dal poeta per gli amici Barile, Agnino e Volta, che data già al 1° marzo 1913. Le fonti testuali dirette – se esistono – andranno dunque cercate altrove,³⁰⁵ tenendo ciononostante ben presente quanto giustamente rilevato in merito da Simone Giusti: «Come si vede, la situazione si fa sempre più complessa. Ad uno stesso repertorio di immagini e idee stanno attingendo, in Italia nei primi anni del secolo, troppi autori, e diventa difficile distinguere (se mai fosse necessario operare del-

³⁰⁴ CAMILLO SBARBARO, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 106. Il brano citato del giovane intellettuale goriziano è tratto da CARLO MICHELSTAEDTER, *Opere*, vol. 5, a cura di GAETANO CHIAVACCI, Firenze, Sansoni, 1958.

³⁰⁵ La critica richiama poi come possibile fonte testuale anche un particolare passo di *Recueillement* di Charles Baudelaire: «Sois sage, ô ma Douleur, e tiens-toi plus tranquille» (*Recueillement*, v. 1, in CHARLES BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal*, in ID., *Œuvres complètes*, vol. 1, Parigi, Gallimard, 1975, p. 140). Il riferimento può senz'altro essere appropriato per quanto riguarda l'esplicita allocuzione al dolore, presentata sotto forma di prosopopea, ma il contenuto dell'implorazione è specularmente opposto a quello formulata nella poesia di Sbarbaro.

le nette distinzioni) i testi da cui Sbarbaro ha direttamente attinto».³⁰⁶ Nonostante ciò, riteniamo altresì importante cercare di ricostruire nel modo più completo possibile il complesso quadro dei riferimenti culturali che si trovavano nelle disponibilità del poeta ligure, contribuendo così a mettere in luce i diversi fattori che contribuirono a delineare l'orizzonte letterario sotteso ad una letteratura “di transizione”, come quella del primo Novecento italiano.

Poiché la risposta a questo interrogativo presuppone il ricorso a considerazioni che ancora ci restano da fare e ad un confronto intertestuale che condurremo a breve, ci limiteremo per ora a sottolineare un aspetto del problema, che emerge già da un passo di *Pianissimo*. Uscito da una delle sue consuete visite in un bordello della sua città, il protagonista della raccolta è oppresso – più che dal senso di colpa – dal rimorso per non riuscire nemmeno a soffrirne.

Ché ogni pensiero di dolore adesso
mi sembrerebbe suscitato ad arte.
Sento d'essere passato oltre quel limite
nel quale si è tanto umani per soffrire,
e che quel bene non m'è più dovuto,
perché il soffrire della colpa è un bene.

(*Adesso che passata è la lussuria*, vv. 7-12)

Il soggetto arriva quindi ad affermare che la sofferenza sarebbe un bene in quanto indicherebbe che il soggetto si trova ancora all'interno dei limiti dell'umanità. Contemporaneamente l'io lirico constata anche l'indisponibilità per lui di questa esperienza. Per comprendere a fondo il valore della tematica del dolore nella produzione di Sbarbaro è tuttavia necessario fare riferimento alla lettura, praticata dal poeta ligure fin dalla sua giovinezza, di una delle figure chiave dell'Ottocento lirico italiano: Giacomo Leopardi.

³⁰⁶ SIMONE GIUSTI, *Sulla formazione dei «Trucioli» di Camillo Sbarbaro*, cit., p. 84.

2.7. Sbarbaro “secondo Leopardi”

2.7.1. Sbarbaro lettore di Leopardi

In più passi dell’opera dello scrittore ligure sono rinvenibili dichiarazioni che testimoniano un’attenta lettura del poeta recanatese. Il primo riferimento dal punto di vista cronologico emerge nel ritratto dell’amico Giacomo Natta inserito nei *Trucioli* pubblicati nel 1920: «Un giorno che gli parlavo con entusiasmo di Leopardi egli mi ascoltò con benevolenza: ma poi finalmente mi osservò che Leopardi aveva i denti guasti». ³⁰⁷ Il nome di Leopardi torna poi in un altro truciolo “disperso” che, nella forma ormai quasi aforistica assunta dalla prosa sbarbariana dell’ultimo periodo, tenta di cogliere il nocciolo dell’esperienza poetica dell’autore dei *Canti*: «Leopardi: la voce dell’innocenza davanti all’esistenza». ³⁰⁸ Vi è infine una pagina tarda, che – come sottolinea Stefano Verdino – «dichiara per antifrasi la propria esclusiva fedeltà leopardiana nell’esplicita avversione al Manzoni, in quanto non leopardista»: ³⁰⁹ «“Quella roba che il conte Giacomo Leopardi chiama *canti*”: l’inciampo che mi sviò nell’accostare il Grande Lombardo». ³¹⁰

Tutti questi accenni riscontrabili qua e là nell’opera sbarbariana motivano la dichiarazione esplicita fatta dal poeta in un’intervista – una delle pochissime – rilasciata a Lorenzo Polato poco tempo prima della sua morte. Qui Sbarbaro, invitato a riflettere su quali autori abbia sentito congeniali alla sua natura di poeta e per quali aspetti, elenca i nomi di alcuni degli scrittori che più hanno influenzato il suo specifico modo di fare letteratura:

³⁰⁷ CAMILLO SBARBARO, *Trucioli*, Firenze, Vallecchi, 1920, p. 153. Ora in CAMILLO SBARBARO, *Trucioli*, edizione critica a cura di Giampiero Costa, Milano, Scheiwiller, 1990, p. 281.

³⁰⁸ CAMILLO SBARBARO, «*Trucioli*» *dispersi*, Milano, Scheiwiller, 1986, p. 30.

³⁰⁹ STEFANO VERDINO, *Leopardi secondo Sbarbaro*, in «Resine», XXII (84), 2000, p. 16.

³¹⁰ CAMILLO SBARBARO, *L’opera in versi e in prosa*, cit., p. 457. Il corsivo è nel testo.

Lessi moltissimo, ma disordinatamente: quel che veniva. La triade (Carducci, D'Annunzio, Pascoli) mi restò estranea; non fui nemmeno *anti*. Congeniali: Leopardi e Baudelaire.³¹¹

Tale affermazione denuncia la difficoltà incontrata da molti giovani poeti italiani di inizio Novecento nell'instaurare un rapporto positivo con la letteratura nazionale immediatamente precedente. Su queste basi si giustifica dunque uno sguardo retrospettivo verso Leopardi, l'ultimo grande lirico italiano ancora percepito come coerente alle esigenze poetiche ed esistenziali perseguite in quel momento dalla nuova generazione degli anni Ottanta. Se ne rende ben conto Enrico Thovez, il cui studio è stato oggetto di attenta riflessione critica da parte del giovane Sbarbaro³¹² e che – come ha correttamente sottolineato Simone Giusti³¹³ – arriva a proclamare esplicitamente la necessità di un ritorno alla poesia del recanatese.

Più ci pensavo e più ritornavo alla mia idea, che per fare una lirica personale e nuova, bisognava astrarre dall'opera carducciana come da un fenomeno di regresso arcaico di spiriti e di forme, astrarre dal D'Annunzio, come da un frutto di diletterismo estetico, e rifarsi al Leopardi, l'unico che nella lirica italiana moderna incarnasse ai miei occhi una grandezza di poesia necessaria.³¹⁴

Tutto ciò permette quindi di ipotizzare con relativa certezza una lunga e costante frequentazione dell'opera del recanatese da parte di Sbarbaro. Ad ulteriore conferma si può ricordare come nel 1986 l'amico ed editore Vanni Scheiwiller, nell'atto di approntare una raccolta di trucioli esclusi dall'edizione critica che Giampiero Costa stava in quegli anni approntando, rimarchi di sfuggita l'attaccamento dell'autore nei confronti del libro dei *Canti*.

³¹¹ LORENZO POLATO, *Sbarbaro*, cit., pp. 1-2. Il corsivo è nel testo.

³¹² «Quanto al libro di Thovez, vedi a che punto sono suggestionabile: la sua lettura mi aveva lasciato incredulo; ma gli abbaì dei “cani da guardia”, specie la critica di Borgese, m'han fatto mutare opinione. Allora ho riletto Carducci (che non è, come sai, il mio poeta) e la rilettura m'ha confermato nel giudizio di Thovez» (CAMILLO SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, cit., p. 552).

³¹³ SIMONE GIUSTI, *Sulla formazione dei «Trucioli» di Camillo Sbarbaro*, cit., pp. 87-108.

³¹⁴ ENRICO THOVEZ, *Il Pastore, il Gregge e la Zampogna. Dall'Inno a Satana alla Laus Vitae*, Napoli, Ricciardi, 1910, p. 317.

Fino all'ultimo Sbarbaro si preoccupò di essere critico severo con se stesso, ma, non conservando nulla di libri e riviste presso di sé, a eccezione dei *Canti* di Leopardi e degli *Ossi di seppia* di Montale, non potevano non sfuggirgli dei «trucioli» dispersi in giornali e riviste [...].³¹⁵

Il fatto si rivela a maggior ragione significativo se si tiene conto dell'abitudine – già ricordata – di Sbarbaro di regalare ad amici o semplici conoscenti qualsiasi volume (suo o d'altri) si trovasse a passare per le sue mani.

Soprattutto per quanto riguarda la raccolta poetica pubblicata nel 1914 i debiti nei confronti del conte Giacomo sono senza dubbio notevoli. Oltre che essere stati identificati – come vedremo – dalla critica letteraria più recente, i diversi aspetti di comunanza tra i due poeti vengono notati anche dalle prime recensioni uscite già all'indomani della pubblicazione di *Pianissimo*. Il primo a fare il nome di Leopardi a proposito del verso sbarbariano è Emilio Cecchi, che, nell'articolo *Libri di poesia: Enrico Pea e Camillo Sbarbaro* apparso su «La Tribuna» del 18 giugno 1914, afferma acutamente:

Lo Sbarbaro [...] è portato ad un'arte di autoanalisi; e non può giovare de' poeti italiani più vicini a noi che sono prevalentemente pittorici, visivi; non può risalire agli arcaici, rudi e sicuri: s'è diretto così al classico più prossimo: verso uno pseudo-Leopardi; e ha dedotto dall'endecasillabo leopardiano una melodia bassa e uguale, che sottolinea le divagazioni del suo pensiero. Fa come uno che salmodi sulla cantilena d'altri, parole sue.³¹⁶

In maniera decisamente poco “lusinghiera”, qualche debito nei confronti della poesia leopardiana lo nota anche Pietro Pancrazi, che, recensendo *Pianissimo* per la «Gazzetta di Venezia», lamenta la presenza nei versi di Sbarbaro di «trapassi e spezzature e sospensioni che danno l'impressione di ripensamenti intimi e giustificati, ma talora anche di calchi troppo facili ed esterni, della poesia del Leopardi».³¹⁷ Qualche mese dopo Giovanni Boine, sul numero di ottobre de «La Riviera Ligure», dedicherà

³¹⁵ VANNI SCHEIWILLER, *Nota dell'editore*, in CAMILLO SBARBARO, «*Trucioli*» dispersi, cit., p. 149.

³¹⁶ EMILIO CECCHI, *Libri di poesia: Enrico Pea e Camillo Sbarbaro*, cit.; ora in EMILIO CECCHI, *Letteratura italiana del Novecento*, vol. 1, cit., pp. 608-609.

³¹⁷ PIETRO PANCRAZI, *Pianissimo*, in «Gazzetta di Venezia», 11 giugno 1914.

l'intera prima metà della sua rubrica al rapporto che si instaura tra pessimismo filosofico e poesia nell'opera leopardiana, per poi innestare proprio su queste considerazioni il suo "plauso" alla raccolta di Sbarbaro appena pubblicata dalla Libreria de «La Voce».

Leopardi l'ho ricordato perché leggendo lo Sbarbaro, non so che di Canti vien per echi in mente; le cose meno lavorate, le «Ricordanze» per es[empio] col loro endecasillabo sordo ed il loro sordo dolore. Questa sordità, questa funebre cenere, questo che di muto e di disadorno è passato dal Leopardi nello Sbarbaro.³¹⁸

Il confronto istituito da Boine dovette certo parere eccessivo a Giuseppe De Robertis, se questi arriva a criticarne aspramente l'autore in uno scritto apparso sul numero del 21 febbraio 1915 di *Lacerba*: «Boine da qualche tempo nella *Riviera ligure* s'è dato l'incarico di scoprire uomini grandi. In un bimestre almeno tre: Rèbora, Grande (G. maiuscolo); Sbarbaro, destinato a vivere nei millenni e un quasi Leopardi, anzi un più su di Leopardi».³¹⁹ È facile tuttavia notare come le riserve di De Robertis (peraltro – con senno di poi – forse poco giustificate per almeno due dei tre nomi citati) sorgano più da un generico fastidio nei confronti dell'atteggiamento dimostrato da Boine, che da un reale disaccordo circa le conclusioni critiche cui egli giunge.³²⁰ Risulta dunque evidente da questi brevi cenni come la patina di leopardismo che riveste e innerva la poesia sbarbariana fosse evidente già all'indomani dell'uscita della raccolta "vociana" del poeta ligure. Non sarà tuttavia solo la critica militante a dedicarsi a questo tema: anche sul versante della storiografia letteraria i contributi al tema sono stati molteplici e degni di attenzione.

³¹⁸ GIOVANNI BOINE, *Recensione a Pianissimo*, in «La Riviera Ligure», ottobre 1914; ora in GIOVANNI BOINE, *Plausi e botte*, Firenze, Vallecchi, 1978, p. 65.

³¹⁹ GIUSEPPE DE ROBERTIS, *Striglia*, in «Lacerba», 21 febbraio 1915, p. 63; ora in GIUSEPPE DE ROBERTIS, *Scritti vociani*, Firenze, Le Monnier, 1967, p. 434.

³²⁰ Aggiunge infatti poco dopo De Robertis: «Mi secca il tono, l'esagerazione, e l'aria che Boine si dà» (*Ibidem*).

2.7.2. Leopardi e Sbarbaro: stato dell'arte

Per arrivare infine a comprendere come la produzione leopardiana abbia potuto influire sulla sfera analogica dello sguardo e del pianto in *Pianissimo*, è utile ripercorrere brevemente i passi fondamentali compiuti nel corso del Novecento dalla critica letteraria in merito allo studio del “leopardismo” – usando una fortunata espressione di Lonardi – del poeta ligure. La critica accademica prima del secondo dopoguerra mostra di non interessarsi troppo alla poesia di Sbarbaro o, se lo fa, di non ritenere imprescindibile il richiamo al poeta dei *Canti*. Tale lacuna viene infatti denunciata da Lorenzo Polato nella sua monografia del 1969: «Boine ha parlato di Leopardi. Il richiamo è stato in linea generale respinto dalla critica. E va invece raccolto».³²¹ Si avrà dunque un rifiorire degli studi su *Pianissimo* solo in coincidenza con la riedizione della raccolta presso Neri Pozza nel 1954. Già Mario Costanzo, in un saggio del 1955, era tornato infatti sui debiti poetici dello scrittore ligure, ipotizzando per Sbarbaro – a partire dalla frequentazione di *Pianissimo* – una «consuetudine con la poesia leopardiana».³²² Anche Bàrberi Squarotti rileva alcune ascendenze letterarie, parlando per alcuni componimenti di Sbarbaro di «rifacimenti leopardiani».³²³

Tuttavia una linea di studi esplicitamente dedicata al rapporto tra questi due poeti viene inaugurato solamente da Gilberto Lonardi con la sua monografia pubblicata nel 1974 e intitolata appunto *Leopardismo*.³²⁴ A partire dalla rilevazione di una «comprensione almeno affettiva del pensiero sotteso ai *Canti*»³²⁵ da parte di Camillo

³²¹ LORENZO POLATO, *Sbarbaro*, cit., p. 15. Come nota anche Edoardo Villa (EDOARDO VILLA, *I poeti liguri e Leopardi*, Padova, Liviana, 1979, pp. 98-99n) «Silvio Ramat mostra di confutare o ridurre al minimo la validità del suggerimento boiniano»: Boine viene infatti accusato di aver «saltato di peso una tradizione intermedia, estesasi per tre quarti di secolo; [...] trascurato del tutto la triade Carducci Pascoli D'Annunzio; [...] ignorato crepuscolari e tardoveristi di cui magari Sbarbaro poteva aver orecchiato qualche esterna cadenza» (SILVIO RAMAT, *Sbarbaro e Boine*, in ADRIANO GUERRINI (a cura di), *Atti del Convegno nazionale di studi su Camillo Sbarbaro (Spotorno 6-7 ottobre 1973)*, cit., p. 75).

³²² MARIO COSTANZO, *Studi critici (Rebora, Boine, Sbarbaro, Campana)*, Roma, Bardi, 1955; ora in MARIO COSTANZO, *Critica e poetica del primo Novecento (Boine, Campana, Sbarbaro, Rebora)*, Roma, Edizioni di storia e filosofia, 1969, pp. 106-107.

³²³ GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *Camillo Sbarbaro*, cit., p. 83.

³²⁴ GILBERTO LONARDI, *Leopardismo. Saggio sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Firenze, Sansoni, 1974.

³²⁵ *Ivi*, p. 18.

Sbarbaro, l'autore mette in luce per la prima volta una serie di luoghi leopardiani che filtrano all'interno dei versi del poeta ligure: a partire dal motivo di «un canto notturno udito da un “interno”»,³²⁶ che sembra effettivamente ricollegare alcuni brani di *Piccolo, quando un canto d'ubriachi* a diversi passi de *La sera del dì di festa* (vv. 24-27), de *La vita solitaria* (60-66) e – naturalmente – di *A Silvia* (vv. 7-22), per arrivare al *topos* del colloquio con il cuore, che vedrebbe disegnarsi un autentico «sistema di interferenze e rimbalzi otto-novecenteschi»³²⁷ che vanno dall'*A se stesso* alla poesia incipitaria di *Pianissimo*, passando per la *Nevicata* carducciana, *Le rime della selva* di Graf e alcuni versi de *I colloqui* gozzaniani e de *Le pellegrine* di Remigio Zena. Il contributo tuttavia più decisivo offerto dal lavoro critico di Lonardi è la definizione – emersa in questo luogo per la prima volta – della poesia di *Pianissimo* come risultato di una «*jonction* Leopardi-Baudelaire».³²⁸ L'osservazione viene condotta dal Lonardi sulla scorta dell'analisi del primo componimento della raccolta di Sbarbaro, «con quell'attacco che è insieme [...] leopardiano e baudelairiano: “Taci, anima stanca di godere / e di soffrire» [che] si regola su *A se stesso*, e sui “mon âme...” di Baudelaire, o su un verso come questo dei *Sept Vieillards*: “Et discutant avec mon âme déjà lasse”».³²⁹

Nel medesimo 1974 compare anche un saggio di Marziano Guglielminetti, frutto del suo intervento al Convegno Nazionale su Camillo Sbarbaro promosso dal Centro Studi di Savona.³³⁰ Anche Guglielminetti nota – sulla scorta di Lonardi – l'ascendenza per esempio di *Taci, anima stanca di godere* da *A se stesso* e da *Il pensiero dominante*, di *Piccolo, quando un canto di ubriachi* da *La sera del dì di festa* e di *A volte sulla sponda della via* da *La ginestra* e dal *Canto notturno*. L'originalità dell'intervento sta tuttavia nel tentativo di mostrare come Sbarbaro – nel momento in cui utilizza suggestioni leopardiane – tenti di valorizzare anche i moduli petrarcheschi che

³²⁶ *Ivi*, p. 26.

³²⁷ *Ivi*, p. 27.

³²⁸ *Ivi*, p. 38.

³²⁹ *Ibidem*.

³³⁰ MARZIANO GUGLIELMINETTI, *Per un'interpretazione della poesia di Sbarbaro*, cit., pp. 21-41.

vi si trovano sottesi all'interno: «Leopardi, dunque, vuol dire in *Pianissimo* anche Petrarca».³³¹

Sbarbaro [...] non si è limitato, infatti, ad operare degli innesti, vuoi petrarcheschi vuoi leopardiani, in un tessuto linguistico amorfo, ma si è sforzato, non senza accortezza, di proseguire lungo la linea espressiva impostagli da questi suoi maestri illustri, sì da accordare la sua voce di cantore novecentesco della «miseria» esistenziale alla loro.³³²

Si potrebbe dire – parafrasando l'espressione di Lonardi – che Guglielminetti opta per la valorizzazione, alla base della poesia di *Pianissimo*, di una “*jonction*” che insiste principalmente sui *Rerum vulgarium fragmenta* e sui *Canti*.

Qualche anno più tardi – siamo ormai nel 1979 – Edoardo Villa dedica un'intera monografia al rapporto tra i poeti liguri e il recanatese.³³³ Uno dei capitoli è dedicato proprio a Camillo Sbarbaro. Anche Villa si concentra sui consueti calchi dei *Canti* rinvenibili in più luoghi di *Pianissimo*. Si discosta tuttavia dai contributi precedenti soprattutto per un certo numero di riferimenti anche alla stagione di *Primizie* e alle prose dei primi *Trucioli*. È inoltre riscontrabile nel suo saggio un approccio più orientato a sottolineare consonanze e differenze tra Leopardi e Sbarbaro soprattutto dal punto di vista filosofico ed esistenziale.³³⁴ Va inoltre rilevato che Villa per primo si richiama, oltre che ai testi poetici di Leopardi, anche alle sue opere in prosa: alcune pagine di *Trucioli* potrebbero aver tratto suggestioni compositive da «certi passi leopardiani dello *Zibaldone* e delle *Operette morali* così freddamente acuminati sull'agire degli uomini sul loro essere [...]. Sbarbaro prosatore provoca talora la stessa impressione».³³⁵

³³¹ *Ivi*, p. 29.

³³² *Ibidem*.

³³³ EDOARDO VILLA, *I poeti liguri e Leopardi*, cit.

³³⁴ La tonalità prevalente del discorso di Villa può ben cogliersi dal seguente passo, scelto ad apertura di pagina: «Ma per ciascuno un'ansia di capire, di conoscere: a che tutto questo? Universale e cosmico lo slancio del Leopardi, desolatamente umano quello di Sbarbaro» (*Ivi*, p. 92).

³³⁵ *Ivi*, p. 108.

Si arriva così al 1983, quando esce la già più volte citata edizione di *Pianissimo* commentata da Lorenzo Polato. Nella sua analisi Polato riprende gli studi della critica letteraria precedente, sottolineando principalmente il nesso che la raccolta del 1914 istituisce tra Leopardi e Baudelaire e corroborandola con numerose esemplificazioni tratte principalmente dai *Canti* e dai *Fleurs du Mal*:

I miti e le figure di *Pianissimo* con cui Sbarbaro recupera alla cultura italiana la grande lezione di Baudelaire, innestandola su quella di Leopardi, mostrano che la forma con cui interpreta la crisi storica di quel primo scorcio di secolo affonda le radici in un altro processo, quello del disagio o della possibilità della poesia nell'epoca moderna.³³⁶

Il commento vede dunque un puntuale reperimento di consonanze tra l'opera del recanatese e quella di Sbarbaro, tanto dal punto di vista tematico, quanto rispetto a questioni di ordine metrico³³⁷ e sintattico.³³⁸

Il contributo più recente dedicato al tema qui analizzato è infine di Stefano Verdino.³³⁹ Lo studioso genovese, domandandosi come si possa riaprire e portare avanti un discorso già affrontato in maniera massiccia dalla critica, rileva come «resti forse da vedere quale immagine di Leopardi si configurasse nei debiti sbarbariani e quale specificità questo avesse nel contesto dei nuovi poeti dei primi anni '10».³⁴⁰ A partire dai pochi lacerti in prosa in cui Sbarbaro fa esplicito riferimento al recanatese (anche da noi citati poco sopra), Verdino arriva alla conclusione che Sbarbaro «aveva chiara una identità leopardiana non idilliaca e nemmeno elegiaca».³⁴¹ Ipotizza dunque, soprattutto sulla scorta di alcune forti consonanze riscontrate nel componimento

³³⁶ LORENZO POLATO, *Introduzione*, cit., p. 18.

³³⁷ «Negli anni di acuta crisi dell'assetto tradizionale della metrica, [scil. Sbarbaro] abbandona le forme chiuse sperimentate in *Resine* (sonetto e rima), liberandosi dalle più scolastiche ascendenze carducciane e pascoliane [...]. E adotta liberamente la forma della canzone leopardiana di endecasillabi sciolti alternati qua e là da settenari o da misure anche più brevi» (*Ivi*, p. 25).

³³⁸ Ad esempio, commentando i primi versi di *Taci, anima stanca di godere*, Polato nota come la «serie asindetica di negazioni fino al v. 6, e al v. 7 con la congiunzione ("Nessuna"... "non"... "non"... "e neppure") [...] ricordi il Leopardi de *La vita solitaria*» (*Ivi*, p. 86).

³³⁹ STEFANO VERDINO, *Leopardi secondo Sbarbaro*, cit.

³⁴⁰ *Ivi*, pp. 15-16.

³⁴¹ *Ivi*, p. 16.

incipitario, che *Pianissimo* si potrebbe intendere nella sua sostanza «come una geniale e moderna variazione dell'*A se stesso* leopardiano». ³⁴² Al componimento ispirato dal frammento dell'inno ad Arimane, Verdino affianca anche il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, che costituirebbe «un modello sostanzialmente archetipico, ritrovabile in più testi». ³⁴³ Dunque – conclude l'articolo – Sbarbaro prescinderebbe dal Leopardi più valorizzato dalla cultura letteraria italiana di inizio Novecento (quello elegiaco e idillico), optando per la creazione di una specifica immagine del poeta dei *Canti*.

Con genialità e modernità Sbarbaro si taglia un suo personale Leopardi, o prelevando con estrema intelligenza dalle zone più compromesse con una nozione di crisi tipica della modernità, tra solitudine, deserto e amarezza (la linea che va, come si è detto, dal *Canto notturno* ad *A se stesso*) oppure catturando sia dalle prime canzoni o dagli idillii espressioni capaci di essere riverberate, fuori del contesto di eroismo e di dolcezza dei loro originali. ³⁴⁴

Arrivati dunque ai giorni nostri è possibile notare come la critica abbia finora messo totalmente in secondo piano, o collegato unicamente a *Trucioli*, un testo leopardiano di enorme importanza come le *Operette morali*. Poiché infatti le analogie tra i due poeti sono riscontrabili tanto dal punto di vista di stilemi ed espressioni, quanto rispetto a questioni di carattere filosofico ed esistenziale, le *Operette*, che hanno sicuramente un ruolo non secondario nell'elaborazione del pensiero leopardiano e che senza dubbio saranno state oggetto di attenta riflessione da parte di Sbarbaro, possono ben essere annoverate tra le possibili fonti del discorso di *Pianissimo*. Inoltre il carattere ragionativo, prosastico e spesso esplicitamente dialogico dei poemetti contenuti nella raccolta del 1914 permette di aprire il campo del confronto anche oltre il territorio rigorosamente delimitato dal poetico, in direzione di altre opere indubbiamente

³⁴² *Ivi*, p. 17.

³⁴³ *Ivi*, p. 18.

³⁴⁴ *Ivi*, p. 20.

tutt'altro che irrilevanti per la memoria letteraria di uno scrittore italiano della prima metà del Novecento.

Va da ultimo sottolineato il fatto che il rapporto intertestuale tra il poeta recanatese e quello ligure – seppure, come detto, ampiamente investigato dalla critica letteraria – è ancor lungi dall'essere esaurito, se è vero che anche un importante contributo pubblicato negli ultimi anni, come la monografia di Antonella Padovani Soldini, si sofferma sulla necessità di un ulteriore approfondimento della questione:

È nostra opinione che l'indagine sulle fonti di *Pianissimo*, numerose e variamente contaminate, dovrebbe sottoporre a verifica, accanto naturalmente ai consistenti apporti da Petrarca, dai decadenti francesi e dai crepuscolari, quelli decisivi, perché compresenti e interagenti, da Leopardi e D'Annunzio.³⁴⁵

2.7.3. «Il sonno, l'oppio, e il dolore»

Le *Operette morali* sicuramente sono state oggetto di studio e riflessione da parte del giovane Sbarbaro. Si può infatti notare tra i dialoghi di Leopardi e la raccolta del poeta ligure non tanto una serie di consonanze che coinvolge singoli sintagmi o espressioni particolari,³⁴⁶ quanto piuttosto una similarità profonda, rilevabile a partire dalla stretta analogia che si riscontra tra i presupposti ideologici e filosofici che agiscono all'interno delle due opere. Riteniamo infatti che sia necessario approfondire l'analisi del rapporto tra Sbarbaro e Leopardi, superando un approccio intento a dar conto semplicemente della corrispondenza di determinati stilemi, per arrivare a comprendere tutta la complessità di una fonte letteraria che evidentemente investe in profondità le modalità di descrizione rinvenibili in *Pianissimo* delle dinamiche esistenziali.

³⁴⁵ ANTONELLA PADOVANI SOLDINI, *Ho bisogno di infelicità*, cit., p. 50n.

³⁴⁶ Fenomeni già abbondantemente approfonditi in sede critica.

In precedenza³⁴⁷ era rimasto in sospeso l'interrogativo circa il motivo per cui il dolore, un sentimento universalmente concepito come negativo, possa essere considerato in *Pianissimo* come unica via di scampo alla consapevolezza dell'infelicità della vita, e quindi – in fondo – preferibile all'implacabilità gnoseologica degli «occhi chiari». La risposta a tale domanda permetterebbe dunque di comprendere per quale motivo Sbarbaro abbia scelto proprio le lacrime come corrispettivo metaforico del sollievo dalla pena del vivere. Il primo passo che ci consente di cogliere il significato della sfera analogica del pianto compare nel *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*.³⁴⁸ Come noto, in questo brano delle *Operette* Leopardi racconta di uno dei colloqui immaginari avvenuti, secondo la narrazione di Giovanni Battista Manso, tra Torquato Tasso, rinchiuso presso l'ospedale di Sant'Anna di Ferrara, ed uno spirito che lo veniva periodicamente a visitare.³⁴⁹ Nel testo leopardiano il poeta della *Liberata* afferma che il suo animo è continuamente occupato dall'esperienza della noia, che l'autore descrive spesso come la chiara percezione della mancanza di una possibilità di felicità nell'esistenza.³⁵⁰ Tasso chiede dunque al suo Genio familiare se esista un modo per scampare a tale esperienza. Sofferamoci dunque sulla risposta fornita dallo spirito.

GENIO. [...] Veramente per la noia non credo si debba intendere altro che il desiderio puro della felicità; non soddisfatto dal piacere, e non offeso apertamente dal dispiacere. Il qual desiderio, come dicevamo poco innanzi, non è mai soddisfatto; e il piacere propriamente non si trova. Sicché la vita umana, per modo di dire, è composta e intessuta, parte di dolore, parte di noia;

³⁴⁷ Cfr. *supra* § 2.6.2.

³⁴⁸ Si rileva che nei *Canti* tale tematica non sembra essere trattata. Molto più spazio trova invece nelle opere in prosa.

³⁴⁹ «A queste noie che gli dava il folletto, oppure a lui pareva che gli desse, s'aggiunsero alcune apparizioni, ch'egli stimava d'avere d'un altro spirito [...] in forma d'un giovanetto assai somigliante a quello ch'egli nel Messaggero descrisse» (*Vita di Torquato Tasso scritta da Giambattista Manso*, Venezia, Tipografia di Alvisopoli, 1825, p. 116-117).

³⁵⁰ «La noia è [...] la semplice vita pienamente sentita, provata, conosciuta, pienamente presente all'individuo e occupantelo» (GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, edizione critica a cura di Giuseppe Pacella, vol. 2, Milano, Garzanti, 1991, p. 2178). La citazione si trova alla pagina 4043 dell'autografo. Per comodità di lettura in tutti i seguenti rinvii bibliografici allo *Zibaldone* faremo seguire tra parentesi quadre al numero di pagina nell'edizione critica quello del manoscritto di Leopardi.

dall'una delle quali passioni non ha riposo se non cadendo nell'altra. E questo non è tuo destino particolare, ma comune di tutti gli uomini.

TASSO. Che rimedio potrebbe giovare contro la noia?

GENIO. *Il sonno, l'oppio e il dolore. E questo è il più potente di tutti: perché mentre l'uomo patisce, non si annoia per niuna maniera.*³⁵¹

Dunque, esattamente come Sbarbaro, anche Leopardi – servendosi della voce del Genio – indica nel dolore un efficace antidoto alla pena del vivere. Tuttavia la spiegazione successivamente fornita dal Genio familiare appare abbastanza tautologica: il dolore è un potente rimedio contro la noia in quanto, quando l'uomo è afflitto da patimenti, ovviamente non si annoia. Il discorso diventa invece estremamente più preciso in un'altra opera capitale per comprendere la complessa ideologia leopardiana: lo *Zibaldone di pensieri*. Allargando infatti la base del confronto tra i due autori ad altre opere sicuramente frequentate da Sbarbaro, scopriamo che le consonanze si moltiplicano. In primo luogo la dinamica esistenziale sottesa dall'intera vita umana e descritta lungo tutti i *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura* è identica a quella tratteggiata da Torquato Tasso nel dialogo appena citato:

E la natura è certo che ha provveduto in tutti i modi contro questo male [*scil.* la noia], all'orrore e ripugnanza del quale nell'uomo, si può paragonare quell'orrore del vuoto che gli antichi fisici supponevano nella natura, per ispiegare alcuni effetti naturali. Ha provveduto col dare all'uomo molti bisogni, e nella soddisfazione del bisogno (come della fame e della sete, freddo, caldo ec.) porre il piacere, quindi col volerlo occupato; colla gran varietà, colla immaginazione che lo occupa anche del nulla, ed anche col timore (il quale sebbene è un effetto naturale e spontaneo anch'esso dell'amor proprio, tuttavia bisogna considerare il sistema della natura in genere, e la mirabile armonia e corrispondenza di diversi effetti a questo o quello scopo), coi pericoli i quali affezionano maggiormente alla vita, e sciolgono la noia, colle turbazioni degli elementi, *coi dolori e coi mali istessi*, perché è più dolce il guarire dai mali, che il vivere senza mali; e con tali altri disastri, che si considerano come mali, e quasi difetti della natura, scusandola col definirli per accidenti fuori dell'ordine; ma che forse essendo tali ciascuno, non lo sono tutti insieme; ed appartengono anch'essi al gran sistema universale. Insomma il sistema della natura ri-

³⁵¹ GIACOMO LEOPARDI, *Operette morali*, edizione critica a cura di Ottavio Besomi, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1979, pp. 159-160. Il corsivo è mio.

spetto all'uomo è sempre diretto ad allontanar da lui questo male formidabile della noia, che a detta di tutti i filosofi essendo così frequente all'uomo moderno, è quasi sconosciuto al primitivo (e così agli animali).³⁵²

Anche nello *Zibaldone* l'esperienza del dolore si presenta infatti non tanto come una conseguenza della noia, ma proprio come un'esperienza alternativa a quella della noia.

Sempre che l'uomo non prova piacere alcuno, *ei prova noia se non quando o prova dolore, o vogliamo dir dispiacere qualunque, o e' non s'accorge di vivere*. Or dunque non accadendo mai propriamente che l'uomo provi piacer vero, segue che mai per niuno intervallo di tempo ei non senta di vivere, che ciò non sia o con dispiacere o con noia. Ed essendo la noia, pena e dispiacere, segue che l'uomo, quanto ei sente la vita, tanto ei senta dispiacere e pena. Massime quando l'uomo non ha distrazioni, o troppo deboli per divertirlo potentemente dal desiderio continuo del piacere; cioè insomma quando egli è in quello stato che noi chiamiamo particolarmente di noia.³⁵³

Dico che l'uomo è sempre in istato di pena, perché sempre desidera invano ec. *Quando l'uomo si trova senza quello che positivamente si chiama dolore o dispiacere o cosa simile, la pena inseparabile dal sentimento della vita, gli è quando più, quando meno sensibile*, secondo ch'egli è più o meno occupato o distratto da checchessia e massime da quelli che si chiamano piaceri, secondo che p. natura o p. abito o attualmente egli è più vivo e più sente la vita, ed ha maggior vita abituale o attuale ec.³⁵⁴

La natura dunque ha posto parimenti piaceri e sciagure nella vita dell'uomo con la medesima funzione di occuparlo, allontanando da lui l'esperienza della noia e quindi dalla coscienza dell'impossibilità di felicità nella vita umana. Certo, anche l'esperienza di radicale consapevolezza della mancanza di senso provoca un dolore, ma si tratta di un sentimento del tutto diverso.

³⁵² GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, edizione critica a cura di Giuseppe Pacella, vol. 1, cit., p. 172 [175]. Il corsivo è mio.

³⁵³ GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, edizione critica a cura di Giuseppe Pacella, vol. 2, cit., pp. 1892-1893 [3622]. Il corsivo è mio.

³⁵⁴ *Ivi*, p. 2044 [3876]. Il corsivo è mio.

*Il dolore e la disperazione che nasce dalle grandi passioni e illusioni o da qualunque sventura della vita, non è paragonabile all'affogamento che nasce dalla certezza e dal sentimento vivo della nullità di tutte le cose, e della impossibilità di essere felice a questo mondo, e dalla immensità del vuoto che si sente nell'anima. Le sventure o d'immaginaz. o reali, potranno anche indurre il desiderio della morte, o anche far morire, ma quel dolore ha più della vita, anzi, massimam. se proviene da immaginaz. e passione, è pieno di vita, e quest'altro dolore ch'io dico è tutto morte; e quella [141] medesima morte prodotta immediatamente dalle sventure è cosa più viva, laddove quest'altra è più sepolcrale, senz'azione senza movimento, senza calore, e quasi senza dolore, ma piuttosto con un'oppressione smisurata e un accoramento simile a quello che deriva dalla paura degli spettri nella fanciullezza o dal pensiero dell'inferno.*³⁵⁵

Dunque il dolore che nasce dalle sventure – diversamente da quello che è conseguenza della noia – è «pieno di vita». Il discorso fatto da Leopardi in queste pagine dello *Zibaldone* è ancora saldamente ancorato al problema posto dal poeta della *Libe-rata* al suo Genio familiare nelle *Operette morali*. Non è un caso che proprio in calce al pensiero appena citato emerga un esplicito riferimento alla vicenda biografica di Torquato Tasso che si trova alla base del dialogo dai cui abbiamo preso le mosse.³⁵⁶ In un altro pensiero del 24 novembre 1821 Leopardi affronta nuovamente la questione, con parole che – forse non a caso – la critica ha spesso riferito all'opera stessa di Sbarbaro e che rendono ancora più evidente la profonda analogia del pensiero dei due autori.

Lo stato di rassegnazione disperata, ch'è l'ultimo passo dell'uomo sensibile, e il finale sepolcro della sua sensibilità, de' suoi piaceri, e delle sue pene, è tanto mortale alla sensibilità, ed alla poesia [2160] (in tutti i sensi, ed estensione di questo termine), che sebbene la sventura, e il sentimento attuale di lei, pare ed è (escluso il detto stato) la più micidial cosa possibile alla poesia (né solo la sventura attuale, ma anche l'abituale, che deprime miseramente l'immaginazione, il sentimento, l'animo); contuttociò se può succedere che nel detto stato, una nuova e forte sventura, cagioni all'uomo qualche senso, quel punto, per una tal persona, è il più adattato ch'e-

³⁵⁵ GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, edizione critica a cura di Giuseppe Pacella, vol. 1, cit., p. 144 [140]. I corsivi – ad eccezione dell'ultimo – sono miei.

³⁵⁶ «E perciò non ostante che questa condizione dell'anima sia ragionevoliss. anzi la sola ragionevole, con tutto ciò essendo contrarissima anzi la più direttamente contraria alla natura, non si sa se non di pochi che l'abbiano provata, *come del Tasso*» (*Ivi*, pp. 144-145 [141]. Il corsivo è mio).

gli possa mai sperare, alla forza dei concetti, al poetico, all'eloquente dei pensieri, ai parti dell'immaginazione e del cuore, già fatti infecondi. *Il nuovo dolore in tal caso è come il bottone di fuoco che restituisce qualche senso, qualche tratto di vita ai corpi istupiditi. Il cuore dà qualche segno di vita, torna per un momento a sentir se medesimo*, giacché la proprietà e l'impoetico della disperazione rassegnata consiste appunto, nel non esser più [2161] visitato né risentito neppur dal dolore.³⁵⁷

Le parole con cui si apre il passo coincidono sorprendentemente con quelle del primo componimento di *Pianissimo*: «Giaci come / il corpo, ammutolita, tutta piena / d'una *rassegnazione disperata*» (*Taci, anima stanca di godere*, vv. 8-10. Il corsivo è mio). Il dolore è dunque concepito da Leopardi come un «bottone di fuoco»³⁵⁸ in grado di restituire «qualche senso, qualche tratto di vita ai corpi istupiditi», ad un'anima in preda ad uno «stato di rassegnaione disperata». È difficile che davanti a queste parole non venga alla mente l'«anima stanca di godere / e di soffrire» tratteggiata da Sbarbaro nel poemetto incipitario di *Pianissimo*. Anche nello *Zibaldone*, tuttavia, i benefici apportati dal dolore sono temporanei e scompaiono velocemente, lasciando di nuovo spazio alla consapevolezza senza scampo della noia.

Ma questi effetti miseramente poetici, miseramente (e anche languidamente) vivi, sono passeggeri, anzi momentanei, perché un tal uomo, malgrado la grandezza della sventura nuova, ricade assai presto nel letargico stato di rassegnaione.³⁵⁹

Torna qui alla memoria la prosopopea del Dolore «tu anche passeggero» (v. 18) di *Io ti vedo con gioja e con paura*, dove Sbarbaro non fa altro che denunciare la stessa constatazione effettuata dal Leopardi:

³⁵⁷ *Ivi*, p. 1193 [2159-2161]. Il corsivo è mio.

³⁵⁸ L'immagine scelta dal Leopardi è particolarmente efficace. Il bottone di fuoco è infatti «uno strumento di ferro, che ha in cima una pallottola a guisa di bottone, di cui infocato si servono, [i chirurghi] per incendiare» (FRANCESCO D'ALBERTI DI VILLANUOVA, *Dizionario universale, critico, enciclopedico della lingua italiana*, vol. 1, Lucca, 1797, p. 279). Si tratta di un metodo particolarmente doloroso ma efficace in uso nella medicina antica per ottenere la revulsione (ovvero l'aumento dell'afflusso sanguigno ai tessuti superficiali di una regione del corpo) specie per la cura delle nevralgie.

³⁵⁹ *Ivi*, p. 1193-1194 [2161].

Tutto è nulla al mondo, anche la mia disperazione, della quale ogni uomo anche savio, ma più tranquillo, ed io stesso certamente in un'ora più quieta conoscerò, la vanità e l'irragionevolezza e l'immaginario. *Misero me, è vano, è un nulla anche questo mio dolore, che in un certo tempo passerà e s'annullerà, lasciandomi in un vòto universale, e in un'indolenza terribile che mi farà incapace anche di dolermi.*³⁶⁰

Alla luce dei passi finora citati tanto dalle *Operette morali*, quanto dallo *Zibaldone di pensieri*, si può notare come Sbarbaro abbia concepito tutta la dinamica esistenziale incardinata sulla metafora della vista a partire da (o con l'appoggio di) una suggestione leopardiana. In forza di questa constatazione è ora possibile comprendere la portata dell'invocazione al Dolore contenuta in *Io ti vedo con gioja e con paura*. Come affermato in più passi dal recanatese, il dolore è sempre il risultato di una speranza contraddetta dalla realtà, ed è quindi «proporzionato alla misura di detta speranza».³⁶¹ È dunque il segno di un'anima che vige ancora, non interamente occupata da uno stato di «rassegnazione disperata».³⁶² Un pensiero incluso da Sbarbaro nelle *Cartoline in franchigia* allude proprio a questa dinamica: «Per seguitare a vivere bisogna vedere ancora qc. di desiderabile; una delusione in più, è pure qualcosa».³⁶³ Da qui dunque trae origine la possibilità per i due poeti di concepire il dolore come un'esperienza paradossalmente gradita, o – meglio – preferibile alla cruda coscienza dell'irragionevolezza della vita.

Quanto detto illumina quindi l'ascendenza leopardiana di tutti i singoli elementi della sfera semantica che abbiamo analizzato fino ad ora, costantemente sottoposta da Sbarbaro a processo di metaforizzazione: gli «occhi chiari, limpidi, asciutti» identificano infatti una modalità di rapporto con la realtà in grado di svelarne l'insensatezza (il «disinganno»). Le lacrime, il pianto si qualificano dunque come segno tangibile,

³⁶⁰ *Ivi*, p. 93 [72]. Il corsivo è mio.

³⁶¹ *Ivi*, p. 373 [529].

³⁶² «Non v'è un uomo tanto perfettamente disperato che sopraggiungendolo [1547] una nuova, impreveduta e grande sciagura non provi nuovo dolore. [...] Dunque la speranza gli restava ancora. [...] Non v'è infermo così ragionevole e capace di conoscer da sé di avere necessariamente a morir del suo male (come sarebbe un medico ec.), che al ricever l'avviso di dover morire non si turbi fuor di modo. Dunque sperava ancora di non morire» (*Ivi*, p. 916 [1546-1547]).

³⁶³ CAMILLO SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, cit., p. 560.

oggettivazione, correlativo oggettivo del concetto leopardiano di «illusione» o «inganno», che può infatti essere generata proprio dal piacere (il contatto con la Terra) o dal dolore stesso.³⁶⁴ Non è infatti un caso che le parole «illusione» e «inganno» ritornino copiosamente nella produzione di entrambi i poeti.³⁶⁵ All'interno di *Pianissimo* è un passo in particolare a porre in esplicita correlazione il fenomeno sbarbariano delle lacrime e il concetto leopardiano di illusione. Si tratta di un brano del poemetto *Piccolo, quando un canto d'ubriachi*.

Più d'una volta sulla fredda ardesia
al vento che passava nei capelli
alla pioggia che m'inzuppava il viso
io piansi delle lacrime insensate.

Adesso quell'inganno anche è caduto.

(*Piccolo, quando un canto d'ubriachi*, vv. 11-15)

L'evidente calco leopardiano³⁶⁶ sulla base del quale è strutturato l'ultimo verso non fa che corroborare il parallelo istituito.

Tuttavia anche in *Pianissimo*, come visto in precedenza, la pur gradita illusione fornita dalle lacrime è passeggera, momentanea.

³⁶⁴ La radicale alternativa tra gli «occhi chiari» e l'«illusione» viene mostrata *e contrario* in un passo di *A volte, quando penso alla mia vita*: «Ma poiché in quel momento è così chiara / la mia vista, che di varcare il cerchio / nel quale la Necessità ci chiude / più non m'illudo» (*A volte, quando penso alla mia vita*, vv. 19-22; i corsivi sono miei).

³⁶⁵ Un breve elenco delle principali occorrenze delle due parole conferma come l'uso sbarbariano ricalchi in gran parte il significato conferito loro nella riflessione di Leopardi: il cieco che in *Talor, mentre cammino solo al sole* siede sulla sponda di un immenso fiume crede il mormorio d'acque «ronzio d'orecchi illusi» (*Talora, mentre cammino solo al sole*, v. 12). Il dolore «illude» momentaneamente l'aridità dell'anima del soggetto (*Io ti vedo con gioja e con paura*, v. 12). Il dolore della sorella farà muto quello del poeta quando non gli basterà più «l'illusione [...] / di vivere nell'arte molte vite» (*Forse un giorno, sorella, noi potremo*, vv. 13-14). Neppure l'amicizia vale ad «ingannare» la vista chiara in *I miei occhi implacabili che sono*, v. 3.

³⁶⁶ «Perì l'inganno estremo, / ch'eterno io mi credei» (GIACOMO LEOPARDI, *A se stesso*, vv. 2-3, in GIACOMO LEOPARDI, *Canti*, edizione critica a cura di Domenico De Robertis, Milano, Edizioni Il Polifilo, vol.1, 1984, p. 211). Ma tutta la poesia lascia intravedere continui riferimenti alla situazione da cui prende le mosse *A Silvia*: «Piccolo, quando un canto d'ubriachi / giungevami all'orecchio nella notte / d'impeto su dai libri mi levavo. / Dimentico di lor la chiusa stanza / all'aria della notte spalancavo» (*Piccolo, quando un canto d'ubriachi*, vv. 1-3).

Come l'amante che al risveglio spia
il volto dell'amante addormentata
e sente il freddo dell'irreparabile
ché i due corpi così vicini vede
farsi ogni giorno più tra loro estranei,
ogni mattino che mi sveglio scopro
il tuo volto più pallido, Dolore,
finché un mattino al posto tuo m'appaja
il volto scialbo della Consuetudine.

(*Io ti vedo con gioja e con paura*, vv. 3-11)

Ecco che, seguendo la medesima dinamica indicata da Leopardi, appena scompare l'illusione apportata dal dolore, torna ad affacciarsi la Consuetudine, che ora possiamo finalmente definire come il corrispettivo sbarbariano del concetto di noia tratteggiato dal poeta recanatese. Ad ulteriore prova si può analizzare anche la prosopopea della Consuetudine, centrale nel componimento precedente, *Ora che non mi dici niente, ora*: essa compare proprio nel momento in cui piaceri e dolori sono assenti («Ora che non mi dici niente, ora / che non mi fai godere né soffrire / tu sei la consueta dei miei giorni», *Ora che non mi dici niente, ora*, vv. 1-3). La sua apparizione getta il poeta in uno stato di «rassegnazione disperata» («Assonnato mi muovo sulla riva. / Non voglio non desidero, neppure / penso. / Mi tocco per vedere se sono», *Ora che non mi dici niente, ora*, vv. 6-9). Da qui scaturisce dunque l'invocazione al Dolore, perché torni nella vita del soggetto, rinnovando ancora una volta l'illusione: «Poi- ché son rassegnato a viver, voglio / che ogni ora del dì mi pesi sopra, / mi tocchi nella mia carne vitale. / Voglio il dolore che m'abbranchi forte / e collochi nel centro della

Vita» (*Ora che non mi dici niente, ora*, vv. 18-22).³⁶⁷ A partire da questi rilievi è dunque possibile porre nuovamente in discussione un'affermazione di Stefano Verdino riguardo alle ascendenze leopardiane della poesia di Sbarbaro, secondo cui «invano cercheremmo in Leopardi alcune parole chiave tutte sbarbariane come “consuetudine” e “indifferenza”, suggelli della moderna aridità». ³⁶⁸ È infatti vero che il vocabolario letterario dei due poeti si discosta anche notevolmente, ma si può altresì notare come il poeta ligure riutilizzi volentieri il discorso filosofico ed esistenziale leopardiano (così attuale nonostante l'avvento della modernità novecentesca), plasmandosi un lessico che resta tuttavia estremamente personale nei suoi esiti compositivi. Non sono dunque le parole chiave ad essere esemplate sul modello, ma piuttosto il loro referente esperienziale.

Solo a partire dal complesso di rinvii intertestuali del quale abbiamo tentato di dare conto in queste pagine è dunque possibile comprendere a fondo il valore poetico e l'importanza di una sfera semantica così pervasiva nella poesia di *Pianissimo* come quella dello sguardo e delle lacrime. Potremmo dire – in conclusione – che la tematica degli occhi si configura nella raccolta del 1914 come un esito poetico autenticamente sbarbariano, sorto a partire da una matrice filosofica di carattere inequivocabilmente leopardiano. Quanto detto finora ci permette di riconsiderare dunque il problema dell'origine della rete metaforica legata al pianto, svincolandola in parte da un diffuso giudizio critico riduttivo che liquidava la questione in maniera sbrigativa, ve-

³⁶⁷ Si noti infatti come tutte le volte che la radice della parola “consuetudine” ritorna in *Pianissimo*, questa mantenga una forte accezione negativa: «Fronti calve di vecchi, inconsapevoli / occhi di bimbi, facce consuete / di nati a faticare e a riprodurre, / facce volpine stupide beate, / facce ambigue di preti, pitturate / facce di meretrici» (*Talor, mentre cammino per la strada*, vv. 10-15; in questa e nelle seguenti citazioni il corsivo è mio); «M'irrita tutto ciò ch'è necessario / e consueto, tuttociò che è vita, / com'irrita il fuscello la lumaca / e com'essa in me stesso mi ritiro» (*Sempre assorto in me stesso e nel mio mondo*, vv. 9-12); «E veramente / se un altro mondo non avessi mio / nel quale dalla vita rifugiarmi, / se oltre le miserie e le tristezze / e le necessità e le *consuetudini* / a me stesso non rimanessi io stesso, / oh come non esistere vorrei» (*Sempre assorto in me stesso e nel mio mondo*, vv. 15-21). *E contrario* l'illusione del contatto con la Terra riscatta anche ciò che è consueto: «Tutto quello / che vedo è come non veduto mai: / e le cose più vili e più *consuete*, / tutto m'intenerisce e mi dà gioja» (*Il mio cuore si gonfia per te, Terra*, vv. 4-7).

³⁶⁸ STEFANO VERDINO, *Leopardi secondo Sbarbaro*, cit., p. 19.

dendovi solamente un retaggio *larmoyant* di ascendenza genericamente crepuscolare.³⁶⁹

Il passo del *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare* analizzato in precedenza si dimostra tuttavia estremamente utile per spiegare altri due aspetti della poetica sbarbariana. Quando infatti lo spirito risponde alla domanda del poeta della *Liberata* circa i rimedi che possano giovare all'uomo contro la noia, al dolore il Genio familiare aggiunge anche il sonno e l'oppio. Non è dunque un caso che proprio il tema del sonno si presenti in *Pianissimo* come un'altra possibilità di evasione dalla consapevolezza cui gli «occhi chiari» introducono il soggetto. Poiché infatti, come sottolinea correttamente Ernesto Citro, «l'attitudine congeniale al poeta sarebbe quella di tenere gli occhi chiusi»,³⁷⁰ lo stato del sonno realizza perfettamente questa aspirazione velando, schermando gli occhi per mezzo della chiusura delle palpebre, che inibiscono così la capacità gnoseologica propria della vista.³⁷¹

È facile cogliere quanto sia desiderato dal poeta il rifugio del sonno, a partire dal poemetto che ne descrive l'abbandono, quando – sul far del mattino – il soggetto si introduce nuovamente nella realtà: *Svegliandomi al mattino, a volte io provo*.

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

³⁶⁹ «Il motivo delle lacrime è certo di ascendenza crepuscolare» (DAVIDE PUCCINI, *La preparazione di "Pianissimo"*, in ADRIANO GUERRINI (a cura di), *Atti del Convegno nazionale di studi su Camillo Sbarbaro (Spotorno 6-7 ottobre 1973)*, cit., p. 79); «Certo, questo grande tema poetico appare intriso di tutte le definizioni e le nozioni di una letteratura piena di sbavature romantiche, di impronta decadente, non senza decezioni crepuscolari (il continuo insistere sulle lacrime, ad esempio, dove [...] restano molti spunti non risolti di abbandono all'onda fisica e allo sfogo del pianto, tipico della mitologia crepuscolare)» (GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *Camillo Sbarbaro*, in *Letteratura italiana. I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1974, p. 849).

³⁷⁰ ERNESTO CITRO, *Sbarbaro e Campana: lo sguardo e la visione*, cit., p. 23.

³⁷¹ Nell'avviare il discorso su questa tematica, non va certo dimenticato che, come ben mostrato da Simone Giusti, dietro alla tematica del sonno nella poesia sbarbariana sono rintracciabili diversi e parimenti importanti rilievi intertestuali, da Thovez a Baudelaire (SIMONE GIUSTI, *Sulla formazione dei «Trucioli» di Camillo Sbarbaro*, cit., p. 82 ss.).

[...]

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

Come il burrone mi riempie di terrore
la disperata luce del mattino.

(*Svegliandomi il mattino, a volte io provo*, vv. 1-4 e 15-20)

Il risveglio rappresenta un vero e proprio trauma, in quanto è l'azione che determina la riapertura degli occhi e la loro riesposizione all'impatto con la realtà. Ancora una volta il sonno si qualifica dunque esplicitamente come un grato inganno, accettato e ricercato, nonostante sia ben noto al soggetto il suo carattere passeggero, la sua consistenza illusoria: «*Di te [scil. Sonno], finché la mia vita giustifichi / la vita della mia sorella e un segno / che son vissuto anch'io finché non lasci, / io mi conterò e del tuo inganno*» (*Sonno, dolce fratello della Morte*, vv. 5-8).³⁷² Le prerogative del Sonno sono infatti molteplici e vengono elencate in diversi luoghi della raccolta. In primo luogo il sonno è in grado di far evadere l'uomo dalle strette coordinate spazio-temporali nelle quali è inserito: «*Abolisci per me lo spazio e il tempo / e nel nulla dissolvi questo io*» (*Sonno, dolce fratello della Morte*, vv. 10-11). La sua funzione consiste dunque in una sospensione temporanea dell'uomo dalla vita: «*Sonno, [...] che dalla vita per un po' ci affranchi / ma ci rilasci tosto in sua balia / come gatto che gioca col gomitollo*» (*Sonno, dolce fratello della Morte*, vv. 1-4). Esso, o – meglio – egli (se teniamo nel dovuto conto la prosopopea continua cui il concetto è sottoposto) si qualifica come una sorta di morte temporanea: è infatti «*dolce fratello della Morte*».³⁷³ Da questa consapevolezza scaturisce un'invocazione analoga a quella in

³⁷² I corsivi sono miei.

³⁷³ Il parallelismo tra Sonno e Morte viene tuttavia portato avanti lungo tutta la raccolta: «*E, venuta la sera, nel mio letto / mi stendo lungo come in una bara*» (*Taci, anima mia son questi i tristi*, vv. 25-26). Il risveglio diventa infatti ogni giorno un «*ritornare / in vita*» (*Svegliandomi al mattino, a volte io provo* (vv. 2-3).

precedenza rivolta al Dolore, con il quale – abbiamo visto – condivide una funzione “lenitiva” della pena del vivere: «Vieni, consolatore degli afflitti» (*Sonno, dolce fratello della Morte*, v. 9). Vale la pena notare come proprio a questo proposito Sbarbaro faccia nuovamente ricorso ad una formulazione dal sapore liturgico (esemplata sull’appellativo latino «consolator»), che avevamo già visto comparire in *Pianissimo* in riferimento alla funzione illusoria della Terra («Alla consolatrice unica andremo», *Forse un giorno, sorella, noi potremo*, v. 24).

Va tuttavia notato che anche la condizione esistenziale di «rassegnazione disperata» determinata dalla Consuetudine viene descritta con accenti simili: anzi, spesso questo stato di semi-veglia viene chiamato proprio “sonno” o “sonnambulismo”. Tale condizione alienata determina una corrispondente modalità di muoversi nella realtà: «Invece camminiamo. / Camminiamo io e te *come sonnambuli*» (*Taci, anima stanca di godere*, vv. 15-16);³⁷⁴ «*Assonnato* mi muovo sulla riva» (*Ora che non mi dici niente, ora*, v. 6); «Sempre assorto in me stesso e nel mio mondo / *come in sonno* tra gli uomini mi muovo» (*Sempre assorto in me stesso e nel mio mondo*, vv. 1-2); «Io che *come un sonnambulo* cammino / per le mie trite vie quotidiane» (*Io che come un sonnambulo cammino*, vv. 1-2).³⁷⁵ C’è tuttavia una fondamentale differenza tra il “sonnambulismo” esito della Consuetudine ed il sonno vero proprio, che invece stende il velo delle palpebre sugli occhi del soggetto: Sbarbaro ne spiega la differenza nel corso di un’invettiva rivolta proprio alla prosopopea della noia.

T’odio, compagna assidua dei miei giorni,
che alla vita non mi sottrai, facendomi
come il sonno una cosa inanimata,
ma me la lasci solo rasentare.

(*Ora che non mi dici niente, ora*, vv. 14-17)

³⁷⁴ I corsivi in questa e nelle seguenti citazioni sono miei.

³⁷⁵ *E contrario* l’uscita dallo stato di rassegnazione disperata viene di fatto a coincidere con un risveglio: «Regolo il mio passo / *io subito destato dal mio sonno* / sul tuo ch’è come una sapiente musica» (*Io che come un sonnambulo cammino*, vv. 6-8; il corsivo è mio).

In questi versi, forse non felicissimi dal punto di vista della loro organizzazione sintattica, Sbarbaro spiega un concetto cardine della dinamica del sonnambulismo: la Consuetudine non sottrae l'uomo alla vita, non lo rende «cosa inanimata». Tale potere è esclusivo appannaggio del Sonno (il gerundio «facendomi» non ha infatti valore avversativo, ma piuttosto “copulativo”).³⁷⁶ Dunque il sonnambulismo non è in grado di annullare completamente la coscienza del soggetto, in quanto non comporta nessun offuscamento o diminuzione della capacità di vedere. Tale coincidenza di caratteristiche emerge bene nei primi versi di *Talor, mentre cammino per la strada*, dove è possibile notare la contemporaneità dello stato di alienazione originato dalla Consuetudine e l'apertura allucinata degli occhi sul mondo.

Talor, mentre cammino per la strada
della città tumultuosa solo,
mi dimentico il mio destino d'essere
uomo tra gli altri, e, come smemorato,
anzi tratto fuor di me stesso, guardo
la gente con aperti estranei occhi.

(*Talor, mentre cammino per la strada*, vv. 1-6)

Un valore quasi del tutto simile viene conferito al sonno anche in alcuni passi delle *Operette morali*. Il sonno infatti, che già nel *Dialogo della Terra e della Luna* viene definito «il maggior bene che [*scil.* gli uomini] abbiano»,³⁷⁷ diventa successivamente un gradito momento, in quanto in grado di interrompere l'inevitabile infelicità umana, nel *Dialogo di Malambruno e di Farfarello*.

MALAMBRUNO. Tanto che dalla nascita insino alla morte, l'infelicità nostra non può cessare per ispazio, non che altro, di un solo istante.

³⁷⁶ Si potrebbe parafrasare: “Ti odio, compagna assidua dei miei giorni, che non mi sottrai alla vita e non mi rendi una cosa inanimata (come invece il sonno è in grado di fare), ma me la [*scil.* la vita] fai solamente rasentare”.

³⁷⁷ GIACOMO LEOPARDI, *Operette morali*, edizione critica a cura di Ottavio Besomi, cit., p. 116.

FANFARELLO. Sì: cessa, sempre che dormite senza sognare, o che vi coglie uno sfinimento o altro che v'interrompa l'uso dei sensi.³⁷⁸

Inoltre, proprio come in Sbarbaro, il sonno trae le sue caratteristiche positive dal fatto di essere l'esperienza disponibile all'uomo più prossima alla morte.

Mortali, destatevi. Non siete ancora liberi dalla vita. Verrà tempo, che niuna forza di fuori, niuno intrinseco movimento, vi riscoterà dalla quiete del sonno; ma in quella sempre e insaziabilmente riposerete. Per ora non vi è concessa la morte: *solo di tratto in tratto vi è consentita per qualche spazio di tempo una somiglianza di quella.*³⁷⁹

Il *Cantico del gallo silvestre* si dimostra in particolare ricco di possibili fonti per quanto riguarda la funzione e gli effetti del sonno. In un altro passo, descrivendo infatti l'atto del risveglio mattutino, emergono accenti già uditi nel discorso sbarbariano:

Su, mortali, destatevi. Il di rinasce: torna la verità in sulla terra, e partonsene le immagini vane. Sorgete; ripigliatevi la soma della vita; riducetevi dal mondo falso nel vero.

Ciascuno in questo tempo raccoglie e ricorre coll'animo tutti i pensieri della sua vita presente; richiama alla memoria i disegni, gli studi e i negozi; si propone i dilette e gli affanni che gli sieno per intervenire nello spazio del giorno nuovo. E ciascuno in questo tempo è più desideroso che mai, di ritrovare pure nella sua mente aspettative gioconde, e pensieri dolci. Ma pochi sono

³⁷⁸ *Ivi*, p. 89. Il valore positivo del sonno viene giustificato esplicitamente in un passo dello *Zibaldone*: «Il sonno e tutto quello che induce il sonno, ec. è per se stesso piacevole, secondo la mia teoria del piacere ec. Non c'è maggior piacere (né maggior felicità) nella vita, che il non sentirla» (GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, edizione critica a cura di Giuseppe Pacella, vol. 2, cit., p. 2057 [3895]).

³⁷⁹ *Ivi*, p. 328. Il corsivo è mio. Nello *Zibaldone* il sonno è definito anche come «una specie di morte» (GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, edizione critica a cura di Giuseppe Pacella, vol. 1, cit., p. 185 [194]).

soddisfatti di questo desiderio: a tutti il risvegliarsi è danno. *Il misero non è prima desto, che egli ritorna nelle mani dell'infelicità sua.*³⁸⁰

La rapida sequenza di stati d'animo descritta (un'iniziale buona disposizione nei confronti della vita che comincia nuovamente, con le sue speranze e aspettative, cui però subito subentra la terribile consapevolezza dell'inevitabile infelicità cui anche la giornata che inizia è destinata) mostra precise rispondenze con l'analoga situazione descritta da Sbarbaro in *Svegliandomi il mattino, a volte io provo*.

Il risveglio m'è allora un altro 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.

(*Svegliandomi il mattino, a volte io provo*, vv. 5-14)

Allargando ancora una volta la base del confronto ad altre parti della produzione leopardiana, non è forse un caso il fatto che il verso 5 del poemetto appena riportato presenti una forte analogia con un passo dello *Zibaldone* dedicato proprio alla stessa problematica: «Gran magistero della natura fu quello d'interrompere, per modo di

³⁸⁰ *Ivi*, p. 326. Il corsivo è mio. Questo primo momento di disponibilità alla vita viene descritto da Leopardi anche in un passo dello *Zibaldone*: «Al levarsi da letto, parte pel vigore riacquistato col riposo, parte per la dimenticanza dei mali avuta nel sonno, parte per una certa rinnovaz. della vita, cagionata da quella specie d'interrompimento datole, tu ti senti ordinariam. o più lieto o meno tristo, di quando ti coricasti. Nella mia vita infeliciss. l'ora meno trista è quella [152] del levarmi. Le speranze e le illusioni ripigliano per pochi momenti un certo corpo, ed io chiamo quell'ora la gioventù della giornata per questa similitudine che ha colla gioventù della vita» (GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, edizione critica a cura di Giuseppe Pacella, vol. 1, cit., p. 153 [151-152]).

dire, la vita col sonno. Questa interruzione è quasi una rinnovazione, *e il risvegliarsi come un nascimento*». ³⁸¹

Da ultimo anche l'oppio, ovvero il terzo rimedio prospettato dal Genio leopardiano nel dialogo con Torquato Tasso, trova ampio riscontro nell'opera di Sbarbaro. Questo viene infatti in più passi descritto dal poeta recanatese come una sostanza in grado di far dimenticare temporaneamente all'uomo la propria condizione esistenziale senza scampo, svolgendo esattamente la medesima gradita azione del sonno.

Un assopimento dell'anima è piacevole. I turchi se lo procurano coll'oppio, ed è grato all'anima perché in quei momenti non è affannata dal desiderio, perché è come un riposo dal desiderio tormentoso, e impossibile a soddisfar pienamente; un intervallo come il sonno nel quale se ben l'anima forse non lascia di pensare, tuttavia non se n'avvede. ³⁸²

La funzione che Leopardi delega all'oppio viene in Sbarbaro efficacemente svolta dal vino, che causa nel soggetto uno stato di ebbrezza in grado di farlo scappare dalla consapevolezza senza rimedio della propria radicale infelicità. Il tema del vino è sicuramente affrontato in maniera più distesa all'interno di *Trucioli*, laddove è esplicitamente tematizzato il girovagare notturno del protagonista per i fondaci del capoluogo ligure. Tuttavia la seconda sezione della raccolta del 1914, che da molti punti di vista si presenta come un'anticipazione della *saison en enfer* raccontata nelle brevi prose del 1920, rivela al suo interno una già matura trattazione di questo aspetto, presentando uno stadio di elaborazione in cui la tematica del vino si mostra ancora decisamente esemplata sul precedente leopardiano: più tardi prenderà forza sempre maggiore la suggestione offerta dalla produzione letteraria di Rimbaud e di Baudelaire, che porterà conseguentemente a relegare in secondo piano l'apporto del poeta re-

³⁸¹ *Ivi*, p. 185 [193]. Il corsivo è mio.

³⁸² *Ivi*, p. 170 [172]. Altrove Leopardi aggiunge: «Ma la pura noia, il puro nulla, né il tempo né alcuna forza possibile (se non quella che intorpidisce o estingue o sospende le facoltà umane, come il sonno, l'oppio, il letargo, una totale prostrazione di forze ec.) non basta a renderlo meno intollerabile» (*Ivi*, pp. 1122-1123 [1989]).

canatese su questo specifico aspetto. In particolare la trattazione del vino e delle sue conseguenze viene delegata soprattutto ad un componimento che – come già ricordato in precedenza – si presenta ricco di richiami leopardiani: *Piccolo, quando un canto d'ubriachi*.³⁸³ La situazione descritta vede infatti il soggetto levarsi dai libri, udendo per la notte le voci degli ubriachi giungere dalla strada.

Dimentico di lor [*scil.* i libri] la chiusa stanza
all'aria della notte spalancavo
e mi sporgevo fuor della finestra
a bere il canto come un vino forte.

(*Piccolo, quando un canto d'ubriachi*, vv. 4-7)

Attraverso l'artificio della similitudine il canto degli ubriachi viene accostato proprio ad una bevanda grazie alla quale il protagonista si disseta e che provoca in lui la medesima salvifica reazione causata – come visto in precedenza – dal contatto con la Terra e dal Dolore: le lacrime.

Più d'una volta sulla fredda ardesia
al vento che passava nei capelli
alla pioggia che m'inzuppava il viso
io piansi delle lacrime insensate.

(*Piccolo, quando un canto d'ubriachi*, vv. 11-14)

Segue immediatamente una laconica constatazione dell'impossibilità che tale illusione possa aver luogo anche nel *nunc* dell'*auctor*: «Adesso quell'inganno anche è caduto. / Ora so quanto amara sia la bocca / che canta spalancata verso il cielo» (*Pic-*

³⁸³ «Il ricordo, involontario, sale alla memoria dal profondo, in versi in cui sembra di cogliere echi leopardiani («ver lo balcone al buio protendea / l'orecchio avido e l'occhio indarno aperto / la voce ad ascoltar» del *Primo amore* e «ed alla tarda notte / un canto che s'udia per li sentieri / lontanando morire a poco a poco / già similmente mi stringeva il core» da *La sera del dì di festa*)» (Commento di Lorenzo Polato a *Piccolo, quando un canto d'ubriachi*, in CAMILLO SBARBARO, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 138).

colo, quando un canto d'ubriachi, vv. 15-17).³⁸⁴ A conferma della fusione dei due campi semantici del vino e dell'illusione, nella chiusa del componimento la parola "ebbrezza" viene usata come vero e proprio sinonimo della parola "inganno" e significativamente connessa ancora una volta alla sfera semantica del pianto: «Rinnovare vorrei l'amara ebbrezza / e quel sottile brivido pel corpo, / e il ben perduto cui non credo più / piangere come allora...» (*Piccolo, quando un canto d'ubriachi*, vv. 24-27). Si noti infine che, nella descrizione del paradossale stupore residuo per l'esistenza delle «cose buone della terra» contenuto nel componimento conclusivo della raccolta, la constatazione dell'ormai impossibile rapporto con la Terra viene affidata nuovamente alla figura dell'ubriaco: «Con questo stupor sciocco l'ubriaco / riceve in viso l'aria della notte» (*Talora nell'arsura della via*, vv. 9-10).

Il ruolo del vino come surrogato funzionale dell'oppio è poi ampiamente presente anche in un componimento più tardo e a cui abbiamo già sporadicamente fatto accenno: *Lettera dall'osteria*. Questo poemetto si presenta infatti come un "ponte", un collegamento tanto dal punto di vista cronologico,³⁸⁵ quanto dal punto di vista tematico tra il tempo di *Pianissimo* e quello dei primi *Trucioli*. Sbarbaro immagina infatti di scrivere una lettera in versi, indirizzata all'amico Silvio Volta,³⁸⁶ nella quale il soggetto – presumibilmente seduto al tavolo di una bettola – trova l'occasione di esplicitare le conseguenze apportate in lui dall'ebbrezza provocata dal vino. Per prima cosa il vino si presenta come in grado – attraverso le sue «nebbie» – di assicurare all'io lirico uno «stato di grazia».³⁸⁷ Tale condizione vede come conseguenza primaria un "alleggerimento" della modalità di rapporto con il mondo circostante: «Attaccare

³⁸⁴ Dell'evidente precedente leopardiano sul quale è esemplato il verso 15, si è già detto in precedenza.

³⁸⁵ Se infatti i testi di *Pianissimo* vedono la luce tra il marzo del 1910 e il marzo del 1913, *Lettera dall'osteria* è invece riconducibile all'estate del 1913.

³⁸⁶ Silvio Volta, uno dei promotori della colletta che rese possibile la pubblicazione di *Resine*, fu compagno di scuola e tra gli amici più cari di Sbarbaro fino dagli anni del liceo. Gina Lagorio lo descrive con queste parole: «La sua intelligenza di tipo cartesiano lo faceva più congeniale a Sbarbaro che non Barile; non faceva prediche, amava la buona tavola, non sdegnava né Bacco né Venere» (GINA LAGORIO, *Sbarbaro. Un modo spoglio di esistere*, cit., p. 107).

³⁸⁷ «Stato di grazia: ché non so più grande / bene, di contemplare / tra la nebbia del vino i paesaggi / di cui rozz'arte ornò all'intorno i muri» (*Lettera dall'osteria*, vv. 14-15, in CAMILLO SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, cit., p. 86).

discorso con chi capita / vicino; a chi sorride / sorridere; volere a tutti bene» (vv. 9-11); «E uscire dalla bettola leggero / come la mongolfiera che s'invola» (vv. 14-15); «e voglia di cantare a squarciagola» (v. 18). L'effetto provocato dal vino viene infatti descritto sinteticamente con le seguenti parole: «scantonato dal Tempo e dallo Spazio, / guardare il mondo come un padreterno» (vv. 12-13). È interessante notare sin da ora come Sbarbaro descriva un processo di evasione dall'*hic et nunc* della coscienza che presenta significativamente le stesse caratteristiche del temporaneo affrancamento garantito dal sonno: «Vieni, consolatore degli afflitti. / Abolisci per me lo spazio e il tempo / e nel nulla dissolvi questo io» (*Sonno, dolce fratello della morte*, vv. 9-11). Non a caso, nell'esortazione finale rivolta all'amico Volta, Sbarbaro gli rivolge un invito rivelatore:

Io non ti chiederò di te di lei.
Spingerò verso te colmo il bicchiere
perché in silenzio con l'amico beva
l'oblio.³⁸⁸

Con un processo di sostituzione che si pone al confine tra il metaforico e il metonimico (la causa per mezzo dell'effetto), il poeta mette in esplicita correlazione il vino e la principale conseguenza benefica che ne discende, ovvero il momentaneo «oblio» della propria condizione esistenziale. Ciò permette al poeta di evadere dalla realtà, immaginando mondi e vite puramente immaginari, nei quali il protagonista si rifugia, trovando un parziale risarcimento delle sofferenze patite («In questo mi rifaccio, amico Volta», v. 25).

Quante volte guardai come uno scampo
i bastimenti ch'escono dal porto!
New York, Calcutta, Londra: nomi immensi.

³⁸⁸ *Lettera dall'osteria*, vv. 57-60, in *Ivi*, p. 88.

Perdermi là sognavo, essere un altro,
dimenticarmi sino il mio nome.³⁸⁹

Segue però subito l'immediata constatazione dell'illusorietà anche di questo tentativo di fuga dalla consapevolezza senza scampo apportata dagli «occhi chiari»: l'ebbrezza del vino è semplicemente un altro rimedio solamente momentaneo, al pari del sonno e del dolore. Non è infatti un caso che Sbarbaro denunci la natura illusoria di un rimedio come l'ubriachezza con un altro calco leopardiano, estremamente simile a quello già utilizzato nel poemetto di *Pianissimo* dedicato al canto degli ubriachi: «Anche questa illusione ora è caduta».³⁹⁰ L'ennesimo riferimento al poeta recanatese non sembra tuttavia casuale, se è vero che il tema dell'ebbrezza arrecata dal vino subisce un trattamento analogo a quello sbarbariano nello *Zibaldone di pensieri*: «Il vino è il più certo, e (senza paragone) il più efficace consolatore».³⁹¹

In conclusione, ritornando per un attimo a considerare la fonte leopardiana da cui abbiamo preso le mosse, è possibile infine qualificare la risposta fornita dal Genio familiare all'interrogativo di Torquato Tasso circa i possibili rimedi contro il sentimento della noia («Il sonno, l'oppio, e il dolore») come una mirabile e – ci si passi il termine – profetica sintesi dell'intero orizzonte esistenziale all'interno del quale si muove il personaggio protagonista della vicenda di *Pianissimo*.

³⁸⁹ *Lettera dall'osteria*, vv. 28-32, in *Ivi*, p. 87.

³⁹⁰ *Lettera dall'osteria*, v. 33, in *Ibidem*. Ricordiamo nuovamente anche il verso che compare in *Piccolo, quando un canto d'ubriachi*, v. 15: «Adesso quell'inganno anche è caduto».

³⁹¹ GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, edizione critica a cura di Giuseppe Pacella, vol. 1, cit., p. 263 [324].

2.7.4. Tra le fonti di *Pianissimo: Il risorgimento*

Ci sia concesso evidenziare un ultimo possibile confronto intertestuale in relazione alla metafora dello sguardo nella poesia di Sbarbaro, tratto questa volta non dalla produzione prosastica di Leopardi, bensì proprio da una lirica dei *Canti*, finora non coinvolta dalla critica all'interno del discorso circa i rapporti tra il poeta ligure e quello recanatese: *Il risorgimento*. Lorenzo Polato fa infatti riferimento al componimento di Leopardi solo per il «giaci» di *Taci, anima stanca di godere*, v. 8.³⁹² Invece Marziano Guglielminetti ne valorizza piuttosto il «sermocinare sul “deserto” che sarebbe la terra, sulla “sfocata immagine” che darebbe il mondo di sé, sul dubbio che la vita sia “veglia o sonno” [...] (*Il risorgimento*, 17-24)».³⁹³

Vi sono in particolare alcuni passaggi nei quali è possibile rilevare una trattazione molto singolare della problematica del dolore e dello sfogo offerto delle lacrime, tali da lasciar supporre una influenza sulla trattazione della tematica all'interno della produzione sbarbariana. Nei primi versi infatti il poeta dei *Canti* si lamenta non solo della scomparsa dei «dolci affanni / della sua prima età», ma si mostra addolorato anche per la mancanza della stessa sofferenza:

Quante querele e lacrime
sparsi nel novo stato,
quando al mio cor gelato
prima il dolor mancò!³⁹⁴

Questa constatazione crea quindi le premesse per la successiva descrizione, nella quale il mondo viene – come giustamente notato da Guglielminetti – associato all'immagine dell'ambiente arido e solitario del deserto.

³⁹² CAMILLO SBARBARO, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, cit., p. 87.

³⁹³ MARZIANO GUGLIELMINETTI, *Per un'interpretazione della poesia di Sbarbaro*, cit., p. 41.

³⁹⁴ GIACOMO LEOPARDI, *Il risorgimento*, vv. 9-12, in GIACOMO LEOPARDI, *Canti*, edizione critica a cura di Domenico De Robertis, cit., p. 165.

Leopardi si spinge addirittura ancora più a fondo: infatti, trovatosi nel «novo stato», il cuore chiede nuovamente il rinnovarsi delle «usate immagini», nella speranza che esse possano arrecare ancora un barlume di dolore al soggetto lirico. Tuttavia presto viene a cadere anche questa ultima residua capacità di percepire una vita nel proprio io.

Fra poco in me quell'ultimo
dolore anco fu spento;
e di più far lamento
valor non mi restò.³⁹⁵

È questa la premessa necessaria per comprendere l'identico stato cui il soggetto – tanto in Leopardi, quanto in Sbarbaro – è condannato: «Giacqui: insensato, attonito».³⁹⁶ Inoltre, nella successiva descrizione, in cui Leopardi descrive tutti segni dell'inaspettato rifiorire delle illusioni, emergono diversi elementi che abbiamo già ritrovato in Sbarbaro come conseguenze del momentaneo scampo dalla terribile consapevolezza apportata dalla chiarezza dello sguardo. Il primo fattore in comune è – ancora una volta – una considerazione positiva del sentimento del dolore: «Tutto un dolor mi spira, / tutto un piacer mi dà».³⁹⁷ In secondo luogo il risorgimento dell'illusione è esplicitamente collegato ad una rinnovata possibilità di rapporto “immedesimativo” con la realtà naturale che circonda il poeta: «Meco ritorna a vivere / la spiaggia, il bosco, il monte; / parla al mio core il fonte, / meco favella il mar».³⁹⁸ Infine – parimenti a quanto accadrà un secolo dopo nella dinamica dello sguardo nella poesia di Sbarbaro – il massimo grado di liberazione, nel quale il mondo appare trasfigurato rispetto alla sua normale essenza, è rappresentato ancora una volta dalle lacrime ver-

³⁹⁵ GIACOMO LEOPARDI, *Il risorgimento*, vv. 33-36, in *Ivi*, p. 166.

³⁹⁶ GIACOMO LEOPARDI, *Il risorgimento*, vv. 37, in *Ibidem*. Si tenga inoltre conto che potrebbe essere questo passaggio del canto leopardiano a fornire una suggestione al primo verso delle più tarde *Rimanezze*: «Occhi nuovi, / attoniti» (CAMILLO SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, p. 91).

³⁹⁷ GIACOMO LEOPARDI, *Il risorgimento*, vv. 95-96, in GIACOMO LEOPARDI, *Canti*, edizione critica a cura di Domenico De Robertis, cit., p. 168.

³⁹⁸ GIACOMO LEOPARDI, *Il risorgimento*, vv. 97-100, in *Ibidem*.

sate dall'io lirico: «Chi mi ridona il piangere / dopo cotanto oblio? / E come al guardo mio / cangiato il mondo appar?»³⁹⁹

Nonostante siano evidentemente altri i *Canti* leopardiani più frequentemente riaffioranti alla memoria del lettore di *Pianissimo* (come senza dubbio *A se stesso*, il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* o – anche se in misura minore – *A Silvia* e *La sera del dì di festa*), tuttavia riteniamo che in un componimento con *Il risorgimento*, Sbarbaro abbia trovato ben riassunto in maniera sintetica quel processo dinamico di continua alternanza tra un atteggiamento esistenziale totalmente determinato dalla coscienza disillusa dell'insensatezza dell'esistenza (che ben emerge in componimenti quali *Taci, anima stanca di godere*, *Talor, mentre cammino solo al sole*, *Esco dalla lussuria*, *A volte quando penso alla mia vita* e *Taci, anima mia. Son questi i tristi*) ed un nucleo umano ancora disponibile all'illusione, ancora alla ricerca di qualche fuggevole elemento del reale in grado di «alleggerire» il soggetto lirico «dalla sua tristezza» (*Il mio cuore si gonfia per te*, *Terra*, *Piccolo, quando un canto d'ubriachi*, *Io che come un sonnambulo cammino* e *Talora nell'arsura della via*). Tale continua oscillazione esistenziale caratterizza indelebilmente l'intera produzione poetica sbarbariana.

2.8. I tropi per spostamento di limite in *Pianissimo*

Per quanto riguarda l'*ornatus in verbis singulis*, ci siamo finora occupati quasi esclusivamente della metafora, ovvero di un costrutto realizzato – secondo la classificazione lausberghiana – mediante dislocazione o salto. In questa parte conclusiva del capitolo dedicato a *Pianissimo* vorremmo invece soffermarci brevemente anche sulle forme e sulle funzioni svolte dai tropi realizzati tramite spostamento di limite entro o

³⁹⁹ GIACOMO LEOPARDI, *Il risorgimento*, vv. 101-104, in *Ibidem*.

oltre il campo concettuale occupato dalla nozione che il termine proprio esprime.⁴⁰⁰ Andremo quindi ad analizzare alcune particolari ricorrenze della sineddoche, della perifrasi e della metonimia all'interno di *Pianissimo*, cercando di cogliere il significato funzionale che tali strutture retoriche svolgono rispetto al complesso della raccolta.

2.8.1. La rimozione retorica per spostamento

Uno dei luoghi narrativi più importanti dove si svolge la vicenda umana descritta in *Pianissimo* è il postribolo. Parallelamente uno dei personaggi ricorrenti con maggiore frequenza nella raccolta è proprio quello della prostituta. Si tratta anche in questo caso di un filone tematico che arriverà a dispiegare tutte le sue possibilità espressive solo nei *Trucioli* del 1920, ma rappresenta senza dubbio un asse portante anche nei componimenti della raccolta del 1914.

Va in primo luogo rilevato che, nella sua produzione poetica, Sbarbaro adopera per la trattazione di questo tema specifico una tonalità stilistica profondamente diversa da quella che utilizzerà in seguito nelle brevi prose composte negli anni successivi: se infatti nei *Trucioli* è facile imbattersi in descrizioni dettagliate della casa che ospita il bordello, dell'anziana donna che lo gestisce, degli abituali frequentatori della casa chiusa e delle ragazze a cui il soggetto si accompagna (spesso indicate anche attraverso nomi o nomignoli che le identificano come veri e propri personaggi),⁴⁰¹ in *Pianissimo* tutto ciò che riguarda il postribolo e chi lo abita tende ad essere presentato in maniera "obliqua", ovvero attraverso il ricorso ad artifici retorici via via diversi, ma sempre orientati alla medesima modalità di rappresentazione. Un primo evidente esempio di questo procedimento stilistico compare nell'incipit del quarto componimento della seconda sezione, *Esco dalla lussuria*.

⁴⁰⁰ HEINRICH LAUSBERG, *Elementi di retorica*, cit., pp. 102-130.

⁴⁰¹ Si pensi ad esempio a trucioli come *Nuccia* (CAMILLO SBARBARO, *Trucioli*, edizione critica a cura di Giampiero Costa, cit., pp. 231-235) o *Vico Crema* (*Ivi*, pp. 319-323).

Esco dalla lussuria.

M'incammino

pei lastrici sonori nella notte.

(Esco dalla lussuria, vv. 1-3)

La caratterizzazione del procedere per le vie notturne della città contenuta nei versi 2 e 3 fa propendere verso una lettura non “psicologica” del primo verso: infatti con la frase «Esco dalla lussuria» il poeta non intende descrivere l’abbandono di uno stato emotivo dominato da un desiderio sessuale smodato, quando – più coerentemente – l’uscita dal luogo fisico dove questo sfogo si è compiuto: il postribolo. Tuttavia Sbarbaro fa ricorso ad una sostituzione nominale basata su un rapporto metonimico in cui sono posti in correlazione l’effetto e la relativa causa (o forse – ricorrendo anche ad una sovrapposizione metaforica – il “contenente” ed il “contenuto”), indicando così il concetto di “bordello” attraverso un elemento appartenente ad un campo semantico contiguo. Il poeta può così agilmente evitare di nominare il luogo tramite il sostantivo specifico. In altri passi la casa di tolleranza viene indicata indirettamente tramite perifrasi circonlocutorie: «Salgo / scale consuete da generazioni» (*Nel mio povero sangue qualche volta*, vv. 8-9). Un procedimento analogo accade anche in relazione alla descrizione dell’istinto che spinge il soggetto a ricercare l’incontro con le prostitute.

Nel mio povero sangue qualche volta

fermentano gli oscuri desideri.

(Nel mio povero sangue qualche volta, vv. 1-2)

In questo caso il medesimo risultato allusivo è ottenuto mediante un altro tropo che agisce per spostamento di limite, ovvero la perifrasi: attraverso l’uso metaforico

del verbo “fermentare” e la suggestione creata dall’aggettivo “oscuro”,⁴⁰² Sbarbaro riesce ad evocare un preciso concetto nella mente del lettore, pur non facendovi direttamente riferimento. La circonlocuzione viene altrove utilizzata anche per fare riferimento in maniera indiretta all’atto sessuale.

Adesso che passata è la lussuria,
io son rimasto coi miei sensi vuoti,
neppur desideroso di morire.

(Adesso che passata è la lussuria, vv. 1-3)

Anche in questo caso il procedimento perifrastico si sostanzia di una sovrapposizione metonimica (l’effetto per la causa o – forse – la causa per l’effetto) tesa a lenire la referenzialità troppo esplicita dell’enunciato.

Tuttavia il personaggio al quale viene applicato il maggior numero di artifici retorici di tipo metonimico e perifrastico nelle modalità di descrizione è proprio quello della prostituta. Nel primo caso la sovrapposizione semantica viene operata ancora una volta in base a rapporti di causa ed effetto.

O quando la mia triste sazieta
incontra il desiderio che vocifera
al canto della strada [...].

(A volte, quando penso alla mia vita, vv. 5-7)

Qui infatti la parola “desiderio” non descrive – come in precedenza – un atteggiamento emotivo del soggetto, bensì la figura che «vocifera / al canto della strada»: viene dunque usato il nome proprio dell’effetto per indicarne la causa. Talvolta Sbarbaro fa tuttavia ricorso anche a sostituzioni basate su un meccanismo di tipo sineddochico.

⁴⁰² Mortara Garavelli, riflettendo sul carattere essenziale del meccanismo perifrastico, sottolinea che la sua specificità risiede proprio nell’essere «un dispositivo da riempirsi con figure diverse» (BICE MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, cit., p. 171).

[...] Poiché 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.

(*A volte, quando penso alla mia vita*, vv. 22-27)

In questo passo il poeta non fa riferimento al possesso di una generica donna, ma al rapporto proprio con le prostitute cui già faceva accenno nei versi iniziali dello stesso componimento (il «desiderio che vocifera» dei versi 6-7 di cui si diceva poco sopra). Qui è presente dunque una sinoddoche che agisce mediante la sostituzione del genere alla specie (o – in altre parole – il costrutto *a maiore ad minus* della retorica classica e la variante generalizzante del Gruppo μ).⁴⁰³ Altrettanto frequente è l'indicazione di questi personaggi attraverso il ricorso al tropo della perifrasi: la prostituta è infatti di volta in volta «la femmina che aspetta sulla porta» (*Nel mio povero sangue qualche volta*, v. 10), «tu che sull'uscio aspetti gli uomini» (*Magra dagli occhi lustrati, dai pomelli*, v. 5) o ancora «quella che tutti ebbero» (*Io t'aspetto allo svolto d'ogni via*, v. 10).⁴⁰⁴

A seguito delle osservazioni finora condotte appare evidente come Sbarbaro adoperi una coerente prassi stilistica nei confronti di questa tematica: infatti ogniqualvolta il soggetto lirico si trova a dover far riferimento ad un elemento riconducibile alla sfera semantica della prostituzione o alle pulsioni erotiche ad essa collegate,

⁴⁰³ Lo stesso procedimento viene utilizzato ormai all'inizio degli anni Venti nel quinto componimento di *Rimanenze*, laddove la poesia si apre e si chiude con le medesime parole «Donna ferma sul canto della via» (*Donna ferma sul canto della via*, vv. 1 e 15, in CAMILLO SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, cit., p. 96).

⁴⁰⁴ L'unica occorrenza in cui la prostituta viene indicata attraverso un appellativo proprio (cioè senza fare ricorso ad un tropo) appare in *Quando traverso la città la notte*: «Essere la puttana che sussurra / la parola al passante che va oltre!» (*Quando traverso la città la notte*, vv. 14-15). Tuttavia in questo caso non si tratta di una figura reale, bensì di un'immagine che l'anima del poeta evoca come proprio correlativo. Inoltre Sbarbaro forza appositamente i termini in quanto vuole in questo componimento sottolineare l'arrivo nel punto più estremo della *saïson en enfer* celebrata nella seconda sezione di *Pianissimo*.

il poeta fa scattare un complesso meccanismo, che opera secondo diverse modalità, in vista della rimozione attraverso mezzi retorici del contenuto sessuale. Resta ora da approfondire quali siano le motivazioni che portano alla realizzazione di queste strategie stilistiche.

Bisogna in primo luogo constatare che il soggetto di *Pianissimo* caratterizza la frequentazione dei postriboli con un'accezione assolutamente negativa, descrivendo tale consuetudine nei termini di un vero e proprio «peccato».

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 e loro s'è interposto il mio
peccato come immobile macigno.

(*Esco dalla lussuria*, vv. 21-26)

La definizione di “peccato” tuttavia solleva una problematica non secondaria: per tutta la lunghezza della sua vita, Sbarbaro – per quanto ci è dato di sapere – non si professa mai credente. Anzi, le poche dichiarazioni rinvenibili nei suoi scritti circa l'aspetto religioso lo vedono su posizioni radicalmente diverse e quasi antitetiche rispetto a quelle del cattolico Barile.⁴⁰⁵ È dunque lecito a questo punto chiedersi contro cosa il soggetto ritenga di peccare, quale sia l'autorità o la norma che crede in qualche modo di infrangere. Ci viene in aiuto la stessa citazione che abbiamo appena riportato: il padre e la sorella sono infatti i due personaggi con i quali emerge subito il confronto nel momento dell'infrazione del codice di comportamento. Il «peccato» del

⁴⁰⁵ Recita una lettera ad Angelo Barile inserita in *Cartoline in franchigia*: «Mi scrivi che tra la tua e la mia fede non c'è confronto possibile. Infatti! la mia è negativa della tua. Io credo che la vita è tutto il nostro bene e nulla all'infuori di essa è sicuro. Non è vero che mi sono *adagiato nei dubbi*; il mio non è stato un *fermarmi dov'ero*, ma una meta raggiunta. Neppure sono un epicureo; se so ridere so anche piangere e ho in me il più duro castigatore» (CAMILLO SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, cit., p. 548. I corsivi sono nel testo).

protagonista lo isola dagli altri, allontanandolo dai rapporti familiari e amicali più stretti.

Il giudizio di autocondanna che ne scaturisce si basa infatti sulla percezione dell'aver realizzato un'affettività espressa in maniera totalmente ed unicamente istintiva. Tale modalità di rapporto è sentita dall'io lirico come in profondo contrasto con il tenero affetto provato nei confronti della sorella.

[...] Poiché 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.

(*A volte, quando penso alla mia vita*, vv. 22-27)

Una dinamica simile avviene nel confronto – istituito dallo stesso io lirico – tra la propria condotta e la statura morale integerrima rappresentata dalla figura del padre: «Ignoro se ci sia nel mondo ancora / chi pensi a me e se il mio padre viva. / Evito di pensarci solamente» (*Adesso che passata è la lussuria*, vv. 4-6). Tanto – forse troppo – si è scritto sull'influenza della figura del padre nella poesia di *Pianissimo*. Basti in questa sede rilevare che essa si presenta come il modello, il simbolo dell'uomo in grado di assumersi le responsabilità connesse alla vita adulta e di portarle avanti in maniera coerente fino alla morte.⁴⁰⁶ Ad ogni modo tale scarto tra affetti quotidiani e istinti sessuali determina nel soggetto un profondo senso di colpa.

Sento d'essere passato oltre quel limite
nel quale si è tanto umani per soffrire,

⁴⁰⁶ Si veda il testo di componimenti come *Padre, se anche tu non fossi il mio* e – soprattutto – *Padre che muori tutti i giorni un poco*: «Se potessi promettere qualcosa / se potessi fidarmi di me stesso / se di me non avessi anzi paura, / padre, una cosa ti prometterei. / Di vivere fortemente come te / sacrificato agli altri come te / e negandomi tutto come te / povero padre, per la fiera gioja / di finir tristemente come te» (*Padre che muori tutti i giorni un poco*, vv. 50-58).

e che quel bene non m'è più dovuto,
perché il soffrire della colpa è un bene.

(*Adesso che passata è la lussuria*, vv. 9-12)

Il soggetto si sente quindi addirittura escluso dalla compagine dell'umanità in conseguenza dello svuotamento causato dallo sfogo: «Adesso che passata è la lussuria, / io sono rimasto coi miei sensi vuoti, / neppur desideroso di morire» (*Adesso che passata è la lussuria*, vv. 1-3).

In forza di questo “scarto affettivo”, che si dimostra in grado di rinnovare ogni volta un forte senso di colpa e di esclusione dal mondo, l'io lirico tende alla rimozione del contenuto sessuale dalla pagina attraverso l'impiego dei mezzi retorici di sostituzione del significato: a questa funzione è principalmente orientato l'impiego dei tropi della metonimia, della sineddoche e della perifrasi.

Allargando il campo di analisi, si può inoltre notare come la connessione tra la tematica della prostituzione e il tema dei rapporti familiari non sia esclusivo della poetica sbarbariana, ma investa abbondantemente – come nota giustamente Marco Antonio Bazzocchi – gran parte della produzione letteraria dei primi anni del XX secolo.

C'è in effetti tutta un'infatuazione primonovecentesca per le prostitute, entrate curiosamente in Italia prima attraverso la poesia che il romanzo, forse per l'ispirazione che viene da Baudelaire. Senza stare a insistere sul significato della prostituzione nella grande cultura novecentesca (Rilke, Musil, Joyce), in cui simbolicamente rappresenta il rifiuto della sicurezza familiare e il regresso verso le soglie dell'inconscio, va riesplorata una lettura che non può aver lasciato indifferente chi cercava di trasfigurare miticamente il proprio percorso biografico, riutilizzando tutti i materiali simbolici offerti dalla cultura tra i due secoli.⁴⁰⁷

E contrario emerge in diversi luoghi di Pianissimo una profonda esigenza da parte dell'io lirico di un rapporto con una donna nel quale egli possa abbandonarsi

⁴⁰⁷ MARCO ANTONIO BAZZOCCHI, *Campana, Nietzsche e la puttana sacra*, Lecce, Manni, 2003, p. 53.

fiduciosamente e che si riveli in grado di strappare il soggetto dalla condizione di profonda solitudine esistenziale nella quale spesso viene ritratto.

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

(*Mi desto dal leggero sonno solo*, vv. 23-25)

[...] (mi sovviene a un tratto
del mio cammino sotto i cieli bui,
non avendo una mano che m'incuori:
e l'inutilità di ciò che dico
di ciò che faccio mi fa grave il cuore).

(*Lacrime, sotto sguardi curiosi*, vv. 3-7)

Il simbolo di tale possibilità di unione profonda tra gli uomini è rappresentato proprio dal contatto tra le mani. Non a caso questo sarà un tema ricorrente all'interno delle poesie di *Versi a Dina*, un insieme di cinque componimenti di argomento amoroso che compaiono per la prima volta nel numero di gennaio-febbraio del 1931 della rivista «Circoli» e successivamente nelle *Rimanenze* del 1955:⁴⁰⁸ «Mi stringesti, / con la forza di chi s'attacca, il polso»;⁴⁰⁹ «Invano mescolarono le vite / s'anche il bene superstite, i ricordi, / son mani che non giungono a toccarsi»;⁴¹⁰ «Si compose il tumulto, si placò / l'ansito, fiume che si placa in mare, / in due che s'abbracciavano

⁴⁰⁸ I poemetti di *Versi a Dina* pongono diversi problemi ermeneutici, a partire dal semplice legame biografico con la vicenda del poeta: “Dina” è infatti un nome fittizio, assimilabile alla Nerina leopardiana. Non è dunque facile ricostruire chi sia la donna cui questi versi fanno riferimento: Gina Lagorio ritiene necessario mantenere la discrezione più assoluta in merito all'argomento (GINA LAGORIO, *Sbarbaro. Un modo spoglio di esistere*, cit., p. 207 ss.). La studiosa e scrittrice piemontese riferisce tuttavia che i *Versi a Dina* sono il risultato della confluenza di poesie dedicate a due donne diverse: i primi quattro poemetti infatti raccontano dell'amore per una – non meglio identificabile – «giovane donna dagli occhi profondi» (*Ivi*, p. 210), mentre l'ultimo prende spunto dalla relazione più tarda con una «signora di Loano» (*Ivi*, p. 212). Da un punto di vista più strettamente critico, per la vicinanza stilistica di questi componimenti con la precedente poesia di *Pianissimo* si veda FRANCO CROCE, “*Versi a Dina*”, in ADRIANO GUERRINI (a cura di), *Atti del Convegno nazionale di studi su Camillo Sbarbaro (Spotorno 6-7 ottobre 1973)*, cit., pp. 95-116.

⁴⁰⁹ *Era color del mare e dell'estate*, vv. 6-7, in CAMILLO SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, cit., p. 108.

⁴¹⁰ *La trama delle lucciole ricordi*, vv. 9-11, in *Ivi*, p. 105.

nell'ombra».⁴¹¹ Lo stesso riferimento tematico emerge anche in alcuni brani di *Pianissimo* («Allacciarci coi bracci non giova / se distinti restiamo ai nostri occhi», *I miei occhi implacabili che sono*, vv. 11-12⁴¹²) e – successivamente – di *Trucioli*.⁴¹³

2.8.2. La frammentazione sineddochica

La rappresentazione del mondo filtrata mediante gli occhi di un io lirico che attraversa la realtà in uno stato di sonnambulismo e alienazione, esito – come detto – della Consuetudine che domina l'animo del soggetto, si esplicita grazie all'impiego di una strategia retorica ricorrente e significativa. Vediamo ad esempio, in uno dei poemetti in cui è descritto con maggiore precisione il vagabondare del soggetto per la città in preda ad un profondo disinganno, come si attui il rapporto tra il protagonista e il mondo circostante.

M'occupa allora un puerile, un vago
senso di sofferenza e d'ansietà
come per mano che mi opprime il cuore.
Fronti calve di vecchi, inconsapevoli
occhi di bimbi, *facce* consuete
di nati a faticare e a riprodurre,
facce volpine stupide beate,
facce ambigue di preti, pitturate

⁴¹¹ *E la vita sapessi a me che fu*, vv. 26-28, in *Ivi*, p. 111.

⁴¹² Ricordiamo inoltre, come esempio volto in positivo, un'altra ricorrenza del tema: «E allora capirà tutto il dolore / che traversammo *uniti per la mano*, / tu la vita, sorella, senza amore, / io la vita, sorella, senza inganni» (*Forse un giorno, sorella, noi potremo*, vv. 6-9. Il corsivo è mio).

⁴¹³ «L'amico A venne a cercarmi tra un treno e l'altro. Balzai a lui, se non cogli atti sempre cauti coll'anima, *a ricevere la stretta delle sue grandi mani*. [...] Egli mi trasse fuori con sé, e subito, come della cosa che più gli stesse a cuore, cominciò a parlarmi della scoperta che aveva fatto di Kant: parlò di *continenti nuovi*, della superba sensazione di *sentirsi guadagnare dalla luce...* / Al nome di Kant, *fu come togliesse bruscamente la mano dalla mia*» (CAMILLO SBARBARO, *Trucioli*, edizione critica a cura di Giampiero Costa, cit., p. 244. Il primo e l'ultimo corsivo sono miei).

facce di meretrici, entro il cervello
mi s'imprimono dolorosamente.

(*Talor, mentre cammino per la strada*, vv. 7-16)⁴¹⁴

Ciò che all'interno della realtà circostante emerge alla consapevolezza del soggetto non sono persone o oggetti, bensì solamente parti di essi: «La descrizione della folla è analitica: facce, occhi, fronti, non persone, e neppure il senso di una massa nella quale i singoli individui si fondono, formando una continuità umana compatta».⁴¹⁵ Come rileva anche Antonello Perli, «la città “vuota” e “deserta” è paradossalmente popolata da presenze, ma si tratta di presenze anch'esse vuote, gli uomini della città sono, con significativa sineddoche, “fronti [...] occhi [...] facce [...]” (P10) che della città affermano e confermano l'astrattezza».⁴¹⁶ Il processo retorico messo in atto dal poeta sottolinea dunque una sorta di incapacità da parte del personaggio a cogliere gli enti che lo circondano nel loro complesso: la sua percezione di ciò che vede attorno a sé è spesso volte ridotta a lacerti di realtà colti fuggevolmente. Un soggetto alienato, ridotto solamente alla superstite capacità percettiva, determina uno stato di frammentazione della realtà, ottenuta mediante un processo ancora un volta di tipo retorico.

E m'accalco a udire dov'è rezza
sosto dalle vetrine abbarbagliato
e mi volto al frusciare d'ogni *gonna*.
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.

(*Taci, anima mia. Son questi i tristi*, vv. 11-17)⁴¹⁷

⁴¹⁴ I corsivi sono miei.

⁴¹⁵ GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *La città di Sbarbaro*, in ADRIANO GUERRINI (a cura di), *Atti del Convegno nazionale di studi su Camillo Sbarbaro (Spotorno 6-7 ottobre 1973)*, cit., p. 64.

⁴¹⁶ ANTONELLO PERLI, *La parola necessaria. Saggio sulla poetica di Sbarbaro*, Ravenna, Pozzi, 2008, p. 98.

⁴¹⁷ I corsivi sono miei.

Anche senza la rigida applicazione di un meccanismo sineddochico, lo sguardo dell'io lirico è tuttavia continuamente attratto e fissato su particolari fisici degli esseri umani – soprattutto di sesso femminile – che lo circondano.

Io ti aspetto allo svolto d'ogni via,
Perdizione. Ti cerco dentro gli *occhi*
d'ogni donna che passa.
[...]
Quella che tutti ebbero, che ride
facile e non capisce, quella che
con un *collar di spalle* e un *muover d'anca*
dentro tutto il mio mondo mi dissolva,
[...]
io prego che la strada m'attraversi.

*(Io t'aspetto allo svolto d'ogni via, vv. 1-16)*⁴¹⁸

Questo processo non è presente esclusivamente nei momenti di totale alienazione del soggetto, ma – significativamente – può emergere anche in circostanze in cui il protagonista riesce a riscattarsi dal suo stato di rassegnazione disperata, proprio mediante il reperimento nella realtà di singoli aspetti in grado di consolare l'esistenza: «Pei *riccioletti folli d'una nuca*, / per l'*ala d'un cappello* io posso ancora / alleggerirmi della mia tristezza» (*Io che come un sonnambulo cammino*, vv. 11-13. I corsivi sono miei).

Il rapporto “sineddochico” con la realtà, in virtù del quale l'io lirico è abilitato a percepire solamente alcuni particolari dei fenomeni che lo circondano, ma – in un certo senso – cogliendoli come slegati dal complesso nel quale si inseriscono, affonda le proprie ragioni nelle caratteristiche del soggetto alienato che si aggira per la città, dimentico della realtà nella quale è inserito.

⁴¹⁸ I corsivi sono miei.

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.

(*Sempre assorto in me stesso e nel mio mondo*, vv. 1-5)

L'implacabile coscienza dell'insensatezza dell'esistenza cui conducono gli «occhi chiari» determina quindi delle precise conseguenze nella modalità conoscitiva propria dell'organo della vista, inteso nel suo senso più propriamente fisico: lo sguardo non è in grado di fissarsi su nulla, non trova niente che gli paia familiare e dunque vive una condizione di profonda estraneità nei confronti di tutto ciò che vede attorno a sé.⁴¹⁹ Gli occhi dunque possono solamente aggirarsi in modo casuale e incontrollato da un ente all'altro, nella remota speranza che qualche lacerto di realtà sia in grado di fissarli su di sé e strapparli dalla loro apatica indifferenza. In questa dinamica il soggetto appare tuttavia privato di qualsiasi possibilità di iniziativa, si trova in una posizione di totale passività: «Ché tutta la mia vita è nei miei occhi. / Ogni cosa che passa la commuove / come debole vento un'acqua morta» (*Taci, anima mia. Son questi i tristi*, vv. 18-20). Da questo discende l'ossimorica e drammatica definizione con la quale Sbarbaro descrive, proprio nello stesso poemetto, la condizione irrimediabile cui l'anima «stanca di godere / e di soffrire» pare condannata: «Son questi i tristi / giorni in cui senza volontà si vive, / i giorni dell'attesa disperata» (*Taci, anima mia. Son questi i tristi*, vv. 1-3. Il corsivo è mio).

⁴¹⁹ «Ch'io cammino fra gli uomini guardando / attentamente coi miei occhi ognuno, / curioso di lor ma come *estraneo*» (*Mi desio dal leggero sonno solo*, vv. 20-22). «Come smemorato, / anzi tratto fuori di me stesso, guardo / la gente con aperti *estranei* occhi» (*Talor, mentre cammino per la strada*, vv. 4-6). I corsivi sono miei.

3. TEMPO DI “TRUCIOLI”

Questo libro, ultimo anello di una vecchia catena, è rigorosamente logico e necessario.

EUGENIO MONTALE

3.1. Il corpus di *Trucioli*

La terza opera letteraria di Camillo Sbarbaro – la prima, se si considera unicamente la produzione prosastica – viene pubblicata nel 1920, dopo un lungo lavoro di gestazione, presso l’editore Vallecchi di Firenze, la stessa città in cui erano state in precedenza stampate anche le liriche di *Pianissimo*. La critica ha più volte preso in considerazione e si è ripetutamente interrogata circa la forte carica analogica rinvenibile nelle brevi prose che costituiscono *Trucioli*, che arriva forse a superare addirittura per rilevanza strutturale la già elevata intensità di immagini riscontrabile nella precedente silloge poetica.

Alimenta comunque le prose stampate nel ’20 una raffinata poetica visiva, percorse come sono da grappoli di immagini che visualizzano singolari episodi di «perdizione», [...] con una sensibilità permeabilissima alle più varie impressioni cromatiche e disponibile a imprevedibili associazioni metaforiche.⁴²⁰

⁴²⁰ ANTONELLA PADOVANI SOLDINI, *Ho bisogno di infelicità*, cit., p. 102.

Il medesimo ruolo strutturale svolto dalla retorica di comparazione viene sottolineato anche da Lorenzo Polato: «Va rilevata la forza fantastica dello sguardo realizzata con l'impiego di analogie molto incisive e pregnanti, nel rapporto che stabiliscono». ⁴²¹ La rilevanza del dato analogico nei *Trucioli* vallecchiani rimane un *unicum* all'interno della produzione di Sbarbaro: l'opera letteraria riconducibile al periodo successivo tenderà infatti a marginalizzare o a diluire nel testo questo elemento, nel tentativo di attenuare la carica espressionistica ad esso inevitabilmente connessa:

Anche i brani più lunghi delle raccolte del '28 e del '48 presentano naturalmente numerose metafore e similitudini, tuttavia la loro maggiore dispersione non permette di delineare ritratti o quadri altamente espressivi come quelli dei primi *Trucioli*. ⁴²²

Vale dunque la pena soffermarsi brevemente sulle condizioni storiche che hanno accompagnato la nascita di un'opera così singolare all'interno della linea evolutiva tracciata dalla produzione sbarbariana fino a quel momento. Come sottolinea correttamente Simone Giusti, «*Trucioli* è un libro di formazione, è cioè il risultato di una selezione operata (a caldo) su un materiale eterogeneo, non ancora ben definito, sperimentale, mischiato senza troppo criterio ad altro materiale, frutto di una più lenta sedimentazione». ⁴²³ È infatti proprio l'evidente differenza tra le varie tipologie testuali coinvolte nella raccolta del 1920 che colpisce immediatamente il lettore fin dal primo approccio al testo. Tale disomogeneità sembra riconducibile alla ricerca stilistica intrapresa da Sbarbaro nel momento in cui il poeta decide di cambiare radicalmente il suo strumento espressivo, abbandonando l'ormai consueto endecasillabo sciolto. I primi trucioli vengono effettivamente composti nel periodo subito successivo a

⁴²¹ LORENZO POLATO, *Sbarbaro*, cit., pp. 40-41.

⁴²² ALESSANDRA ZANGRANDI, *Appunti sullo stile dei «Trucioli» di Sbarbaro*, in «Studi novecenteschi», XXII (50), 1995, pp. 335-336. Il riferimento è alle due successive opere in prosa pubblicate dallo scrittore ligure: CAMILLO SBARBARO, *Liquidazione*, Torino, Ribet, 1928 e CAMILLO SBARBARO, *Trucioli*, Milano, Mondadori, 1948.

⁴²³ SIMONE GIUSTI, *Sulla formazione dei «Trucioli» di Camillo Sbarbaro*, cit., p. 11.

quello in cui termina la stesura dei poemetti che sarebbero confluiti in *Pianissimo*. Lo stesso Barile mostra di essersi ben reso conto della cesura intercorsa all'interno della poetica dell'amico: il 20 gennaio 1914 lo scrittore di Albisola prende infatti contatto con Giuseppe Prezzolini per sottoporgli il *corpus* delle poesia sbarbariane che costituiranno *Pianissimo*, al fine di chiederne la pubblicazione all'interno della Libreria de «La Voce». Il *post scriptum* aggiunto in calce all'epistola mostra come già a questa altezza cronologica si fosse sviluppata in lui la coscienza del radicale cambiamento, della soluzione di continuità intercorsa nella produzione sbarbariana.

Sbarbaro sta ora attendendo ad una nuova forma di arte, molto diversa da questa; e a me pare che abbia quasi bisogno, per andare avanti, di «liberarsi» da queste sue liriche del 1913, e cioè di pubblicarle.⁴²⁴

Si capisce bene come la scrittura del poeta ligure si trovi dunque in un momento magmatico di profondo rinnovamento, che vede l'autore sperimentare diverse possibili intonazioni prosastiche, alla ricerca di una propria "voce". L'abbandono della versificazione a favore di una nuova modalità compositiva era stato d'altronde già anticipato ed auspicato dallo stesso Sbarbaro, che nel 1912 scriveva in una lettera indirizzata ad Angelo Barile:

Non so perché, ho sempre sperato poco dalla poesia, l'ho sempre considerata per me un intermezzo, un episodio. Sento che mi abbandonerà, ma non solo: mi lascerà nelle braccia della prosa, nella quale spero molto di più, sebbene finora m'abbia fatto soltanto soffrire...⁴²⁵

Effettivamente siamo in possesso di una serie di manoscritti riconducibili al 1913, contenenti alcune prove narrative che andranno poi a far parte dell'indice della raccolta del 1920 e nei quali la critica ha più volte proposto di identificare la fonte

⁴²⁴ GIAMPIERO COSTA (a cura di), *Lettere di Sbarbaro e Barile a Giuseppe Prezzolini*, cit., p. 6.

⁴²⁵ CAMILLO SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, cit., pp. 553-554.

delle «sofferenze» di cui Sbarbaro parla nelle *Cartoline in franchigia*.⁴²⁶ Sul fronte del materiale edito assistiamo invece alla pubblicazione su rivista dei primi componimenti di *Trucioli* tra il maggio e il dicembre del 1914: all'inizio sono soprattutto «Lacerba», «La Riviera Ligure» e «La Diana» ad accogliere le prime prove prosastiche del poeta ligure, ma presto la collaborazione si estende anche a «La Voce», a «Dada» e alla «Rivista di Milano».⁴²⁷

Da un punto di vista tassonomico è possibile delineare almeno tre possibili tipologie testuali all'interno dei brani che compongono la prima opera in prosa di Camillo Sbarbaro: i racconti, i poemetti in prosa e i veri e propri “trucioli”. Cerchiamo di descrivere brevemente le caratteristiche di ognuna delle tre categorie elencate, coscienti che – come è ovvio – è difficile segnare una ben determinata linea di demarcazione tra una tipologia e l'altra, elencando una serie di caratteristiche necessarie e sufficienti che ogni componimento deve presentare: non è infatti infrequente che i tratti che identificano l'uno o l'altro insieme ricorrano nel medesimo brano. Il primo gruppo riconoscibile è costituito dalle prose di racconto; si tratta di brevi brani, normalmente di lunghezza compresa tra le due e le quattro pagine, in cui la voce narrante riporta – quasi sempre in terza persona – una breve vicenda, spesso con protagonista o deuteragonista femminile. All'interno di *Trucioli* gli esempi più tipici di questa categoria testuale sono rappresentati da *La seconda vita di Teodoro B.* [T9],⁴²⁸ *L'intrusa* [T18] e *Dopo* [T19].⁴²⁹

⁴²⁶ Si tratta di alcuni degli autografi di proprietà di Domenico Buscaglia, recensiti e analizzati in CAMILLO SBARBARO, *Trucioli*, edizione critica a cura di Giampiero Costa, cit., pp. 72-73.

⁴²⁷ Si vedano le tabelle contenute nel paragrafo *Le stampe* in *Ivi*, pp. 74-97.

⁴²⁸ In questa e nelle seguenti citazioni di brani tratti da *Trucioli*, in accordo con la prassi seguita negli studi sbarbariani, il rinvio bibliografico viene segnalato secondo le modalità spiegate qui di seguito. Per le prose fornite di titolo, si riporterà il nome del componimento in corsivo. Nel caso il brano sia invece anepigrafo, esso verrà indicato tramite le prime tre, quattro o cinque parole riportate in carattere corsivo. Il nome del truciolo verrà seguito tra parentesi quadre dalla sigla “T” e dall'indicazione del numero progressivo (in cifre arabe) in cui esso compare nell'edizione del 1920. Da ultimo si segnalerà – se necessario – il numero di pagina della citazione nell'edizione critica curata da Giampiero Costa. Per uniformità di impostazione le citazioni dei brani caratterizzati in *Trucioli* dal corsivo vengono qui riportate in tondo; tale caratteristica tipografica sarà – qualora opportuno – segnalata esplicitamente in nota.

⁴²⁹ Per la produzione narrativa di Sbarbaro si veda GINA LAGORIO, *Sui racconti di Sbarbaro*, Parma, Guanda, 1973.

I poemetti in prosa sono invece ben identificabili rispetto agli altri componimenti di *Trucioli* grazie ad alcuni accorgimenti di tipo grafico, dovuti all'espressa volontà del loro autore: essi sono infatti preceduti da un numero romano e stampati in carattere corsivo. Si tratta dunque – secondo l'ordine di comparizione nella raccolta – dei brani *La mia anima d'ora* [T1], *Appelli* [T10], *A volte seduto* [T11], *Vengono ore che l'anima* [T23], *Camminando una via deserta* [T24], *Geografia* [T34], *Io sempre pronto a staccarmi* [T41], *Fanciullo ebbi delle meravigliose* [T48], *Evasione* [T54], *Giocattoli* [T55], *Oppi* [T60] e *Nel mondo cinematografo grigio* [T61]. Secondo l'ipotesi elaborata da Simone Giusti, i poemetti in prosa rappresentano la continuazione tematica e stilistica della poesia in versi, esercitata da Sbarbaro fino a quel momento, e si configurano dunque in qualche modo come la prosecuzione della vena artistica che aveva presieduto alla composizione di *Pianissimo*:

La poesia in versi e la poesia in prosa sembrano appartenere ad una cultura comune. Ciò che le differenzia è la scelta formale di abbandonare l'endecasillabo. Costituiscono un unico genere [...], all'interno del quale la poesia in prosa rappresenta una evoluzione stilistica della poesia in versi.⁴³⁰

La terza categoria è quella che potremmo definire come i “trucioli” veri e propri, una prosa di frammento, costituita sovente da brevi brani descrittivi. Talvolta il truciolo prende anche delle forme narrative, ma mai di respiro così ampio da delineare una vera e propria vicenda: si tratta più che altro di piccole scene, persone o situazioni, colte dal poeta all'interno della realtà, riportate sulla pagina senza riguardo a una precisa delimitazione del contesto e risolte nel giro di poche righe. Esempificano bene la categoria brani come *Se mi vedo improvvisamente* [T5] (il poeta si specchia nel vetro di un bar e si vede misero e solo), *Ho visto Susanna uscire* [T6] (due ragazze attraversano una strada trafficata) o *Vidi scendere a tastoni* [T22] (una prostituta esce dal bordello e passa davanti al poeta).

⁴³⁰ SIMONE GIUSTI, *Sulla formazione dei «Trucioli» di Camillo Sbarbaro*, cit., p. 43.

Questo eterogeneo materiale va accumulandosi negli anni tra il 1913 e il 1919, quando – all’incirca nel 1918 – matura concretamente la possibilità di raccogliere la produzione prosastica di Sbarbaro in un nuovo volume. Tuttavia nel frattempo gli eventi bellici coinvolgono anche la vita dello scrittore: nonostante – grazie al suo impiego come dipendente presso le acciaierie dell’Ilva – egli avesse diritto all’esonero dal richiamo nell’esercito, su proposta di Pippo Barile, fratello del più famoso Angelo, il poeta decide di arruolarsi volontario nella Croce Rossa, mettendo così fine una volta per tutte alla tanto mal sopportata esperienza del lavoro d’ufficio. Ciononostante, dopo qualche mese di servizio ospedaliero, nel febbraio del 1917 l’unità medica nella quale è impiegato Sbarbaro viene improvvisamente assorbita nel 12° reggimento di fanteria del Regio Esercito⁴³¹ e il poeta si trova spedito, dopo un breve corso allievi ufficiali, in trincea vicino ad Asiago, alternando periodi di riposo nelle retrovie a periodi di azione in prima linea.⁴³²

È dal fronte dunque che Sbarbaro scrive quasi l’intera seconda metà della raccolta, corregge i brani già editi in precedenza e dà indicazioni ad Angelo Barile (nel frattempo rientrato in Liguria grazie al congedo ottenuto in seguito ad una ferita di guerra⁴³³) sull’allestimento dell’indice dei componimenti tramite numerose cartoline postali in franchigia, delegando completamente all’amico la responsabilità del rapporto con l’editore. Nonostante Sbarbaro venga congedato nell’estate del 1919, la responsabilità della composizione della raccolta resta nelle mani di Barile, che mantiene il ruolo di intermediario tra Vallecchi e l’autore. Il 31 marzo 1920 vengono inviate le bozze e il volume esce finalmente nell’estate dello stesso anno.

⁴³¹ Il fatto viene testimoniato in una lettera ai familiari del 9 febbraio 1917, successivamente inserita in *Cartoline in franchigia*: «Sì, di punto in bianco, ci han trasferiti nell’Esercito. Non sono più crocerossino e non so ancora se diventerò fante o altro» (CAMILLO SBARBARO, *L’opera in versi e in prosa*, cit., pp. 590-591).

⁴³² Sulla vicenda biografica di Camillo Sbarbaro nei mesi di guerra si veda il capitolo *La guerra del soldato Pietro* in GINA LAGORIO, *Sbarbaro. Un modo spoglio di esistere*, cit., pp. 135-145.

⁴³³ «Queste due righe ti dicano quello che non saprei a quattr’occhi: *sono contento che sei ferito, che non tornerai più lassù, che per l’avvenire staremo più vicini, che sono sempre (per il tempo che resta) il tuo...*» (lettera del 6 giugno 1916 in CAMILLO SBARBARO, *L’opera in versi e in prosa*, cit., p. 562. Il corsivo è nel testo).

La storia testuale della raccolta continua tuttavia ancora per lungo tempo: infatti nel 1948 Mondadori compone una seconda edizione di *Trucioli*, che vede l'inserzione all'interno del volume di numerosi altri scritti composti dal 1920 al 1940 e una profonda revisione dei trucioli già compresi nel volume vallecchiano. La raccolta vedrà un'ultima pubblicazione sorvegliata dall'autore nel 1963, sempre per l'editore milanese, prima di confluire nel volume postumo allestito nel 1985 in coedizione da Scheiwiller e Garzanti e curato da Gina Lagorio, che raccoglie le opere in cui Sbarbaro si riconosceva e voleva essere riconosciuto: *L'opera in versi e in prosa*. In vista di ogni nuova edizione, Sbarbaro riprese in mano il testo, sottoponendolo – come sua abitudine – ad una serrata revisione, che ha portato – soprattutto per quanto riguarda il passaggio tra il 1920 e il 1948 – all'inserzione, alla soppressione o alla riscrittura di interi brani. Se si confronta dunque il testo dell'edizione vallecchiana con quello contenuto nella *ne varietur* dell'1985 (oggi per lo più disponibile nelle librerie e dunque fruibile dal lettore contemporaneo) ci si rende conto di essere di fronte a due opere profondamente diverse tra loro.

Le considerazioni di carattere storico e filologico svolte fino a questo punto ci portano a sottolineare due elementi fondamentali e propedeutici, che orienteranno la lettura stilistica dell'opera che stiamo per affrontare. In primo luogo è necessario tenere ben presente l'eterogeneità dei materiali e delle tipologie testuali che contribuiscono a formare il tessuto letterario del volume: tale complessità strutturale è un elemento di ricchezza dell'opera, soprattutto in sede critica. Infatti la mancanza di un coerente lavoro di omogeneizzazione stilistica e linguistica del testo – dovuta senza dubbio anche alle non facili condizioni di vita dello scrittore nel momento dell'allestimento del volume – lascia patenti i segni del percorso artistico attraversato da Sbarbaro durante gli anni del suo apprendistato letterario sul genere del frammento: come sottolinea Giusti, «visto nella sua struttura, accompagnato da quei testi dispersi che Costa ci ha messo a disposizione, *Trucioli* è come una carta topografica in cui il

suo autore ha marcato evidenti segnali del percorso che ha seguito, tralasciando di cancellarli». ⁴³⁴ In secondo luogo – e come conseguenza di quanto detto – la scelta dell’edizione presa come riferimento per lo studio retorico influenzerà immancabilmente – e in maniera notevole – l’esito della ricerca: infatti, come già sottolineato, ogni nuova fase di elaborazione di *Trucioli* non prevede solamente l’aggiunta dei brani composti negli anni più recenti, ma comporta immancabilmente anche l’aggiornamento stilistico del testo in base all’evoluzione letteraria e artistica compiuta da Sbarbaro nel periodo che separa le diverse edizioni.

Si è dunque deciso di prendere in considerazione come base dell’analisi l’edizione vallecchiana del 1920 per almeno due speculari motivazioni. Da una parte infatti il testo contenuto nella prima pubblicazione, con la sua caratteristica compresenza di racconti, poemetti in prosa e brani di frammento (o “trucioli”), riflette il momento più magmatico e sperimentale del rinnovamento dell’arte sbarbariana dopo il periodo di *Pianissimo*, raccolta poetica che aveva segnato – per la prima volta – una sorta di punto fermo nella ricerca di una voce propria da parte del suo autore. Man mano che si susseguono le diverse edizioni, questa caratteristica compresenza nell’opera di molteplici stili e generi viene infatti a lenirsi. Come conseguenza di ciò, poiché la nostra prospettiva di analisi assume una prospettiva eminentemente stilistica, lo studio della raccolta nel suo primo stadio evolutivo permette bene di cogliere le modalità di evoluzione delle forme nel passaggio dal «tempo di *Pianissimo*» al «tempo di *Trucioli*». Se il tentativo è insomma quello di indagare il fattore retorico nel suo graduale cambiamento, sorge evidentemente la necessità di prendere in considerazione gli scritti elaborati all’immediato indomani dei poemetti in endecasillabi di *Pianissimo*. Come sottolineato anche da Giampiero Costa, l’adozione come riferimento della prima edizione «è scelta che si impone per ragioni storico-letterarie, in quanto vale a restituire gli originari connotati ad una raccolta che muta fisionomia ad ogni successiva occa-

⁴³⁴ SIMONE GIUSTI, *Sulla formazione dei «Trucioli» di Camillo Sbarbaro*, cit., p. 43.

sione editoriale e finisce per toccare, attraverso intricati passaggi, l'intera produzione in prosa dello scrittore». ⁴³⁵

Per quanto riguarda la precisa indicazione del *corpus* sul quale si è basato il lavoro preliminare di spoglio, recensione e catalogazione retorica, precisiamo il fatto che sono stati presi in considerazione gli 86 brani dell'edizione del 1920, riportati fedelmente da Giampiero Costa nella sua edizione critica del 1990, in quanto essi costituiscono un insieme già sufficientemente ampio ed articolato. Vi sono tuttavia due ulteriori fonti che è necessario prendere in considerazione e a cui faremo occasionalmente ricorso per ottenere una maggiore precisione nella determinazione di alcune scelte stilistiche compiute dall'autore. Il primo documento è costituito da tutti i frammenti contenuti all'interno dell'appendice dell'edizione critica di *Trucioli*:⁴³⁶ si tratta infatti di una silloge «in cui figurano, con l'eccezione dei racconti, le prose composte da Sbarbaro entro l'autunno del 1919 ma non incluse nel volume». ⁴³⁷ Il secondo volume da cui trarremo alcuni materiali è – evidentemente – la raccolta dei racconti di Sbarbaro pubblicati su rivista tra il 1909 e il 1917, curati, introdotti e commentati da Gina Lagorio.⁴³⁸

⁴³⁵ GIAMPIERO COSTA, *Criteri di edizione*, in CAMILLO SBARBARO, *Trucioli*, edizione critica a cura di Giampiero Costa, cit., p. 136.

⁴³⁶ *Ivi*, pp. 339-366.

⁴³⁷ *Ivi*, p. 136. Il ricorso a tale raccolta permette inoltre di evitare il riferimento ad una pubblicazione precedente, contenente le prose sbarbariane che non figurano nella *ne varietur* del 1985 (CAMILLO SBARBARO, «*Trucioli*» *dispersi*, a cura di Giampiero Costa e Vanni Scheiwiller, Milano, Scheiwiller, 1986). L'appendice all'edizione critica riporta infatti tutti i brani in prosa composti prima del 1920, mentre nel volume del 1986 mancano inspiegabilmente all'appello – pur se usciti in rivista – diciannove trucioli. L'edizione critica aggiunge inoltre diversi componimenti inediti ritrovati sui manoscritti dell'autore.

⁴³⁸ GINA LAGORIO, *Sui racconti di Sbarbaro*, cit.

3.2. La forma delle figure di analogia in *Trucioli*

3.2.1. L'incremento della metafora a due termini

A partire dallo spoglio retorico degli ottantasei brevi frammenti che costituiscono il testo di *Trucioli*, è possibile notare da molteplici punti di vista una forte inversione di tendenza rispetto alle linee di evoluzione letteraria che erano emerse esaminando il passaggio dal primo al secondo libro di poesie pubblicato da Sbarbaro: gran parte della produzione in prosa poi confluita nell'opera del 1920 rielabora infatti – quando non giunge addirittura a smentire – le conclusioni stilistiche che è possibile trarre da *Pianissimo*, qualificando il volume vallecchiano come la seconda grande svolta riscontrabile all'interno della produzione sbarbariana. Nonostante la continuità tematica che più volte la critica ha correttamente riscontrato tra l'ultimo dei poemetti di *Pianissimo* e la prosa incipitaria di *Trucioli*,⁴³⁹ va rilevata nella seconda metà degli anni '10 una considerevole soluzione di continuità che investe prima di tutto il piano retorico.

In questa sede ci concentreremo dunque in particolare su tali elementi di novità, sottolineando principalmente le evoluzioni che risultano in disaccordo rispetto al quadro delineato per la raccolta di poesie del 1914. Prima di cominciare ad enumerare analogie e differenze è tuttavia necessario anteporre una considerazione di ordine metodologico: siamo perfettamente coscienti del fatto che è ben difficile impostare riflessioni di carattere quantitativo su due opere che, oltre che essere caratterizzate da

⁴³⁹ Lo stesso Sbarbaro crea un'evidente correlazione tematica tra l'*incipit* dei *Trucioli* e l'*explicit* di *Pianissimo*, laddove la similitudine vegetale di *Talora nell'arsura della via*, vv. 11-15 («Ma poi che sento l'anima aderire / ad ogni pietra della città sorda / com'albero con tutte le radici, / sorrido a me indicibilmente e come / per uno sforzo d'ali i gomiti alzo...») viene ripresa nelle prime righe di *La mia anima d'ora*: «La mia anima d'ora somiglia ad una vite guardata un giorno con meraviglia. [...] Così la mia anima ha messo radice nella pietra della città e altrove non potrebbe più vivere» (*La mia anima d'ora* [T1], p. 143). Cfr. anche SIMONE GIUSTI, *Sulla formazione dei «Trucioli» di Camillo Sbarbaro*, cit., p. 20.

un radicale di presentazione⁴⁴⁰ estremamente diverso – e avremo modo di ragionare anche su questo aspetto –, presentano dimensioni verbali non assimilabili tra loro. È dunque necessaria almeno una preliminare comparazione tra l'ampiezza delle due opere, così da poter in seguito fornire alcuni elementi numerici che siano in grado quantomeno di tratteggiare delle tendenze stilistiche significative. Si tenga dunque conto che *Trucioli* presenta un materiale verbale che per estensione supera di quasi quattro volte quello di *Pianissimo*.⁴⁴¹

Il primo aspetto che sembra opportuno sottolineare è rappresentato dalla pressoché totale scomparsa della metaforizzazione a tre termini. Mentre infatti nelle poesie del tempo di *Pianissimo* questa tipologia analogica emergeva già con poca frequenza, ma quantomeno con costanza,⁴⁴² tra i frammenti del volume vallecchiano si contano solamente due occorrenze.⁴⁴³ Non a caso – lo si è già ricordato in precedenza – si tratta forse della struttura più fissa, meno dinamica e parallelamente più “cerebrale” all'interno della variegata gamma delle forme metaforiche disponibili al poeta. Non stupisce dunque che la preferenza sia accordata da Sbarbaro ad altre tipologie di costrutti: sono infatti le diverse varianti della metafora a due termini a coprire la quasi totalità dei tropi per spostamento semantico presenti in *Trucioli*. In base allo spoglio da noi condotto, la prosa sbarbariana rivela infatti una forte crescita di tutte quelle tipologie di costrutti metaforici che esplicitano solamente due dei quattro membri dell'equivalenza analogica, nelle diverse varianti sostantivali e verbali.

Il primo costrutto degno di nota è infatti la metafora verbale, la quale – mentre era stata quasi del tutto bandita da *Pianissimo*, comparando nei poemetti del 1914 so-

⁴⁴⁰ Per la categoria di radicale di presentazione, si veda il saggio *Critica retorica: teoria dei generi* in NORTHROP FRYE, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 323-455.

⁴⁴¹ Il rilievo – certo puramente indicativo – è stato condotto in base al numero di caratteri contenuti nelle sue opere.

⁴⁴² Nelle poesie di *Pianissimo* e di *Rimane* ne sono rinvenibili almeno nove ricorrenze.

⁴⁴³ «Il suo [della femmina] lusso è l'ornamento dei passeggi» (*Guardo di sfuggita* [T27], p. 191); «Purché io parta un giorno a casaccio pel mondo / libero e solo non sapendo più il mio nome. // (Questo è lo spiraglio della mia prigionia)» (*Evasione* [T54], p. 259). Il primo esempio potrebbe tuttavia essere considerato un'equazione analogica, in forza del riferimento deittico al quarto termine, rappresentato dall'aggettivo possessivo.

lamente in cinque occasioni⁴⁴⁴ – vede in prosa un larghissimo impiego, tanto da far contare oltre ottanta occorrenze in *Trucioli*. Andrebbero aggiunte al computo anche le diverse metafore aggettivali presenti nel dettato dell’opera, le quali – secondo quanto teorizzato da Christine Brooke-Rose⁴⁴⁵ – presentano una differente struttura grammaticale, ma sono in tutto e per tutto assimilabili alle varianti verbali. Allo stesso modo si osserva nelle prose sbarbariane una parallela valorizzazione delle forme sostantivali di metafora a due termini (la “*To Be form*” – o “copula” – e le formazioni genitivali): se infatti in *Pianissimo* tutte queste varianti metaforiche fanno contare solamente diciannove occorrenze, nelle prose di *Trucioli* ne abbiamo riscontrate circa centoventi. Si tratta dunque di un incremento rilevante, pari a circa sette volte.

All’interno della raccolta del 1920 è poi riscontrabile una struttura fino a questo punto inedita nella produzione sbarbariana, ma altresì estremamente significativa. Si tratta di un tropo analogico talmente condensato, che sembrerebbe di poter parlare di una metafora ad un solo termine. Si osservi il seguente esempio:

All’alba si cammina sulla carta vetrata. (*Ave, 2 novembre 1917* [T73], p. 292)

In questo caso viene riportato nella frase solo l’ente già metaforizzato.⁴⁴⁶ È certo abbastanza facile ricostruire che l’autore fa qui riferimento al fenomeno della brina gelata che si forma durante la notte sui campi, e che condivide con la carta vetrata una serie più o meno estesa di attributi tra cui possiamo annoverare – per esempio – la durezza, la rumorosità, la ruvidezza della superficie. Pare però significativo che il primo termine della metafora non venga attualizzato all’interno della frase, ma debba essere ricavato dal contesto. Infatti, è proprio il ricorso a tale nozione che permette ad

⁴⁴⁴ Cfr. *supra* § 2.1.1.

⁴⁴⁵ «The adjective [...] is similar to the verb in that its concept is simple, whereas the noun is a complex of attributes» (CHRISTINE BROOKE-ROSE, *A grammar of metaphors*, cit., p. 238). Cfr. anche *supra* § 1.4.

⁴⁴⁶ Pasini parla infatti per questo tipo di costrutti di una metafora *in absentia* (GIAN FRANCO PASINI, *Dalla comparazione alla metafora*, cit., p. 461).

Albert Henry di escludere la possibilità di esistenza di una metafora con meno di due elementi espressi:

Sotto il mero profilo della creazione metaforica, è inconcepibile che possa esistere una tale metafora [*scil.* a un solo termine], evidentemente così nuova: sarebbe un enigma totale, del tutto insolubile. [...] Senza dubbio, io posso dire che *arriva un mammoth* se l'amico a cui mi rivolgo vede avvicinarsi a noi un uomo molto corpulento e di grossa taglia. L'appiglio indispensabile alla soluzione non è articolato, ma è fornito dalla situazione. In un testo scritto, il contesto verbale dovrà rendere gli stessi servizi. Si tratta di una soggezione cui generalmente soggiace la comunicazione verbale: nel caso d'una parola polisemica, il contesto deve fornire gli elementi indispensabili affinché l'interlocutore scopra l'accezione attualizzata. [...] Tuttalpiù, si dovrebbe dunque parlare d'un solo termine esplicitamente espresso.⁴⁴⁷

Si tratta dunque di costrutti nei quali è necessario risalire intuitivamente ad un elemento cui il discorso allude figurativamente. Aggiungiamo altri due esempi – dei quali il primo più evidente nel riferimento latente – che aiutino a comprendere meglio i termini di questo fenomeno retorico: «Esistono anche i bambini. Ma non bisogna toccarli. I fiori buffi e tenerini si impressionerebbero» (*Lüsen* [T81], p. 310); «Il cuculo ha cantato e nella notte tante nuvolette odorose e tremanti si sono posate a fior del verde» (*Primavera a Lüsen* [T82], p. 312). Il riferimento ai bambini – presenti si esplicitamente, ma due frasi prima – e ai gruppi di fiori (con ogni probabilità margherite) deve essere correttamente ripristinato da una non secondaria operazione inferenziale del lettore.

Questa tipologia metaforica viene utilizzata con una certa frequenza all'altezza cronologica di *Trucioli* verosimilmente in quanto permette di ottenere un grado di sinteticità sull'asse sintagmatico ancora maggiore di quello garantito dalle forme classiche della metafora a due termini. È infatti soprattutto quando Sbarbaro vuol tratteggiare coloristicamente un paesaggio o una situazione con qualche veloce “pennellata” che fa ricorso a tale artificio retorico. Nella maggior parte dei casi è il giallo oro che

⁴⁴⁷ ALBERT HENRY, *Metonimia e metafora*, cit., p. 123.

ricorre in queste metafore “ad un termine”: «L’oro dei Lungarni» (*Firenze vuol dire* [T2], p. 145); «Accesi tutti insieme i fiammiferi Minerva per immergere gli occhi annoiati nel lampo azzurrognolo, zolfino, tutto oro» (*Accesi tutti insieme* [T12], p. 162); «Un hall mette un po’ d’oro nella conca buia del mare» (*Rapallo, con la primavera* [T15], p. 166); «Conosco un mare brulicante d’oro dove le vele sono fiamme esili» (*Marina a Spotorno* [T64], p. 279). Oppure, con un ulteriore spostamento metaforico: «si siede e si tace / in faccia al mare senza illusioni / con qualche volta appena una manciata di zecchini / tremolanti» (*Spotorno* [T63], p. 277). Le altre suggestioni coloristiche che spesso prevedono il ricorso a tale struttura retorica sono rappresentate dalle tinte più tenui che vanno dall’azzurro al bianco: «Al luogo d’ogni ruga le montagne fanno mostra d’un filone d’argento» (*La spazzola dell’acquazzone* [T50], p. 254); «Una gran luna faceva parere di madreperla un gregge immobile di nuvolette ammonticchiate e leggere» (*Ventimiglia vecchia* [T58], p. 267).

3.2.2. Le figure appositive e predicative

Un ulteriore elemento di novità formale dal punto di vista retorico è rappresentato da una particolare categoria di strutture che, già presente in maniera sporadica nelle opere precedenti, comincia a comparire in *Trucioli* con una frequenza significativa. Si tratta infatti di una tipologia analogica che basa il rapporto tra il termine letterale e il suo traslato figurale sulla struttura grammaticale dell’apposizione o – più raramente – del predicativo. Tale costrutto ricorre, per esempio, ben due volte di seguito nell’*incipit* del truciolo *Via XX Settembre*:

Via XX Settembre al primo sole, rossiccio. Per la maggior parte nell’ombra, grigia e monumentale; ma rosea lassù la piazza, *fiore in cima al gambo*.

Aria fredda. Dei lumi inutili. I tram, *vespe ronzanti*, fanno la spola: bruni qui, lassù sfavillano.⁴⁴⁸ (*Via XX settembre* [T7], p. 152)

Davanti ad una costruzione di questo genere, è necessario porsi alcune domande di carattere preliminare, per poter procedere correttamente nell'analisi. La prima questione da affrontare è senza dubbio l'appartenenza di queste figure – potremmo chiamarle – “appositive” all'ambito delle strutture metaforiche o alle modalità espressive proprie del paragone. Negli studi di critica letteraria – applicata anche allo stesso Sbarbaro – si utilizza sovente per tali formazioni appositive un termine neutro come “analogia”. Questa denominazione tuttavia non fa in fondo altro che evitare il problema attraverso il ricorso ad un comodo iperonimo.⁴⁴⁹ Su questa problematica la ricerca retorica – di matrice sia stilistica, che grammaticale-linguistica – ha espresso teorie numerose e ben diverse tra loro. Ripercorreremo qui brevemente le tappe principali di tali riflessioni.

Hugo Friedrich, nel suo *La struttura della lirica moderna*, dopo aver analizzato le caratteristiche di quelle forme metaforiche che vedono l'impiego di diversi elementi sintattici come legame tra i due termini (in particolare la copula e la preposizione), afferma che «in una posizione diversa vanno viste le metafore che [...] mutano anche la loro tradizionale veste formale. È il caso delle metafore poste in forma di apposizione».⁴⁵⁰ Friedrich esclude così decisamente la possibilità di un procedimento comparativo all'interno di questa tipologia retorica. Infatti, continua lo studioso tedesco,

⁴⁴⁸ I corsivi sono miei.

⁴⁴⁹ Un'altra via percorribile – ma dal medesimo esito – è quella dell'invenzione di nuove categorie retoriche: «A qualcuno è anche accaduto di non saper resistere alla tentazione di coniare un nuovo termine per designare questo tipo di figura ibrida [...]. Alludo a Mooij (1975), il quale suggerisce l'uso di *metarison* (= *metaphor & comparison*); ossia, grosso modo, “metagone”; o, se si preferisce, “parafora”. Va da sé che siffatti neologismi non producono una maggiore comprensione circa il problema di fondo» (PIER MARCO BERTINETTO, “Come vi pare”. *Le ambiguità di “come” e i rapporti tra paragone e metafora*, cit., p. 148). Il riferimento è a JAN MOOIJ, *Tenor, vehicle and reference*, in «Poetics», IV, 1975, pp. 257-272.

⁴⁵⁰ HUGO FRIEDRICH, *La struttura della lirica moderna*, cit., p. 221.

nell'accostamento immediato di questo tipo di metafore alle cose, non si è più molto lontani dalla identificazione. D'altro canto la metafora moderna si accosta alla identificazione anche per strade diverse, e precisamente là dove si serve di una tecnica dell'agglutinazione, cioè della saldatura in una sola parola di più elementi linguistici [...]. Qui di volta in volta il primo sostantivo è la metafora del secondo, in effetti si tratta di una metafora predicativa a cui manca il predicato verbale «è». ⁴⁵¹

Dunque l'analisi di Friedrich risolve sostanzialmente il problema della natura delle strutture appositive, riconducendole in tutto e per tutto alla realizzazione ellittica di una metafora a due termini basata sulla "To Be form", concludendo così il discorso con un'epigrafica constatazione, secondo la quale «tale abbreviazione rende questo tipo di metafora tipica della poesia moderna». ⁴⁵²

Radicalmente diversa si presenta la posizione presa sulla medesima problematica da Albert Henry in *Metonimia e metafora*. Lo studioso francese prende le mosse dalla stessa nozione di identificazione, ma per approdare a risultati del tutto differenti: a partire dall'analisi di alcune locuzioni verbali funzionali a legami di tipo predicativo («essere», «chiamare», «avere per», «dare per», ecc.), Henry arriva alla conclusione che «tali procedimenti introducono l'equivalenza e contemporaneamente permettono la sintesi, ma non esprimono la fusione metaforica». ⁴⁵³ Insomma, per esemplificare in modo chiaro il fenomeno, «quando Hugo scrive: *Tous les êtres sont Dieu; tous les flots sont la mer*, non c'è metafora». ⁴⁵⁴ Di conseguenza, prosegue il discorso, «lo stesso può dirsi dei procedimenti d'apposizione identificatrice: apposizione propriamente detta, composizione (appositiva), vocativo, di "identificatore" (*la città di Parigi*): *La lune à l'horizon montait, hostie énorme* (Hugo)». ⁴⁵⁵ Infatti, secondo lo studioso francese, nella metafora «il punto essenziale è costituito precisamente dall'implicita sovrapposizione dei campi semantici di livello differente». ⁴⁵⁶ Tale procedimento

⁴⁵¹ *Ivi*, p. 222.

⁴⁵² *Ibidem*.

⁴⁵³ ALBERT HENRY, *Metonimia e metafora*, cit., p. 139.

⁴⁵⁴ *Ibidem*.

⁴⁵⁵ *Ibidem*.

⁴⁵⁶ *Ivi*, p. 141.

non si trova realizzato in queste strutture, che lavorerebbero piuttosto per giustapposizione, più che per intersezione. Da questa necessaria distinzione «deriva appunto la sottilissima differenza tra una metafora apparentemente in *a b'*, o in *a a'*, espressa mediante una giustapposizione frastica, e un paragone costituito da una semplice messa in parallelo». ⁴⁵⁷

Ancora diverse sono poi le valutazioni espresse a tal proposito da Pier Marco Bertinetto, il quale comincia la sua analisi prendendo in considerazione una frase costruita secondo la medesima strategia appositiva: “Un leone, Achille balzò”. Ecco dunque come il linguista procede nell’analisi:

Mi è concesso di scegliere tra due tipi di decodificazione, ciascuno dei quali corrisponde a diverse strategie mentali. In un caso mi soffermo unicamente sull’elemento (o sugli elementi) comune sia al leone che ad Achille. Ad esempio: la forza, l’agilità, la ferocia, e via dicendo. Ovviamente non posso sostenere che la belva e l’eroe sono perfettamente identici, ma posso insistere in grado maggiore o minore sulla loro somiglianza [...]. Questo vuol dire che la presunta metafora viene in realtà interpretata come una similitudine abbreviata, avente press’a poco la forma di: *Achille, che è forte (agile, feroce, ecc.) come un leone, balzò*.

Nulla mi vieta tuttavia di adottare una diversa linea di decodificazione; in base alla quale sovrappongo, ossia percepisco sincreticamente, il duplice movimento della belva e dell’eroe. In questa circostanza io posso giungere ad ammettere, sia pure in forma non verbalizzabile né razionalizzabile, che le due entità suddette vengano a coincidere. ⁴⁵⁸

Il discorso di Bertinetto è insomma orientato a mostrare come una medesima forma superficiale, grammaticalmente determinata, di un enunciato possa essere soggetta di volta in volta – a seconda del contesto e del significato di cui è portatrice – ad operazioni ermeneutiche sensibilmente differenti, che possono diversamente orientare l’interpretazione in direzione metaforica o comparativa. «Ciò che mi preme sottolineare – continua infatti il linguista – è l’ambivalenza insita in esempi di tal fatta, cioè

⁴⁵⁷ *Ibidem*.

⁴⁵⁸ PIER MARCO BERTINETTO, “Come vi pare”. *Le ambiguità di “come” e i rapporti tra paragone e metafora*, cit., p. 148.

la loro disponibilità ad essere interpretati secondo due strategie cognitive sostanzialmente diverse». ⁴⁵⁹

Sulla scorta delle considerazioni di Bertinetto, è senza dubbio necessario rilevare l'ambiguità retorica di una formazione sintattica come quella che stiamo ora analizzando; proveremo dunque ad esemplificare tale difficoltà attraverso un esempio tratto dall'opera sbarbariana. Nel truciolo *Terra di Francia* il poeta è intento a contemplare lo spettacolo notturno della costa francese, soffermandosi in particolare sulle luci che disegnano la sagoma delle città affacciate sul mare.

Verso Marsiglia, lucciole enormi, due fari si rispondevano. (*Terra di Francia* [T59], p. 268)

Analizzando questa frase in base alle categorie lausberghiane, la mancanza di un esplicito legame sintattico tra il sostantivo soggetto a processo analogico e il suo secondo termine potrebbe farci ipotizzare di essere in presenza tanto di un tropo ottenuto mediante sostituzione, quanto di una figura esito di un procedimento di aggiunta. In altri termini, potremmo infatti senza troppi problemi riconoscere nell'apposizione l'esito di un processo metaforico innescato a partire da un ipotetico "grado zero" dell'enunciato *«Verso Marsiglia, luci intermittenti enormi, due fari si rispondevano», con l'apposizione che subisce un semplice slittamento semantico su base analogica. ⁴⁶⁰ È però parimenti possibile ipotizzare che una frase del tipo *«Verso Marsiglia due fari si rispondevano» abbia visto l'aggiunta di un sintagma, facilmente qualificabile nei termini di una similitudine. In funzione di un'attribuzione all'ambito metaforico o comparativo, non sembra dunque possibile enucleare una precisa regola di comportamento che agisca esclusivamente sulla scorta di determinate caratteristiche grammaticali o sintattiche presentate o meno dall'enunciato. Sarà dunque necessario prendere in considerazione di volta in volta il singolo caso e cercare di determi-

⁴⁵⁹ *Ivi*, p. 151.

⁴⁶⁰ Ci rendiamo ben conto dell'inesistenza a livello teorico di un "grado zero" della lingua. Tuttavia utilizziamo in questo contesto tale nozione solamente per una ben determinata esplicazione di un caso pratico.

nare il grado di sovrapposizione semantica realizzato tra le sfere lessicali dei vari enti coinvolti, tenendo conto che a volte l'operazione di decodificazione dell'immagine può avvenire ugualmente su ognuno dei due versanti analogici finora delineati.

Al di là dell'interpretazione della singola frase – lavoro senz'altro interessante, ma forse scarsamente foriero di ulteriori considerazioni di tipo stilistico – ciò che ci interessa sottolineare in questo ambito è il fatto che le strutture che si costituiscono per apposizione (e da questo punto di vista è del tutto indifferente che esse vengano interpretate come metafore, o come similitudini) realizzano una ancor più forte sintesi della comparazione sull'asse sintagmatico. Basta infatti al poeta accostare due sostantivi tratti da ambiti semantici diversi per ottenere un'analogia di forte impatto sul lettore.

Dal punto di vista della loro fenomenologia nella raccolta del 1920, i costrutti retorici per apposizione ricorrono nell'opera sbarbariana secondo tre diverse varianti formali. La prima tipologia vede la figura d'analogia posizionarsi più tradizionalmente all'interno di un inciso, ben delimitato da due segni di interpunzione e direttamente dipendente da un sintagma nominale. Si tratta senza dubbio della costruzione utilizzata nel maggior numero dei casi all'interno di *Trucioli*.

Penso ai miei radi amori, violette frettolose sulla schiena arida d'un monte [...]. (*Appelli* [T10], p. 158)

Fiata a stento il mercante congestionato dal cibo in cerca di donne, gingilli per le sue grosse mani. (*Ballerina* [T28], p. 193)

Nel truciolo *Al Goto Cairo*, questa tipologia di comparazione – oltre che comparire con una frequenza altrove inedita – sembra poi obbedire ad un preciso processo di “animalizzazione” degli avventori che il protagonista incontra lungo il suo viaggio notturno per le taverne genovesi.

Due in basette, cui la libidine aveva occhiuto i nasi, trattenevano un piccolo operaio, *moscerino preso nella tela*, e gli mescevano degli intrugli. [...]

Adesso un giovinastro nell'angolo s'era messo a rifare ad alta voce il conto che non tornava, d'ore e di ricavi, a una puttarella gonfia di sonno: *uccelletto nel pugno del cacciatore che gli cerca col pollice la vena del collo*. [...]

Ma già il mio Duca dava segni d'inquietudine: finchè, *lemure in nero*, scivolò lungo le pareti, seguito da me, sua cosa.⁴⁶¹ (*Al Gran Cairo* [T42], pp. 225-226)

Sbarbaro fa evidentemente grande affidamento sulla forza iconica e sulla evidente icasticità di questa particolare variante delle analogie per apposizione, se vi ricorre addirittura nell'*explicit* dell'intera raccolta del 1920.

E incamminato verso dove non sa – fanciullo tratto a mano controvolgia – a te e a quella larva di gioventù con disperata faccia si volge. (*A Carlo Tomba* [T86], p. 337)

Una seconda forma dell'apposizione vede invece un medesimo accostamento di due sostantivi appartenenti ad ambiti semantici differenti, ma senza – questa volta – la presenza di alcun segno di interpunzione, che possa indicare al lettore il passaggio da un piano letterale ad un piano figurato. La mancanza di qualsiasi elemento sintattico, che contemporaneamente separa e collega i due membri dell'analogia, assicura infatti una maggiore violenza espressiva nell'accostamento dei due termini, che vengono così a collidere, più che ad avvicinarsi.

Villanelle indominate le case fanno insieme una stoffa a quadratini e rettangolini di tutti i colori. (*La spazzola dell'acquazzone* [T50], p. 254)

Nel mondo cinematografo grigio / esclamazioni di colore passano le donne. (*Nel mondo cinematografo grigio* [T61], p. 272)

Quando mi misero in mano un fucile, dentro mi raggrinzii vergine violentata dal mascalzone. (*Marcia* [T66], p. 283)

⁴⁶¹ I corsivi sono miei.

Tale tipologia, data la rilevanza stilistica di cui dispone, sfuggendo anche in parte ai dettami della sintassi prosastica italiana, vede un impiego più moderato e circoscritto.

Da ultimo il termine analogico può appoggiarsi non tanto ad un sostantivo, prendendo così la forma grammaticale dell'apposizione, ma piuttosto al verbo, qualificandosi dunque come una struttura di tipo predicativo nei confronti del soggetto o dell'oggetto della frase.

Alla vertigine m'abbandono rottame alla deriva, come chi è al riparo. (*Vengono ore che l'anima* [T23], p. 183)

Camminando per una via deserta fra mute forme di monti provai la necessità che la via si perdesse rivo in terra arsa. (*Camminando una via deserta* [T24], p. 186)

Subendo l'attrazione dell'elemento analogico, a volte anche il verbo può subire un processo metaforico, che rende così ancora più stilisticamente rilevante la figura ottenuta: «Infine la nebbiolina annega l'altipiano nel vago. Isolotti vi naufragano i cascinali» (*Ave, 2 novembre 1917* [T73], p. 292).

Come detto in precedenza, le strutture appositive compaiono, seppur sporadicamente, già in *Resine*⁴⁶² e in *Pianissimo*.⁴⁶³ Ma è solamente con la produzione successiva alla metà degli anni '10 che questo procedere sintattico vede un forte incremento all'interno della scrittura sbarbariana, tanto nelle opere in prosa – come abbiamo visto –, quanto nella contemporanea attività poetica: si osserva infatti un parallelo

⁴⁶² «Si torce il pin rachitico / [...] e, *sempreverde setola / sulla spelata schiena d'un onagro / s'abbranca al tufo magro*» (*Il pino*, vv. 1-7); «tu, *vivente palpito di trine / fuori ne sbuchi tutta quanta molle*» (*Aprile*, vv. 5-6); «*Fiato di bimbo, vellichi, / fra bianche trine rosea, / a lei che sul poggiuol s'adagia soffice / la bella gola tumida*» (*Il vento*, vv. 53-56). I corsivi sono miei.

⁴⁶³ «A volte quando guardo la mia vita / e, *tizzo che di cenere si copre, / ciò che feci ai miei occhi si scolora, / con un brivido freddo mi percorre / l'improvvisa paura di morire*» (*A volte quando guardo la mia vita*, vv. 1-5); «E penso la mia morte / e vedo me già steso nella bara / troppo stretta *fantoccio inanimato*» (*A volte sulla sponda della via*, vv. 4-6); «*Cadavere vicino ad un cadavere / bere dalla tua vista l'arezza / come la spugna secca beve l'acqua!*» (*Magra dagli occhi lustri, dai pomelli*, vv. 12-14). I corsivi sono miei.

incremento delle forme analogiche per apposizione proprio nelle composizioni poetiche immediatamente successive al periodo di stesura di *Trucioli*, come *Rimanenze*⁴⁶⁴ (pubblicato in volume solamente nel 1955, ma contenente poesie composte all'inizio degli anni '20) e *Versi a Dina*⁴⁶⁵ (insieme omogeneo di componimenti, risalenti ai primissimi anni '30, che formano una sezione separata all'interno della medesima raccolta, *Rimanenze*).

3.3. Le figure di analogia nel passaggio alla prosa

Come è facile constatare scorrendone velocemente l'indice, la raccolta *ne varietur* delle opere di Camillo Sbarbaro – pubblicata postuma nel 1985 con la curatela di due amici intimi dello stesso scrittore, Gina Lagorio e Vanni Scheiwiller, e oggi edita da Garzanti – propone fin dal titolo (*L'opera in versi e in prosa*) una rigida separazione tra una prima sezione dove confluisce tutta la produzione in versi («I. Poesie»), e le seguenti (eccetto l'ultima dedicata alle traduzioni), che contengono invece le raccolte ascrivibili all'ambito della prosa: «II. Trucioli (1914-1940)», «III. Fuochi fatui» e «IV. Cartoline in franchigia». Tale divisione obbedisce senz'altro all'istanza di categorizzazione che animava i curatori, nel tentativo di costruire un'immagine definitiva del *corpus* letterario sbarbariano. Nell'attendere a questo compito, tuttavia la modalità di sistemazione del materiale mostra di aderire ad una proposta critica che «sposa

⁴⁶⁴ «Ne trasalì / destato il borgo che pigliava il poco / sole, mendico abbandonato al muro» (*Il rapido passò, dentro un barbaglio*, vv. 4-6, in CAMILLO SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, cit., p. 92); «Acqua colta nel cavo della mano, si persero le povere parole» (*Non sa che fu – qualcuno che passò*, vv. 15-16, in *Ivi*, p. 93); «Guarda la terra la sua genitura, / affaticata madre che, tra il pianto / tremolandole un sorriso, in nato guarda / che la fece gridare...» (*Scapitozzano gelsi; batton cerchi*, vv. 14-17, in *Ivi*, p. 100). I corsivi sono miei.

⁴⁶⁵ «Miele segreto di che s'alimenta; / fin che sino il ricordo ne consuma / e tutto è come se non fosse stato» (*La trama delle lucciole ricordi*, vv. 15-17, in *Ivi*, p. 105); «Una macchina adesso mi portava, / procella appena dominata, verso / il luogo di quel primo appuntamento. // Già la svolta il mio cuore riconosce / e, raffica, la macchina la imbocca» (*Era del colore del mare e dell'estate*, vv. 9-13, in *Ivi*, p. 108); «Uomo che si atterrisce della piazza, / arretra innanzi a quella vacuità, / quante volte dal sonno ripugnai / al giorno che le palpebre forzava!» (*E la vita sapessi a me che fu*, vv. 9-12, in *Ivi*, p. 110); «Si compose il tumulto, si placò / l'ansito, fiume che si placa in mare, / in due che s'abbracciavano nell'ombra» (*E la vita sapessi a me che fu*, vv. 26-28, in *Ivi*, p. 111). I corsivi sono miei.

la tesi di uno Sbarbaro poeta separato dal prosatore». ⁴⁶⁶ È tuttavia necessario, tentando una visione di insieme dell'opera di Sbarbaro, non segnare una separazione eccessivamente rigida e netta tra il volume del 1914 e quello del 1920: annettere in tutto e per tutto *Trucioli* all'ambito della prosa significherebbe infatti leggere l'opera non tanto nella sua specificità stilistica, ma piuttosto sulla scorta delle successive evoluzioni della produzione del poeta ligure.

Per quanto fondata storicamente, è una lettura che rinchiude l'opera in versi e in prosa di Sbarbaro nella gabbia che l'autore stesso sembra aver costruito a partire almeno dal 1938, con la preparazione del volume di prose *Calcomanie*, antologia mai edita di *Trucioli* 1920, *Liquidazione* 1928 e testi usciti in rivista dopo il 1930. È in questo momento che lo schema bipartito «prosa» – «versi» viene confermato, per essere poi ribadito negli anni successivi con la pubblicazione di *Trucioli* del 1948 e delle altre raccolte. ⁴⁶⁷

Come detto in precedenza, sono infatti le successive scelte operate da Sbarbaro – tanto sul piano testuale, quanto su quello editoriale – a portare avanti un processo di graduale “normalizzazione prosastica” del dettato dei suoi componimenti. La situazione si presenta invece molto diversa guardando ai testi di *Trucioli* del 1920 senza il filtro della produzione letteraria sbarbariana degli anni '20 e '30.

Non dobbiamo inoltre dimenticare che i *Trucioli* cominciano a comparire su rivista in un periodo storico che vede lo svilupparsi della coscienza di un'irrimediabile insufficienza degli strumenti poetici tradizionali, in una riflessione che provocherà di lì a poco il progressivo collasso delle forme metriche classiche. Il processo era iniziato già in tempi precedenti, come sottolinea Paolo Giovannetti: «Anche in Italia, dopo il 1888, vediamo allinearsi una serie piuttosto ampia di esperienze che denotano un'inequivocabile volontà di liberazione metrica». ⁴⁶⁸ Sono tuttavia proprio della metà degli anni '10 due opere di fondamentale importanza per l'affermazione di un verso

⁴⁶⁶ SIMONE GIUSTI, *Sbarbaro narratore*, in DAVIDE FERRERI (a cura di), *Camillo Sbarbaro in versi e in prosa. Convegno nazionale di studi (Spotorno, 14-15 dicembre 2007)*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2009, p. 179.

⁴⁶⁷ *Ivi*, p. 180.

⁴⁶⁸ PAOLO GIOVANNETTI, *Metrica del verso libero italiano*, Milano, Marcos y Marcos, 1994, p. 15.

non più legato ad un computo sillabico rigidamente regolare: i *Prologhi* di Cardarelli e il *Porto sepolto* di Ungaretti, entrambe pubblicate proprio nel 1916. Si potrebbero tuttavia citare diverse altre esperienze significative apparse nei medesimi anni, come i *Poemi lirici* di Bacchelli (1914), le di poco precedenti raccolte di Palazzeschi o gli «anamorfismi metrici»⁴⁶⁹ di Rebora e Campana.⁴⁷⁰ Si tratta dunque di una fase poetica in cui il confine tra scrittura versificata e discorso prosastico si assottiglia notevolmente, con – da una parte – una poesia che mano a mano assume movenze sempre più narrative, e – dall'altra – una prosa che opera un tentativo di autolegittimazione artistica, il quale la porta ad adoperare sempre più frequentemente misure e artifici propri della scrittura d'ispirazione lirica.⁴⁷¹ Non è infatti un caso che la critica storica e militante, posta in quegli anni dinnanzi al sorgere di una nuova modalità di scrittura di misura breve non spiccatamente narrativa, né strettamente versificatoria, sia stata costretta a coniare una molteplicità di nuovi termini e categorie, come “prosa d'arte”, “poesia in prosa”, “prosa lirica” o “di frammento”, riconoscendo così il lento affermarsi di una particolare tipologia di testi letterari dotati di caratteristiche nuove rispetto ai generi prosastici diffusi precedentemente.

È dunque necessario mettere a tema – e problematizzare – una questione di fondo: non è possibile assumere in maniera acritica ed ingenua il concetto di “prosa” nel momento in cui ci si trova ad affrontare un'opera che contiene al suo interno brani ispirati a strategie compositive estremamente differenti. È infatti possibile leggere nei *Trucioli* sbarbariani frammenti dal ritmo sintattico e compositivo distesamente romanzesco, come nell'*incipit* del racconto *L'intrusa*.

⁴⁶⁹ L'espressione è nuovamente di Paolo Giovannetti (*Ivi*, p. 127).

⁴⁷⁰ Ulteriori elementi sulle caratteristiche e lo sviluppo del verso libero italiano sono rinvenibili in EDOARDO ESPOSITO, *Il verso: forme e teoria*, Roma, Carocci, 2003.

⁴⁷¹ Per le caratteristiche del genere del *petit poème en prose* si vedano, per quanto riguarda il versante francese, NATHALIE VINCENT MUNNIA, *Les premiers poèmes en prose: généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, Parigi, Honoré Champion, 1996 e NATHALIE VINCENT MUNNIA, *Lorsque les poèmes en prose se font petits. Brièveté et poéticité dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, in SIMONE MESSINA (a cura di), *La forme brève. Actes du colloque franco-polonais (Lyon, 19-20-21 septembre 1994)*, Parigi-Firenze, Champion-Cadmo, 1996, pp. 91-106. Per la produzione italiana ricordiamo invece i seguenti contributi: DONATO VALLI, *Vita e morte del “frammento” in Italia*, Lecce, Milella, 1980 e SIMONE GIUSTI, *L'instaurazione del poemetto in prosa (1879-1898)*, Lecce, Pensa Multimedia, 1999.

Poiché egli non aveva mai cessato di vederla muoversi per la casa dove s'era seppellito dopo la sua morte quando Amata vi rientrò in carne e vestendo panni, l'incontro avvenne in modo affatto naturale.

La prima cosa che lo colpì sgradevolmente fu un difetto di pronunzia, oh lievissimo, ma del quale s'era dimenticato. Allora la guardò e scoprì che il biondo dei capelli era meno vivo che nel ricordo. (*L'intrusa* [T18], p. 171)

Tuttavia all'interno della medesima raccolta è parimenti possibile trovare dei testi che «estrapolati dal libro sarebbero percepiti come poesie in qualunque tradizione della modernità»,⁴⁷² come ad esempio il truciolo *Spotorno*.

SPOTORNO,

terra senza risorse.

Vi alligna fortemente l'ulivo, il sorbo vi si carica di mazzetti duri.

Litorale dalla vegetazione bizzarra:

si siede e si tace

in faccia al mare senza illusioni

con qualchevolta appena una manciata di zecchini tremolanti

freddo e infinito.

Passa al largo il guscio rossastro della petroliera.

L'estate le bagnanti spumeggianti sfacciate

scacciano le indigene, topi terragnoli.

Negli orti le cassette screpolate rosee

stupiscono al passaggio dell'espress che le fa traballare.

Sin dentro le case la voce della maretta.

Spotorno

paesaggio dell'anima

monti ridotti allo scheletro

aria schietta celestina

⁴⁷² SIMONE GIUSTI, *Sbarbaro narratore*, cit., p. 181.

cielo liquido che a guardarlo si beve... (*Spotorno* [T63], p. 277)

Il brano – riportato integralmente perché se ne possano apprezzare a pieno le caratteristiche formali – rivela al suo interno la presenza di numerosi e non secondari accorgimenti stilistici desunti proprio dal dominio della versificazione. È infatti possibile notare nel truciolo la ricorrenza, per esempio, di strutture metriche ben riconoscibili (talvolta organizzate in distici) che fanno pensare ad un accurato studio dei valori ritmici del dettato in fase di elaborazione del testo: si veda il doppio settenario contenuto nel – se è lecito – verso 10 («L'estate le bagnanti spumeggianti sfacciate») o la sequenza endecasillabo-settenario leggibile poco più avanti («stupiscono al passaggio dell'espress che le fa traballare»). Dal punto di vista prosodico è poi significativa la fitta presenza all'interno del testo di parole sdruciole in posizione rilevante, poste quasi in funzione di rima a fine verso o al mezzo: se ne trovano ben tre nella riga «scacciano le indigene, topi terragnoli» e, poco oltre, in «Spotorno / paesaggio dell'anima / monti ridotti allo scheletro».

Come ulteriore conferma del processo di normalizzazione prosastica cui accennavamo in precedenza, che viene applicato ai componimenti di Sbarbaro nelle riscritture successive alla pubblicazione dei *Trucioli* vallecchiani, si guardi ora quale aspetto assume il testo a partire dall'edizione Mondadori del 1948:

Spotorno, terra avara. Vi imbianca l'olivo, il sorbo vi si carica di mazzetti duri.

Ti siedi e taci sulla spiaggia sterposa di contro a un pallido mare. Vi tremola a volte una manciata di zecchini; al largo passa il guscio rossastro della petroliera.

Il greto abbacina. La montagna mostra bianche ferite. Negli orti le cassette screpolate rosee traliscono al passaggio del direttissimo. Allaga l'abitato la voce della maretta.

Spotorno, paesaggio dell'anima; cielo che a guardarlo si beve.⁴⁷³

Come è facile osservare, il brano, sebbene mantenga molte caratteristiche stilistiche proprie della prosa di frammento, vede scomparire totalmente la struttura verti-

⁴⁷³ CAMILLO SBARBARO, *Trucioli*, Milano, Mondadori, 1948, pp. 25-26.

cale del testo e l'uso pervasivo del bianco tipografico che caratterizzava notevolmente la versione pubblicata nel 1920.⁴⁷⁴

In conclusione potremmo affermare che, come quella di *Pianissimo* è una poesia lessicalmente e sintatticamente “prosastica”, allo stesso modo quella dei primi *Trucioli* è una prosa che conserva rilevanti movenze desunte dall'ambito del poetico.⁴⁷⁵ È dunque necessario tenere presente che Sbarbaro giunge a scrivere i testi che comporranno la sua nuova opera in un periodo in cui è ancora fortemente influenzato da paradigmi di scrittura orientati alla composizione lirica, tanto dal punto di vista ritmico – e ci riferiamo qui principalmente ad un ritmo di tipo sintattico –, quanto dal punto di vista retorico.

3.3.1. Il processo di contrazione delle immagini

Come abbiamo già sottolineato in precedenza, nel testo dei *Trucioli* del 1920 è possibile notare – rispetto alla precedente raccolta poetica *Pianissimo* – una maggiore frequenza di strutture metaforiche, di contro ad una riduzione nel numero di similitudini impiegate. Tale tendenza stilistica è riscontrabile anche su un piano diacronico, ovvero cercando di seguire la graduale evoluzione genetica dei diversi componimenti, attraverso alcuni strumenti filologici. L'edizione della raccolta curata da Giampiero Costa mette infatti a disposizione degli studiosi non solo il testo effettivamente pubblicato da Vallecchi, ma anche un ricco apparato critico, attraverso il quale è possibile

⁴⁷⁴ In accordo con il medesimo processo di trasformazione stilistica, anche le prose di racconto contenute nell'edizione del 1920 vedono – nelle successive pubblicazioni – una notevole diminuzione numerica. Sbarbaro sembra infatti, soprattutto nella ristampa del 1948, alla ricerca di una forma pura di prosa di frammento, per lui rappresentata dalla struttura del “truciolo”. Non è infatti un caso che, dei tre brani con caratteristiche più spiccatamente narrative (*La seconda vita di Teodoro B.* [T9], *L'intrusa* [T18] e *Dopo* [T19]), solo l'ultimo sopravviva alla revisione e venga inserito nel nuovo indice. Gina Lagorio parla infatti per i *Trucioli* mondadoriani di un «rifiuto di qualsiasi struttura narrativa [...] netto e [...] esclusivo» (GINA LAGORIO, *Sui racconti di Sbarbaro*, cit., p. 89).

⁴⁷⁵ Queste considerazioni vedono la parziale eccezione di quei (peraltro pochi) componimenti interamente ascrivibili al genere del racconto, ovvero – come appena ricordato – *La seconda vita di Teodoro B.* [T9], *L'intrusa* [T18] e *Dopo* [T19].

ricostruire alcune fasi della stesura di molti tra i componimenti che formano il sommario dell'opera. La maggior parte dei testi successivamente pubblicati nel 1920 era infatti già apparsa in precedenza su rivista, mentre per altre prose viene fornita la trascrizione di alcuni manoscritti autografi dello stesso Sbarbaro. Grazie a questi strumenti è dunque possibile ricostruire in parte l'evoluzione stilistica di molti componimenti e delineare così alcune delle direttrici evolutive lungo le quali Sbarbaro modifica il suo stile prosastico negli anni – a cavallo della Prima guerra mondiale – di gestazione dei *Trucioli*.

Abbiamo dunque provato a prendere in analisi le varianti d'autore dei testimoni precedenti alla prima pubblicazione dell'opera integrale, concentrandoci in particolar modo su quelle lezioni differenti e non accettate nel testo definitivo che implicano delle evidenti modifiche dell'aspetto retorico del testo. La prima tendenza di carattere generale che si può notare consiste nel fatto che – come accade di sovente nel caso di una revisione di un'opera successiva di qualche tempo alla stesura – le varianti attestabili agiscono più attraverso cassature che attraverso aggiunte, insomma più per *tòrre* che per *porre*. Tali eliminazioni vanno senza dubbio a favore di una maggiore compattezza e asciuttezza del dettato, implicando anche, come conseguenza, la caduta di numerosi riferimenti analogici in un primo tempo inseriti all'interno del testo. La chiusa del truciolo *Ballerina* offre un ottimo esempio di questa tendenza. Una prima versione del componimento viene infatti pubblicata nel 1915 su «Lacerba»; le ultime righe della prosa recitano: «Farfalla cui strappi le ali / vetrata folgorante se passa una nube / toccata avvizzirebbe / vecchia vergognosa di sé che scantona».⁴⁷⁶ Radicalmente diverso appare il testo nella pubblicazione vallecchiana, dove vengono a cadere ben due dei quattro richiami analogici, ovvero quelli relativi alla vetrata e alla vecchia, lasciando intatti solo quelli riguardanti il fiore e l'insetto: «Toccata avvizzirebbe / farfalla cui strappi le ali...» (*Ballerina* [T28], p. 194). Procedimenti variantistici analoghi sono riscontrabili in diversi altri passi della raccolta; ne riportiamo qui di seguito

⁴⁷⁶ CAMILLO SBARBARO, *Ballerina*, in «Lacerba», 17 aprile 1915, p. 126.

alcuni per dare conto della frequenza e della qualità del fenomeno. Facciamo seguire al testo contenuto in periodico o in manoscritto quello successivamente accettato nell'edizione del 1920.

Vecchio tronco stupito d'un improvviso germoglio, / per te ho allargato gli occhi, io che guardo la donna come il fanciullo il giocattolo scomposto.⁴⁷⁷

Per te ho allargato gli occhi, io che guardo la donna come il fanciullo il giocattolo scomposto. (*Nel mondo che mi* [T3], p. 147)

Si respirava l'odore, acidetto, del fieno novello. Coralli vivi di ciliegi. Gli uliveti salgono i colli simili a greggi da tondere.⁴⁷⁸

Si respirava l'odore, acidetto, del fieno novello. Gli uliveti salgono i colli simili a greggi da tondere. (*Rapallo, di maggio* [T16], p.168)

E io sentivo che ogni mia parola sarebbe stata una stonatura e ricacciavo dentro, bene in fondo al mio essere, le confidenze che mentalmente gli avevo già fatto.⁴⁷⁹

E io sentivo che ogni mia parola sarebbe stata una stonatura e ricacciavo dentro, bene in fondo, le confidenze che mentalmente gli avevo già fatto.⁴⁸⁰ (*Capogiro* [T47], p. 243)

Tuttavia, all'interno di questa dinamica, il procedimento che si registra nel maggior numero dei casi è rappresentato dall'eliminazione della similitudine, attraverso la cassatura del secondo termine di paragone o anche dell'eventuale motivazione. Ecco per esempio come appare un brano del truciolo *Il fantoccio* all'epoca della sua pubblicazione su «Lacerba»: «È allora che mangiamo senza fame e trangugiamo

⁴⁷⁷ CAMILLO SBARBARO, *Il fanciullo*, in «La Riviera Ligure», febbraio 1915, p. 374.

⁴⁷⁸ CAMILLO SBARBARO, *Rapallo di maggio*, in «La Riviera Ligure», novembre 1916, p. 585. Anche il truciolo *Io sempre pronto a staccarmi*, uscito qualche mese prima sul medesimo periodico, vede una variante simile, ovvero la cancellazione dal testo definitivo della frase: «Volontà di perdersi goccia anonima nel mare di pietra» (CAMILLO SBARBARO, *L'amore della città*, in «La Riviera Ligure», febbraio 1916, p. 499).

⁴⁷⁹ CAMILLO SBARBARO, *Capogiro*, in «La Voce», 15 febbraio 1915, p. 273.

⁴⁸⁰ Si noti che la caduta del sintagma «al mio essere» evita la trasformazione metaforica del precedente termine «fondo», facendolo piuttosto figurare come analogicamente dipendente dall'immagine delle tasche richiamata poco oltre.

il vino come una medicina e mendichiamo di postribolo in postribolo un poco di foia».⁴⁸¹ Il componimento entrerà poi a far parte dell'opera del 1920, ma con alcune rilevanti modifiche testuali, tra cui una che investe proprio l'aspetto retorico del testo, determinando la cancellazione della similitudine istituita tra il vino e la medicina: «È allora che mangiamo senza fame e trangugiamo il vino e mendichiamo di postribolo in postribolo un poco di foia» (*A volte seduto* [T11], p. 160). Sbarbaro opera la medesima tipologia di scelta anche in altri contesti, come è possibile osservare dalle citazioni che riportiamo qui di seguito.

Da una piccola casa in un vicolo in discesa vegliato da un fanale verdognolo, due tre cinque bambini uscirono, come da un asilo, che avevano le bocche come fiorellini vizzi.⁴⁸²

Da una piccola casa in un vicolo in discesa vegliato da un fanale verdognolo, due tre cinque bambini uscirono che avevano le bocche come fiorellini vizzi.⁴⁸³ (*Paesaggio ubriaco* [T38], p. 214)

Sull'erbaglia sommersa che porge oltre il pelo dell'acqua i fioretti bianco-giallini, il rospo ha gonfiato il suo palloncino come una piva e canta.⁴⁸⁴

Sull'erbaglia sommersa che porge oltre il pelo dell'acqua i fioretti bianco-giallini, il rospo ha gonfiato il suo palloncino e canta. (*Sull'erbaglia sommersa* [T74], p. 295)

Talvolta viene invece cancellata l'intera frase contenente la figura di comparazione, come accade per ben due volte in *Vico Crema*.

⁴⁸¹ CAMILLO SBARBARO, *Il fantoccio*, in «Lacerba», 1 agosto 1914, p. 233.

⁴⁸² CAMILLO SBARBARO, *Paesaggio*, in «La Voce», 31 marzo 1916, p. 188-189.

⁴⁸³ È interessante notare come questa similitudine scompaia già nella prima metà del 1916: essa è infatti già espunta dal testo pubblicato solo qualche mese dopo su «La Riviera Ligure» (cfr. CAMILLO SBARBARO, *Paesaggio*, in «La Riviera Ligure», giugno 1916, p. 538).

⁴⁸⁴ Il testo è contenuto all'interno di una lettera inedita indirizzata ad Angelo Barile (manoscritto AT9 del Fondo Sbarbaro-Barile di proprietà di Domenico Astengo, Savona), senza indicazioni di luogo o di data, ma redatta con ogni probabilità in Veneto nella primavera del 1918. Per una più dettagliata descrizione dei manoscritti sbarbariani, si veda *Le testimonianze*, in CAMILLO SBARBARO, *Trucioli*, edizione critica a cura di Giampiero Costa, cit., pp. 58-73.

In quartieri eleganti hanno appartamenti come bomboniere e mani esperte architettano i loro capelli delle tinte più vaghe. [...] Si lasciano manometter poco dall'ingordigia degli uomini: più soave delle labbra più devote è la peluria di cigno con cui s'incipriano. Camminando, recano il sesso come il sacerdote l'ostia.⁴⁸⁵

Mani esperte architettano i loro capelli delle tinte più vaghe. [...] Si lasciano manometter poco dall'ingordigia degli uomini: più soave delle labbra più devote è la peluria di cigno con cui s'incipriano. (*Vico Crema* [T84], p. 322)

È possibile dunque sostenere che Sbarbaro – nel momento in cui passa dalla scrittura in versi alla composizione in prosa – metta in discussione le strutture stilistiche utilizzate fino a quel momento, cercando di conferire alle forme di comparazione impiegate una qualità espressiva più implicita e sintetica. Si riscontra infatti una simile evoluzione all'interno della scrittura sbarbariana anche quando l'immagine analogica, pur subendo significative variazioni, viene tuttavia mantenuta all'interno del testo. È ad esempio nota l'ardita comparazione con cui si apre il primo dei trucioli di guerra, che si declina nei termini di una struttura analogica formata per apposizione: «Quando mi misero in mano un fucile, dentro mi raggrinzii vergine violentata dal mascalzone» (*Marcia* [T66], p. 283). Tuttavia, nella versione pubblicata precedentemente da «La Riviera Ligure», la frase era posta in termini ben diversi, ponendo la comparazione nei termini di una similitudine, maggiormente sviluppata sul piano sintagmatico: «Quando mi misero in mano un fucile, dentro mi raggrinzii come la vergine violentata dal mascalzone».⁴⁸⁶ Un processo variantistico simile è presentato da un passaggio del truciolo *Camminando una via deserta*, laddove la prima pubblicazione – comparsa su «La Voce» – recitava: «Mentre vado per strada e di me non m'avvedo e l'universo ai miei occhi è come un libro chiuso».⁴⁸⁷ La lezione infine accolta nell'edizione del 1920 è infatti leggermente differente: «Mentre vado per strada e di me

⁴⁸⁵ Anche in questo caso il testo è manoscritto (AT12, Fondo Sbarbaro-Barile). La datazione è nuovamente incerta, ma sicuramente posteriore all'8 luglio 1919.

⁴⁸⁶ CAMILLO SBARBARO, *Mi destai un giorno*, in «La Riviera Ligure», ottobre-novembre 1917, p. 89.

⁴⁸⁷ CAMILLO SBARBARO, *Il soprannaturale*, in «La Voce», 15 marzo 1915, pp. 423-424.

non m'avvedo e l'universo è un libro chiuso». Le strutture retoriche impiegate sono certo in entrambi i casi identificabili come metafore,⁴⁸⁸ ma va senza dubbio notato il maggior grado di concisione, di contrazione della variante cronologicamente successiva, rispetto alla prima attestata.

Da ultimo è possibile osservare un fenomeno di graduale avvicinamento da parte di Sbarbaro alle forme – già affrontate in precedenza – della metafora “ad un solo termine”: ad esempio in una prima versione del truciolo *Marina a Spotorno*, apparsa su «La Riviera Ligure», l'autore – per esigenza di chiarezza – si sente ancora in dovere di indicare tra parentesi il primo termine di paragone dell'immagine, venendo così a creare una metafora a due termini dall'aspetto tutto sommato ancora tradizionale: «Il *muso di cane* in faccia allo scoglio di Bergeggi seminato radamente di globetti verdi (i pini)».⁴⁸⁹ Tale procedimento stilistico non è isolato, ma compare anzi di frequente nella produzione di questi anni: «Pennellate crude, giustapposte, senza passaggi. Striscioni d'arancione di viola cupo d'ardesia sono i monti lontani: interrotti da chiazze abbaglianti (le cime nevate)»;⁴⁹⁰ «Di qui, stasera, il paesaggio dilaga verso Bressanone: sconfina, in una chiara lunare, diffusa da lame di bianco (spazi nevicati)»;⁴⁹¹ «Collane di luci gialline che sono le strade, formicolii di luci isolate che sono le borgate».⁴⁹² Tutti i brani appena citati approderanno alla pubblicazione in volume nel 1920, ma il primo termine di paragone dei tropi (quasi sempre tra parentesi) verrà sistematicamente eliminato, modificando così la metafora in modo tale da garantire

⁴⁸⁸ Si noti che in questo caso la presenza del connettore “come” non è in grado di modificare la struttura metaforica dell'enunciato, basata sulla semplice forma copulativa.

⁴⁸⁹ CAMILLO SBARBARO, *Marina a Spotorno*, in «La Riviera Ligure», marzo 1917, p. 29. Il corsivo è nel testo.

⁴⁹⁰ Tale lezione del testo è riportata nel manoscritto FN25 della Fondazione Mario Novaro (datato 2 novembre 1917), nel manoscritto AT7-AT8 del Fondo Sbarbaro-Barile (20 novembre 1917) e in CAMILLO SBARBARO, *Coda 2 novembre 1917*, in «La Riviera Ligure», giugno 1919, p. 114.

⁴⁹¹ Manoscritto FN21 della Fondazione Mario Novaro, riconducibile cronologicamente alle prime giornate del 1919.

⁴⁹² Manoscritto FN15 della Fondazione Mario Novaro, databile prima del giugno 1919. In questo caso l'accostamento non è creato grazie all'impiego delle parentesi, ma attraverso una del tutto analoga subordinata relativa con verbo predicativo.

alla sua struttura una maggiore condensazione e alla sua significazione una maggiore allusività.⁴⁹³

Tali varianti, apportate man mano da Sbarbaro alle sue composizioni degli anni '10, delineano a nostro avviso quell'evoluzione dello stile sbarbariano che avviene proprio nel momento in cui lo scrittore cerca di accordare la propria voce al nuovo strumento prosastico. Nel fare questo egli mette in atto una serie di opzioni che lo portano in primo luogo a diminuire il numero delle similitudini all'interno dei suoi testi e, in secondo luogo, ad esprimere il minor numero possibile di termini all'interno di una struttura metaforica. Tutto ciò obbedisce ad una precisa esigenza di sinteticità evidentemente percepita da Sbarbaro proprio nel momento del passaggio ad una misura di respiro più ampio, orizzontale come quella prosastica. Tale necessità porta l'autore a preferire costruzioni retoriche contratte, che – cioè – presentino un esiguo sviluppo sull'asse sintagmatico e possano dunque contribuire alla condensazione del discorso.

3.3.2. Un paroliberismo sbarbariano?

Sulla scorta del processo di contrazione delle immagini che abbiamo appena delineato e a partire da una struttura in parte simile a quella delle figure per apposizione, nei *Trucioli* del 1920 Sbarbaro approda in alcuni contesti ad una particolare

⁴⁹³ «Il muso di cane in faccia allo scoglio di Bergeggi seminato radamente di globetti verdi» (*Marina a Spotorno* [T64], p. 279, il corsivo è nel testo); «Pennellate crude, giustapposte, senza passaggi. Striscioni d'arancione di viola cupo d'ardesia che sono i monti lontani: interrotti da chiazze abbaglianti» (*Ave, 2 novembre 1917* [T73], p. 292); «Di qui, stasera, il paesaggio dilaga verso Bressanone: sconfitta, in una chiara lunare, diffusa da lame di bianco» (*Franzensfeste* [T80], p. 307); «Collane di luci gialline che sono le strade; formicolii di luci isolate» (*Via Montaldo 13/8* [T85], p. 331). Potrebbe essere interessante mettere in relazione queste scelte retoriche di Sbarbaro (ma si veda anche il largo impiego di metafore “ad un solo termine”) con la temperie poetica nata grazie all'influsso del futurismo; si veda infatti cosa dice per esempio Marinetti nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista*: «Noi inventeremo insieme ciò che io chiamo l'IMMAGINAZIONE SENZA FILI. Giungeremo un giorno ad un'arte ancora più essenziale, quando oseremo sopprimere tutti i primi termini delle nostre analogie per non dare più altro che il seguito ininterrotto dei secondi termini» (FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 maggio 1912), cit., p. 53). Per i rapporti tra Sbarbaro e la poetica futurista si veda il paragrafo seguente del presente studio.

tecnica di creazione delle figure di analogia basata sul semplice e immediato accostamento di due sostantivi desunti da sfere semantiche estremamente diverse tra loro. La tecnica utilizzata non è, nella maggior parte dei casi, molto diversa da quella alla base delle figure di apposizione senza punteggiatura. Tuttavia vogliamo qui sottolineare l'estrema sinteticità che caratterizza questa soluzione formale (non si tratta di una lunga apposizione, ma quasi sempre di un unico sostantivo), unita alla scelta di coinvolgere nella figura elementi così distanti tra loro. Forniamo dunque qui di seguito alcuni esempi di questa particolare conformazione retorica.

È l'ora che il *burattinaio Bisogno* è assente. (*A volte seduto* [T11], p. 160)⁴⁹⁴

So la persiana donde spia con occhi matrimoniali la *ragazzetta raperonzolo*, protetta dalla genitrice. (*Via Montaldo 13/8* [T85], p. 329)

Soffici fanciulla disincantata con cui si potrebbe partire. (*Firenze vuol dire* [T2], p. 145)

Nella maggior parte dei casi il significato dell'accostamento analogico è identificabile piuttosto facilmente: nel brano di *A volte seduto* è abbastanza evidente l'attribuzione al "Bisogno" della capacità di guidare i gesti e le azioni umane, esautorando il soggetto della sua consapevolezza e della sua capacità di scelta, esattamente come è in grado di fare un burattinaio con le sue marionette inanimate. Si tenga poi conto che in questo accostamento retorico gioca un ruolo non secondario un altro luogo dei *Truciolì* sbarbariani: la descrizione dell'«Insurrezione dei Fantocci» contenuta in *Al Gran Cairo*.⁴⁹⁵ Nel secondo esempio riportato in precedenza l'accostamento è dettato dall'analogia tra la «ragazzetta» di via Montaldo e la protagonista della nota fiaba dei fratelli Grimm, rinchiusa in una alta torre e in attesa di un principe salvatore con in-

⁴⁹⁴ In questa e nelle seguenti citazioni il corsivo è mio.

⁴⁹⁵ «Io vedevo i fili e sopra le teste la mano che li raccoglieva. A momenti pareva che la mano fosse presa da stizza e desse strattoni all'impazzata. Si assisteva allora all'Insurrezione dei Fantocci: grandi al naturale, balzavano ondeggiando e cozzando insieme nella mezzaluce. Succedevano silenzi misteriosi: come oscuramente la marmaglia si sentisse posseduta» (*Al Gran Cairo* [T42], p. 226).

tenzioni matrimoniali.⁴⁹⁶ Già più ardito appare l'ultimo brano, tratto da *Firenze vuol dire*, laddove un campo semantico comune tra Ardengo Soffici ed una «fanciulla disincanata» è intuibile ma, se non più difficile da indentificare, quantomeno dotato di contorni notevolmente più sfumati. Tuttavia in alcuni casi il procedimento retorico ora descritto può realmente condurre il testo alle soglie di un'analogicità talmente lata, da mettere seriamente in discussione la possibilità di comprensione della lettera del testo, come accade – non a caso – nella prosa intitolata *Oppi*:

Mi basta di solito
nel paesaggio dell'osteria essere il cacciatore cioccolato. (*Oppi* [T60], p. 270)

L'intero truciolo è infatti costruito – come avremo modo di vedere più avanti – su una lunga serie di riferimenti ad elementi concreti (*affiches*, pubblicità, confezioni di prodotti, ecc.) che erano nelle immediate disponibilità dell'autore durante le sue giornate di vita mondana. Ebbene, in questo caso il riferimento, contenuto con ogni probabilità anche in questo stralcio, viene del tutto oscurato (senza dubbio in misura maggiore per il lettore moderno) dall'estrema condensazione della figura, che rende difficile giustificare – per quanto ci è dato sapere – una qualsiasi possibilità di esegesi dell'accostamento analogico, o quantomeno escluderne definitivamente delle altre.

Questa tipologia di formazioni retoriche è dunque costituita in molti casi da associazioni mentali particolarmente ardite, attualizzate nella frase mediante un processo di semplice giustapposizione nominale che si qualifica inoltre come una forte infrazione dell'andamento sintattico tradizionale della frase. In alcuni contesti Sbarbaro porta questa variante figurativa ad una forma ancora più estrema, mediante l'inserzione di un trattino tra i due enti accostati, riuscendo così contemporaneamente ad unire ma anche a dividere il secondo ed il primo termine.

⁴⁹⁶ La sovrapposizione analogica coinvolge poi anche la «genitrice», il cui ruolo protettivo è sovrapponibile a quello svolto dalla strega nella fiaba.

Ma il vivandiere-sanguisuga mesce un tristo vino dove si scorda. (*Marcia* [T66], p. 283)⁴⁹⁷

Talvolta il segno tipografico del trattino è attestato nella prima stesura del *truciolo*, ma viene successivamente eliminato nel momento della revisione del testo in vista della pubblicazione in volume. Ad esempio nel manoscritto AT10, che contiene una redazione di *Estate* precedente a quella poi inserita nell'opera del 1920, il testo reca la lezione seguente: «Si sfoglia sulla rotonda fra le pause di sonno il *romanzogasosa*. // Ma già passò la pedina rinfrescata lasciando la scia di marino. In attesa che scoppi l'allegria del temporale ne mette il sentore nell'aria il *carro-innaffiatoio*». ⁴⁹⁸ Il brano verrà successivamente accolto nell'indice dei primi *Trucioli*, ma in entrambi i casi Sbarbaro deciderà di eliminare il trattino, lasciando così il semplice accostamento dei due elementi dell'analogia. Le motivazioni di questa scelta stilistica sono senz'altro difficili da identificare con precisione, in primo luogo per la duplice natura di tale segno di punteggiatura. Questo infatti da una parte rappresenta ancora una “mano tesa” al lettore da parte dell'autore, che gli segnala così che il sostantivo collocato in seconda posizione non è da intendersi in senso letterale, bensì secondo una significazione figurata; d'altra parte il medesimo segno, inusuale per la normale sintassi prosastica dell'italiano, è in grado disorientare fortemente il fruitore, qualificandosi come un'infrazione alla norma che fa dunque collidere con maggiore violenza i due enti implicati all'interno del parallelismo istituito.

Soluzioni ed espedienti stilistici antitradizionali di questo tipo sono tuttavia abbastanza diffusi in Italia nel periodo storico di composizione dei frammenti di *Trucioli*. Basti infatti pensare alla sperimentazione portata avanti negli ambienti del movimento futurista proprio nel secondo decennio del ventesimo secolo. Sembra infatti significativa la coincidenza tra le soluzioni formali a cui si avvicina la prosa sbarba-

⁴⁹⁷ La medesima *iunctura* metaforica compare anche in una lettera di *Cartoline in franchigia* indirizzata ad Angelo Barile: «Aggiungi gli intrugli che spaccia il vivandiere sanguisuga e la lettura del Corrierone» (CAMILLO SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, cit., p. 577).

⁴⁹⁸ Manoscritto AT10 del Fondo Sbarbaro-Barile di Savona databile tra l'8 giugno e l'8 luglio 1919. I corsivi sono miei.

riana e gli esiti poetici auspicati da Filippo Tommaso Marinetti solo qualche anno prima all'interno del *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, pubblicato l'11 maggio 1912.

OGNI SOSTANTIVO DEVE AVERE IL SUO DOPPIO, cioè il sostantivo deve essere seguito, senza congiunzione, dal sostantivo a cui è legato per analogia. Esempio: uomo-torpediniera, donna-golfo, folla-risacca, piazza-imbuto, porta-rubinetto.⁴⁹⁹

Si tratta esattamente dell'esito di quella condensazione della figura di analogia che abbiamo visto perseguita in vario modo da Sbarbaro in questo periodo storico della sua composizione artistica.⁵⁰⁰ Leggendo infatti alcuni accostamenti creati dal poeta ligure per i brani di *Trucioli* (come «vivandiere-sanguisuga», «romanzo-gasosa» o «carro-innaffiatoio»), vengono nuovamente in mente altre parole dello stesso poeta futurista:

Siccome la velocità aerea ha moltiplicato la nostra conoscenza del mondo, la percezione per analogia diventa sempre più naturale per l'uomo. Bisogna dunque sopprimere il *come*, il *quale* il *così*, il *simile a*. Meglio ancora, bisogna fondere direttamente l'oggetto con l'immagine che esso evoca, dando l'immagine in iscorcio mediante una sola parola essenziale.⁵⁰¹

D'altra parte non è quello retorico il solo campo in cui Sbarbaro dimostra di accettare – ma forse è meglio parlare solo di generiche influenze – alcune delle innovazioni formali proprie delle correnti di ispirazione latamente avanguardistica, che in questo periodo vengono proposte da diversi ambienti culturali (certo non solo dal movimento futurista, anche se in Italia in maniera preponderante). Ad esempio sono riscontrabili forti innovazioni in tutto il sistema interpuntivo di *Trucioli*: se è vero che

⁴⁹⁹ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 maggio 1912), cit., p. 47.

⁵⁰⁰ Si veda anche un brano successivo di Sbarbaro, tratto dai *Fuochi fatui*, dove tale tecnica è ulteriormente sfruttata: «La triglia, una farfalla; il levriero, una fanciulla; la magnolia, un nobile cavallo... Accostamenti» (CAMILLO SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, cit., p. 424).

⁵⁰¹ FILIPPO TOMMASO MARINETTI, *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 maggio 1912), cit., p. 47.

nell'intera raccolta si assiste ad un processo di radicale riduzione della punteggiatura (soprattutto quella interna alla frase), in alcuni componimenti il dettato giunge addirittura a fluire pressoché ininterrottamente dall'inizio alla fine, utilizzando come pausa ordinatrice del discorso quasi unicamente il bianco tipografico di fine riga. Sono degni di nota da questo punto di vista due tra i primi frammenti che compaiono nell'indice di *Trucioli: Firenze vuol dire* [T2] e *Nel mondo che mi* [T3]. I due brani – nonostante una misura che oscilla tra la pagina e la pagina e mezzo di lunghezza – presentano solamente rarissimi segni interpuntivi.⁵⁰²

L'assunzione di tali espedienti stilistici di possibile derivazione futurista va con ogni probabilità ricollegata ai rapporti intercorsi tra Sbarbaro e la rivista fiorentina «Lacerba». Infatti, oltre alle numerose collaborazioni con «La Riviera Ligure», Sbarbaro comincia a collaborare anche ai due più importanti periodici fiorentini del tempo: «La Voce» e – appunto – «Lacerba». In particolare il primo scritto sbarbariano a comparire sulla rivista di Papini e Soffici è la poesia *Torbidità*, pubblicata sul numero del 15 giugno 1913, che viene inserita proprio – non a caso – subito dopo *L'immaginazione senza fili* di Marinetti. Da qui in avanti Sbarbaro manderà al foglio fiorentino solamente brani di prosa, inaugurando così un rapporto artistico con «Lacerba» che continuerà fino all'entrata dell'Italia nella Prima guerra mondiale, evento con il quale cessa la pubblicazione della rivista. In questi due anni il nome di Sbarbaro compare diverse volte sulle colonne del giornale di Papini: escono infatti suoi pezzi in quattro numeri del 1914 e in due del 1915.⁵⁰³

Anche dalle lettere private è possibile constatare come il giovane Sbarbaro, allora venticinquenne, avesse accolto con interesse la nuova iniziativa culturale inaugurata dai fuoriusciti dalla redazione de «La Voce». In una cartolina indirizzata ad Angelo Barile proprio nel gennaio del 1913, egli confida all'amico e poeta: «Ho ricevuto

⁵⁰² Per la precisione quattro virgole, un punto fermo e dei puntini di sospensione nel primo caso, mentre un punto fermo e tre puntini di sospensione nel secondo.

⁵⁰³ Per informazioni più dettagliate si vedano gli utili apparati di CAMILLO SBARBARO, *Trucioli*, edizione critica a cura di Giampiero Costa, cit. e CARLA ANGELERI, GIAMPIERO COSTA, *Bibliografia degli scritti di Camillo Sbarbaro*, cit.

il primo numero di *Lacerba* e vi ho letto qua e là delle sentenze dinamitarde quanto superficiali. Però in complesso non mi sembra male...».⁵⁰⁴ L'impressione positiva deve aver evidentemente trovato presto conferma, se poco tempo dopo vediamo lo stesso Sbarbaro confidare al solito Barile i suoi timori circa una possibile decadenza della neonata rivista: «Oggi, la prima inserzione pubblicitaria su *Lacerba*: il baco nella mela. Prevedo il peggio».⁵⁰⁵ Risale poi a qualche mese dopo – una lettera del 21 giugno 1913, proprio in coincidenza con l'uscita del primo numero contenente una sua collaborazione – una più esplicita affermazione della effettiva affinità culturale tra il poeta ligure e l'ambiente culturale fiorentino: «Io mi sento ora spiritualmente vicino a quelli di *Lacerba*; ma temo che se domani li conoscessi...».⁵⁰⁶

L'incontro con l'ambiente fiorentino – probabilmente più desiderato che effettivamente temuto dal giovane Sbarbaro – accade in effetti, dapprima in forma epistolare e poi finalmente *vis à vis*. Il primo contatto avviene in seguito ad una lettera spedita dal poeta a Prezzolini nel 1912 e contenente alcune delle poesie del futuro *Pianissimo*. Leggendo la risposta del direttore de «La Voce», il poeta ligure tiene a sottolineare una reazione in particolare: «La lettera di Prezzolini mi pare *calda*. Tra “gli amici più valenti” favorevoli alla pubblicazione c'è certo Ardengo. Speranza che un giorno

⁵⁰⁴ CAMILLO SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, cit., p. 557.

⁵⁰⁵ *Ivi*, p. 558. L'adesione del poeta ligure alla prospettiva culturale delle riviste fiorentine non è tuttavia priva di critiche e prese di posizione opposte: «Ho letto i *poeti futuristi*. Mi piace Palazzeschi, Govoni (Marinetti non l'ho letto). Non trovo niente di che in Luciano Folgore, che Soffici porta alle stelle. A forza di riuscirci simpatico, Soffici comincia a stuccarmi. Ha sciupato la *Voce*. Andati via Slataper e Jahier e tanti altri, ora nella *Voce* Soffici si sdraia (Vedi “Parigi/Firenze” e il lungagginoso articolo su A. Gerebzoza) Ma a che queste chiacchiere?» (CAMILLO SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, cit., p. 553. I corsivi sono nel testo). Bisogna tuttavia considerare che in quel periodo «Soffici ha ben altro a cui pensare, adesso che deve tenere in piedi la neonata “*Lacerba*” (gennaio 1913). Per la “*Voce*”, finora usata per insegnare agli italiani quell'*arte nuova* che era andato ad imparare a Parigi, rimangono i pezzi più ‘tradizionali’, giornalistici» (SIMONE GIUSTI, *Sulla formazione dei «Trucioli» di Camillo Sbarbaro*, cit., p. 138. Il corsivo è nel testo). Si noti nel brano della lettera di Sbarbaro – tra l'altro – l'apprezzamento espresso per alcuni esponenti della letteratura di stampo futurista.

⁵⁰⁶ CAMILLO SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, cit., p. 560.

la *Voce* mi stampi il volumetto». ⁵⁰⁷ A partire da questo momento Soffici diventerà il canale privilegiato di contatto tra Sbarbaro e il mondo artistico fiorentino. Il poeta ligure comincerà inoltre a leggere avidamente tutta la produzione dell'autore di *BIF§ZF+18*, come testimoniato in diverse lettere ad Angelo Barile risalenti agli anni Dieci. ⁵⁰⁸ Soffici – chiamato non per nulla in un'altra missiva con l'appellativo di «maestro» ⁵⁰⁹ – potrebbe dunque essere in questo periodo il tramite attraverso cui Sbarbaro si avvicina ad alcune forme stilistiche derivate dalla prassi poetica futurista, come appunto la metafora appositiva realizzata mediante l'utilizzo del trattino che abbiamo analizzato in precedenza. Va certo specificato che non si tratta evidentemente di una fonte testuale – i componimenti in prosa di *Giornale di bordo* e dell'*Arlecchino* non contengono infatti artifici retorici assimilabili a questa tipologia di formazione metaforica – ma piuttosto di una temperie letteraria e culturale che può essere arrivata a toccare anche il relativamente isolato Sbarbaro, proprio in forza del rapporto preferenziale di amicizia con l'autore dei *Chimismi lirici*.

Nel dopoguerra, all'indomani della pubblicazione di *Trucioli* – volume per il quale, stando alla corrispondenza privata in nostro possesso, va probabilmente ipotiz-

⁵⁰⁷ *Ivi*, p. 557. Il corsivo è nel testo. Un'altra testimonianza, contenuta nella premessa alla ristampa del 1954, racconta lo stesso episodio, confermando la stima del poeta nei confronti della rivista e il ruolo di Soffici nella decisione definitiva di pubblicare *Pianissimo*: «Qualcosa che mandai alla Voce – il periodico fiorentino che si attendeva a quel tempo come un'amante – piacque a Soffici e ebbi una calda lettera di Prezzolini che poco dopo, nel quattordicesimo pubblicò il libretto. / “Sottovoce” (era il mio titolo; Soffici proponeva “Grisaglie”: avrebbe introdotto lui la parola, mi disse) incuriosì Papini che lo lesse in bozze e a quatt'occhi me lo stroncò verso per verso in un caffè di piazza San Marco» (*Ivi*, p. 473).

⁵⁰⁸ Non sembra un caso il fatto che, tra gli autori dei libri che Sbarbaro chiede gli vengano inviati al fronte, compaia proprio il nome del direttore di «Lacerba»: «Mandami *Enfantines* e qc. di Soffici» (*Ivi*, p. 579). Inoltre, in calce ad un'altra lettera indirizzata a Barile, troviamo un altro segno della lunga frequentazione da parte di Sbarbaro del poeta toscano: «PS. *Turchini* è pseudonimo di Soffici; sicuro: basta una riga» (p. 564). D'altronde la “confessione” verrà più tardi proprio dalla bocca dello stesso poeta ligure, che così scrive a Soffici: «Credo, del resto, che siamo sempre stati amici, se dal primo momento ella ha sentito l'ammirazione e la calda simpatia ch'era sotto il mio silenzio, ed io non ho mai perduto di lei una parola» (Lettera datata 7 ottobre 1920, in BENEDETTA CENTOVALLI (a cura di), *La bottiglia di terracotta. Lettere di Camillo Sbarbaro a Ardengo Soffici*, in «Autografo», VII (19), 1990, p. 80).

⁵⁰⁹ «Ella è stato per me, nel senso più nobile, un maestro e, fra quanti scrivevano quando io nascevo all'arte, il più amato» (Lettera senza data, in *Ivi*, p. 81). Anche il già citato passaggio di *Firenze vuol dire* è da interpretare nei termini di un esplicito omaggio al poeta toscano: «Soffici fanciulla disincantata con cui si potrebbe partire» (*Firenze vuol dire* [T2], p. 145).

zato un altro intervento risolutore dello stesso Soffici⁵¹⁰ – i rapporti tra i due poeti vanno via via raffreddandosi, soprattutto in forza del mutato atteggiamento artistico e politico del «maestro»: in una lettera dove traspare il profondo affetto ancora provato dal poeta ligure nei confronti del collega toscano, Sbarbaro gli muove un accorato rimprovero.

(Vorrei spiegarle il perché di quella cartolina da Portofino, ma bisognerebbe farlo a voce. Ad ogni modo pensi che io ho sempre considerato la guerra, al massimo, come un fenomeno necessario nel ritmo della vita quanto la notte dopo il giorno. Ora che l'ho fatta, con qualche amor proprio e molta rassegnazione, posso verso la guerra sentire magari un po' di riconoscenza per la gioventù che m'ha dato, ma da essa non mi sento mutato *in nulla*. *Di qui [sic] la mia sorpresa per suo atteggiamento davanti alla guerra e l'apprensione che il puro lirico, che in Soffici più mi stava a cuore, nella guerra fosse naufragato*. Non mi importava se il nuovo Soffici potesse valere anche più dell'antico: io tenevo gelosamente all'antico.

La cart. da Portofino significava questo timore: segno forse di scarsa comprensione ma di amore non scarso [...]⁵¹¹

Può essere utile per capire meglio la critica rivolta da Sbarbaro al fondatore di «Lacerba» il riferimento ad un componimento di poco successivo, *Sproloquio d'estate*, pubblicato sul «L'Azione» nel 1921, in cui l'autore racconta il suo ultimo incontro con Soffici nella casa di Poggio a Caiano:

Gli occhi celesti di Soffici, nel viso largo e raso d'ecclesiastico, andavano quel giorno dalla tela a una bottiglia di terracotta. [...] – Al periodo di *Lacerba* accennò come a dei trascorsi.

A me a disagio, pareva udire un uomo parlare della sua gioventù. [...] Soffici m'indicò il manoscritto. Sotto il titolo, tracciato accuratamente a lettere di scatola, s'ammonticchiavano i fogli dove la scrittura larga e chiara correva senza perplessità.

⁵¹⁰ «Caro Soffici, / Le sarei riconoscente se, avendo occasione di vedere Vallecchi, volesse sollecitarmi la pubb.^{ne} del mio libro. / Per colpa mia e d'altri, questo povero libro è così in ritardo che, se dovesse passare dell'altro tempo, io rinuncerei alla sua pubblicazione per ragioni spirituali. / Ho fiducia che una sua parola mi possa giovare. / Mi creda suo affezionato / Sbarbaro» (Lettera del 2 marzo 1920, in *Ivi*, p. 79).

⁵¹¹ *Ivi*, p. 80. Il corsivo è mio.

“Curerò molto la lingua” avvertì.

Tutto intorno parlava della *preparazione della gloria*.⁵¹²

Nonostante all’inizio degli anni Venti – periodo in ogni caso successivo alla composizione dei *trucioli* che confluiranno nell’edizione Vallecchi – emerge in effetti qualche motivo di incomprensione umana ed artistica tra il discepolo e il maestro, il rapporto tra i due scrittori continuerà amicale almeno fino al 1934, anno a cui risale la lettera che chiude l’epistolario tra Sbarbaro e l’artista toscano. Si tratta ormai tuttavia di una corrispondenza quasi unicamente dedicata a questioni di carattere meramente economico o freddamente letterario: il tempo della «vicinanza spirituale» è ormai finito, ma Sbarbaro ha avuto tutto il tempo di trarre dal contatto con Ardengo Soffici e con l’ambiente lacerbiano alcune delle suggestioni tematiche e formali che caratterizzano il delicato momento del passaggio dalla poesia di *Pianissimo* alla singolare prosa lirica dei primi *Trucioli*.

3.3.3. Il coefficiente di letterarietà

Durante la prima metà degli anni Dieci, Sbarbaro – ancora prima della pubblicazione della sua raccolta lirica più famosa – decide di abbandonare pressoché definitivamente (eccezion fatta per le *Rimanenze* del 1956 e le *Primizie* del 1958) la composizione in versi, dedicandosi ad una tipologia di scrittura che in precedenza, secondo la sua stessa ammissione, «l’aveva fatto soltanto soffrire»:⁵¹³ la prosa. Nel ricercare una modalità espressiva propria ed adatta al nuovo strumento letterario, il poeta ligure mette in opera una serie di espedienti stilistici che vanno a modificare profondamente il *cursus* della sua scrittura e che distanziano nettamente l’opera del 1920 da quelle precedenti e successive. Abbiamo dunque cercato di enucleare alcuni degli

⁵¹² CAMILLO SBARBARO, *L’opera in versi e in prosa*, cit., p. 270-271. Il corsivo è nel testo.

⁵¹³ *Ivi*, p. 554.

elementi più significativi dell'inedito *modus scribendi* adottato da Sbarbaro in questo passaggio stilistico e li elenchiamo qui di seguito. Dato il carattere estremamente composito dei *Trucioli* vallecchiani, tali aspetti non ricorrono in maniera pervasiva in tutta la raccolta, ma sono ciononostante riscontrabili in maniera massiccia e costante nella maggior parte dei componimenti, con – come vedremo – significative eccezioni.

Il primo aspetto che teniamo a sottolineare è di carattere eminentemente sintattico: infatti la quasi totalità dei frammenti di *Trucioli* si presenta costituito da un'insieme di brevi frasi mononucleari giustapposte le une alle altre con un'assoluta predominanza di strutture di tipo paratattico. Si veda – a titolo di esempio – il breve componimento *È aperto un concorso*.

È aperto un concorso per segretario comunale a Scarnafigi. Penso se concorressi. Immagino un paese tagliato fuori dal mondo: ma niente idillio: un paese piuttosto grosso, terribilmente banale.

Vi arriverei in un giorno di pioggia. Vi sposerei una donna insignificante ed economista. Nessuno saprebbe più nulla di me. Mi preparerei una vecchietta per bene.

Accarezzo quest'idea.

Sarebbe un suicidio tranquillo e decente; più silenzioso dell'annegamento che empie d'acqua la bocca. (*È aperto un concorso* [T26], p. 190)

Come è facile riscontrare, il periodare è costituito nella stragrande maggioranza dei casi da proposizioni semplici, che vengono accostate le une alle altre attraverso un procedimento appositivo quasi del tutto asindetico. Inoltre Sbarbaro utilizza sovente un metodo analogo per unire i diversi sintagmi all'interno della stessa frase. Tali modalità di costruzione della frase sono osservabili anche in componimenti di misura più ampia e con più spiccate caratteristiche narrative,⁵¹⁴ come il truciolo *Al Goto Grosso*.

⁵¹⁴ Caratteristiche non tali, però, da far annoverare i componimenti nel genere dei racconti, su cui ci soffermeremo a breve.

Il mio luogo cordiale.

Un antro. Ci si sta gomito a gomito. Chi sa che contengono tante botti che nessuno mai spilla. Nei vani fanno improvvise comparse lanterne di gatti.

Riconosco i *magnanimi amici*. Tutti al posto consueto (forse i posti vengono prenotati). Sono in istato comatoso, assistiti ciascuno dal recipiente prediletto, pirone mezza o brocca.

C'è il vecchietto perbene; quello dagli occhi piccoli e scemi e i baffi cinesi; lo sfregiato con un occhio chiuso; Barbarossa che abbraccia con piglio michelangiolesco un paiolo dove pesca grugnendo dell'insalatina... (*Al Goto Grosso* [T39], p. 216)⁵¹⁵

In tutta la raccolta la maggior parte delle frasi è dunque costituita da proposizioni semplici o – meno frequentemente – recanti al loro interno due verbi. Ciò determina inoltre – come è facile intuire – il fatto che raramente il periodo si spinga oltre il secondo grado di subordinazione. Come afferma Donato Valli,

«Sbarbaro [...] non riesce a distendersi in una narrazione pacata, priva di scatti nervosi e strozzati come un singhiozzo [...] e si rifugia in una prosa fatta dell'associazione di blocchi autonomi e chiusi, in corrispondenza di frammentate sensazioni interne, volutamente rese attraverso una spaziatura quasi strofica.⁵¹⁶

Il dato ora messo in rilievo è a maggior ragione significativo se si ricorda quale complessità sintattica caratterizzasse i poemetti di *Pianissimo*, pur di poco precedenti. Ad esempio un componimento come *A volte, quando penso alla mia vita*, che fa contare ben 27 versi endecasillabi, è interamente occupato solamente da tre arcate sintattiche, delle quali peraltro la prima contiene ben dodici frasi ed arriva al terzo grado di subordinazione, così come la seconda (benché il numero di verbi si fermi ad otto),

⁵¹⁵ Il corsivo è nel testo.

⁵¹⁶ DONATO VALLI, *Vita e morte del "frammento" in Italia*, cit., pp. 60-61.

mentre la terza raggiunge addirittura il quarto grado di subordinazione.⁵¹⁷ La cadenza fissa e rapida dell'endecasillabo, che ritmava il complesso discorso di *Pianissimo*, viene ora sostituita da artifici di tipo sintattico: la funzione di assegnare al *cursus* della frase un ritmo condensato – in precedenza svolta unicamente dallo strumento metrico – è dunque in *Trucioli* ottenuta mediante la costante spezzatura, frammentazione e giustapposizione delle frasi e dei periodi.

Il particolare andamento pausato che Sbarbaro ottiene in questo modo è inoltre ulteriormente valorizzato e potenziato da una particolare prassi grafica che porta l'autore a servirsi in maniera estremamente libera dell'a capo editoriale. È infatti estremamente frequente trovare nei frammenti del 1920 una vera e propria ristrutturazione degli a capo, disposti nel dettato non tanto in coincidenza con particolari stacchi logici del discorso o della narrazione, bensì collocati in base ad esigenze di tipo sintattico, quasi a segnare il respiro o la pausa nella dizione. Abbiamo già commentato in precedenza un fenomeno di questo genere a proposito della – ci sia concesso il termine – lirica *Spotorno*. La modalità di organizzazione del testo a cui si fa riferimento in questo caso ricorre invece molto più frequentemente in *Trucioli* ed è caratterizzata dalla tendenza ad organizzare il discorso in unità di misura sillabica decisamente maggiore. Tale procedimento è utilizzato esemplarmente nel breve frammento *Nella limosina il mio*.

Nella limosina il mio sangue presente una parentela con la cocotte.

Notturna e tenebrosa.

Il passante la può noleggiare.

Quante possibilità di gioia contiene la sua immobilità!

Cammina silenziosa, molleggiando.

⁵¹⁷ Riportiamo per comodità di lettura solo il primo dei tre periodi: «A volte, quando penso alla mia vita / la qual ritorna sempre sui suoi passi / e come il dì e la notte si ripete / nei suoi disgusti e nei suoi desideri, / o quando la mia triste sazieta / incontra il desiderio che vocifera / al canto della via, e mi si affaccia / l'immagine alla mente di una scala / che saliamo e scendiamo senza tregua / come ragazzi in qualche giuoco sciocco; / una chiaroveggenza nuova allarga / su la Vita i miei occhi, tal che parmi / di vederla com'è la prima volta» (*A volte, quando penso alla mia vita*, vv. 1-13). Si noti inoltre l'ulteriore artificio rappresentato dalla posposizione della principale quasi in coda al periodo.

Ha dei cristalli ingannevoli e, come la cocotte un'anima finta, un fiore che non profuma nel vasello d'argento.

Sfoggia in corsa un'accecante gioielleria. Ferma ha due orecchini rossi. (*Nella limosina il mio* [T21], p. 181)

Qui Sbarbaro «ha volutamente cercato di rompere il parallelismo fonico-semantico, che è una delle leggi primarie della scrittura in prosa, aprendo così [...] un varco molto vistoso verso la scrittura poetica».⁵¹⁸ Nel caso di un tale trattamento dell'aspetto grafico del testo non è certo possibile parlare di unità versali precisamente caratterizzate dal punto di vista sillabico: l'autore sembra piuttosto aver voluto costruire una sorta di verso-frase sintatticamente delimitato.⁵¹⁹ Questo particolare accorgimento compositivo – come anche la frammentazione sintattica di cui abbiamo parlato in precedenza – mira a contrastare ulteriormente l'affermazione di una troppo accentuata orizzontalità all'interno del testo.

Nella medesima direzione si dirige un terzo artificio stilistico, abbondantemente utilizzato anch'esso da Sbarbaro nei *Trucioli* del 1920: la predilezione per lo stile nominale, che spesso sfocia nella costante ricorrenza della frase nominale vera e propria. Per rendere ancora più evidente il fenomeno, negli esempi seguenti segnaliamo in corsivo le frasi in cui manca del tutto l'elemento verbale.

Coltivati. Nel verde vario spruzzaglia di roseo di giallo di celeste. I meli fanno male agli occhi. Mare impalpabile. Lungo la spiaggia fanciulle rossovestite passeggiano col cane o passano in automobile vittoriose.

A notte ramaglia nera su vetrate rosa; cipressi, stelle: una hall mette un po' d'oro nella conca buia del mare.

Smarrimento. (Rapallo, con la primavera [T15], p. 166)

Altipiano. Collinette soavi come seni di fanciulla. Su una, laggiù, degli alberelli verdegialli curiosamente disposti su quattro cinque file.

⁵¹⁸ DONATO VALLI, *Vita e morte del "frammento" in Italia*, cit., p. 79.

⁵¹⁹ «Sbarbaro utilizza qui [...] una sorta di verso lungo, largamente ritmato, che si ritrova in altri vociani come Boine e Jahier» (GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *Camillo Sbarbaro*, cit., p. 138).

Cascinali sfondati allegri.

All'alba si cammina su carta vetrata. *Aghi minuzzoli di vetro ovunque. Ogni pozzanghera una lastra.* Polvere di vetro imbianca e irrigidisce l'erba.

Tutto cigola e brilla. (*Ave*, 2 novembre 1917, p. 292)

L'applicazione di tale procedimento ellittico permette di condensare ulteriormente il discorso, limitando così un eccessivo svolgimento orizzontale della frase. Un artificio retorico di questo genere risulta ancor più significativo se si tiene conto dell'estrema parsimonia con cui Sbarbaro aveva in precedenza adoperato la frase nominale in *Pianissimo*: uno spoglio della raccolta poetica ha evidenziato che – con l'eccezione di *Quando traverso la città la notte*, interamente giocata proprio su tale artificio – gli enunciati privi di verbo all'interno della raccolta sono solamente due.⁵²⁰

In sintesi è dunque possibile affermare che nei *Trucioli* vallecchiani del 1920 si registra sotto diversi aspetti (sintattico, ritmico, grafico) un processo evolutivo che distanzia notevolmente gli esiti stilistici dei frammenti in prosa da quelli di documentati nella di poco precedente produzione lirica sbarbariana. Tale cambiamento tende alla frammentazione delle strutture, all'ellissi degli elementi e alla condensazione delle forme. Va tuttavia notato che anche le variazioni all'interno delle figure retoriche di analogia muovono esattamente nella medesima direzione. Tutti i rilievi stilistici condotti finora a proposito dei mutamenti strutturali della metafora e della similitudine in *Trucioli* indicano infatti come Sbarbaro mirasse alla stessa finalità di una maggiore sinteticità analogica: la predilezione per le forme metaforiche a due termini, l'introduzione di una variante metaforica che sembra utilizzarne solamente uno, l'impiego ricorrente di tropi appositivi e predicativi, la sperimentazione di forme comparative condensate di derivazione futurista, la massiccia diminuzione del numero di similitudini impiegate o la loro riduzione di *extent*, l'evoluzione variantistica che porta ad avvicinare gradualmente i due termini dell'analogia attraverso un processo di sop-

⁵²⁰ Precisamente si trovano in *Lacrime sotto sguardi curiosi*, vv. 21-23 e *Io t'aspetto allo svolto d'ogni via*, vv. 7-9.

pressione di taluni elementi; l'insieme dei fenomeni appena elencati rientra dunque in un più ampio movimento stilistico che tende a coinvolgere gradualmente tutti i livelli della scrittura e i piani dell'opera. Occorre dunque ragionare su quale sia la causa di un così rilevante mutamento all'interno dell'opera del poeta ligure. La risposta andrà senz'altro cercata approfondendo la natura dello strumento (e del genere) letterario al quale Sbarbaro si è avvicinato durante il primo lustro degli anni Dieci.

Al termine del periodo di composizione di *Pianissimo*, Sbarbaro – come detto – abbandona quasi programmaticamente la versificazione lirica. Fino a questo momento si era dunque mantenuto all'interno di una tradizione letteraria, quella lirica, che risale – almeno per quanto riguarda il filone a cui mostra di rifarsi la poesia sbarbariana – fino al *Canzoniere* petrarchesco.⁵²¹ *Pianissimo* aderisce infatti ad una serie di forme compositive e tematiche (l'endecasillabo, la strofa lunga, l'espressione della soggettività del poeta, ecc.) che, seppure rinnovate ed interpretate in maniera assolutamente originale, risultano ampiamente riconoscibili e codificate all'interno della cultura e della stessa civiltà letteraria italiana. Nel momento in cui invece si dedica alla scrittura in prosa di breve respiro, Sbarbaro è costretto cambiare il proprio riferimento generico. Egli comincia in un primo momento a comporre alcuni brani ascrivibili al genere del racconto o – meglio – della novella. Si tratta tuttavia di un'altra categoria testuale ben affermata nella tradizione nostrana e nella quale Asor Rosa ritrova addirittura le radici di un cosiddetto «narrativo italiano».⁵²² D'altra parte la più lunga misura romanzesca non sembra per nulla rientrare all'interno dei piani artistici di Sbarbaro in questo momento del suo percorso artistico. Non bisogna infatti dimenticare che ci troviamo all'interno di un periodo storico che è stato da più parti indicato come un momento di crisi del romanzo in Italia. Non stupisce dunque che il poeta

⁵²¹ Per un'ipotesi di derivazione diretta di alcuni motivi dell'opera lirica sbarbariana dai *Rerum vulgarium fragmenta*, si veda MARZIANO GUGLIELMINETTI, *Per un'interpretazione della poesia di Sbarbaro*, cit.

⁵²² ALBERTO ASOR ROSA, *La storia del «romanzo italiano»? Naturalmente, una storia «anomala»*, in FRANCO MORETTI (a cura di), *Il romanzo*, vol. 3, Torino, Einaudi, 2002, pp. 255-306.

ligure, fedele lettore – quando non collaboratore – delle più importanti riviste fiorentine del tempo, orientasse le proprie opzioni in fase compositiva verso altre forme di scrittura.

Sbarbaro abbandona dunque i generi di più consolidata tradizione letteraria e aderisce ad una forma compositiva pressoché inedita e di recente affermazione: il frammento.⁵²³ Come afferma Simone Giusti,

Sbarbaro ha bisogno di una nuova tradizione da usare in modi nuovi. La nuova tradizione, quella del frammento, nasce proprio sotto gli occhi di Sbarbaro, negli anni dal 1913 al 1916 con propaggini fino al 1918 e si manifesta sulle contemporanee riviste letterarie («Lacerba», «La Voce», «La Riviera Ligure», «La Diana» e, ultima, «La Brigata»): sono quelle più importanti, nelle quali pubblicava lo stesso Sbarbaro).⁵²⁴

È quindi in forza di tale adesione che va letto il processo di frammentazione e condensazione che si riscontra prima in campo retorico e poi su molteplici altri piani dell'opera sbarbariana del 1920. Infatti per poter rendere conto fino in fondo delle scelte operate da uno scrittore all'interno di un'opera, è prima di tutto necessario non sottovalutare le relazioni che vengono ad instaurarsi tra il genere letterario cui un determinato autore fa riferimento e le caratteristiche formali che da questa scelta derivano. Non a caso Northrop Frye – nell'introdurre la nozione di “radicale di presentazione” – punta esplicitamente l'attenzione proprio sul fattore retorico nella sua interezza, affermando che «la base di una teoria critica dei generi è retorica».⁵²⁵ Dunque, proprio il fatto che l'autore dei *Trucioli* – come già altri, in precedenza e negli stessi anni – cominci ad comporre sulla base di un genere, il frammento, che ancora non

⁵²³ Come ogni categorizzazione di fenomeni così complessi, anche questa soffre di una certa indeterminatezza, che viene rispecchiata dai molteplici nomi con cui ci si riferisce all'insieme di tali testi: frammenti, capitoli, prose liriche o d'arte, poemetti (o poesia) in prosa. Si farà ricorso a queste categorie in riferimento alla particolare forma che esse prendono all'interno della produzione sbarbariana: quella del “truciolo”. Per un discorso più specifico sulla formazione del genere frammento di veda DONATO VALLI, *Vita e morte del “frammento” in Italia*, cit. e SIMONE GIUSTI, *L'instaurazione del poemetto in prosa (1879-1898)*, cit.

⁵²⁴ SIMONE GIUSTI, *Sulla formazione dei «Trucioli» di Camillo Sbarbaro*, cit., p. 167.

⁵²⁵ NORTHROP FRYE, *Anatomia della critica*, cit., p. 328.

possedeva un riconoscimento istituzionale all'interno del canone letterario italiano comporta la necessità da parte dello scrittore di rendere più evidentemente percepibili le marche di letterarietà che caratterizzano il testo. A questa necessità è senz'altro legato il processo di frammentazione, condensazione ed ellissi che abbiamo ampiamente riscontrato in prima analisi all'interno delle figure di analogia e comparazione in *Trucioli* e in seguito a diversi livelli sintattici e grafici: Sbarbaro persegue così un innalzamento del coefficiente di letterarietà interno al testo, tentando di innestare all'interno dell'andamento orizzontale, sintagmatico e continuo tipico della prosa più distesamente narrativa metafore (e, in misura minore, similitudini) strutturate su processi di tipo verticale e condotte prevalentemente sull'asse paradigmatico, che riportano la qualità del discorso verso un dominio più tradizionalmente poetico. Una necessità di carattere generico spinge dunque lo stile sbarbariano nuovamente verso le forme del lirico. In termini lausberghiani si potrebbe parlare di un passaggio da una forma retorica che opera per aggiunzione, a una che agisce per sostituzione.

A riprova dello stretto legame che viene ad instaurarsi all'interno dei *Trucioli* tra il genere letterario e le caratteristiche del tessuto testuale, si può notare come nelle prose di carattere spiccatamente narrativo (che spesso venivano prima progettate e pubblicate proprio come racconti o novelle a sé stanti) Sbarbaro attui un comportamento stilistico estremamente diverso e quasi opposto rispetto a quello riscontrabile negli altri componimenti della raccolta. Infatti in brani come *La seconda vita di Teodoro B.*, *L'intrusa*, *Dopo* o *Nuccia* (e – in misura minore – anche in *Capogiro* e *L'amico Cicco*) la sintassi, pur rimanendo scorciata, presenta tuttavia caratteristiche di maggiore complessità, le occorrenze di frasi nominali sono estremamente rare, gli a capo seguono un'organizzazione logica più tradizionale e – infine – mentre l'artificio metaforico è pressoché assente, fa rilevare ancora un buon numero di occorrenze il paragone condotto secondo le modalità distese proprie della similitudine. Il precoce abbandono del genere narrativo puro nella sua variante breve – e la causa di quella

«sofferenza»⁵²⁶ accusata dallo stesso scrittore – va forse collegato anche ad una mancanza di corrispondenza tra le richieste intrinseche del genere prosastico e la vocazione invece profondamente lirica dell'opera sbarbariana. È quanto rilevato anche da Lorenzo Polato: «Egli non può assolutamente approdare alla prosa del narratore, o, almeno, entro limiti ridottissimi, in quanto la condizione fondamentale che ispira i *Trucioli*, è sempre, sostanzialmente, quella di un lirico».⁵²⁷

3.4. Cambiamenti tematico-lessicali

3.4.1. Gli enti sottoposti a procedimento analogico

Abbandonando per un attimo il discorso relativo alle caratteristiche più strutturali del discorso sbarbariano in *Trucioli*, è utile considerare brevemente anche le diverse tipologie di referenti a cui il poeta fa appello nel momento in cui viene da lui impiegato lo strumento analogico. Riguardo alla silloge lirica del 1914 abbiamo in precedenza fornito alcune tabelle⁵²⁸ che mostrano, nel passaggio da *Resine* a *Pianissimo*, la forte diminuzione della disponibilità da parte del poeta ad accogliere all'interno delle figure di comparazione elementi concreti della realtà naturale ed extrasoggettiva.⁵²⁹

Anche sotto questo punto di vista la raccolta del 1920 rappresenta una forte inversione di tendenza, in quanto mutano radicalmente le sfere tematiche che occupano i diversi termini espliciti all'interno del processo analogico e – in particolar modo – metaforico. La prima dinamica che emerge con assoluta evidenza dallo spoglio effet-

⁵²⁶ CAMILLO SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, cit., p. 554.

⁵²⁷ LORENZO POLATO, *Sbarbaro*, cit., p. 43.

⁵²⁸ Cfr. *supra* § 2.1.2.

⁵²⁹ Le cinque categorie analizzate in precedenza sono rispettivamente: elementi naturali, oggetti, attributi umani, azioni umane e persone.

tuato è la perdita dell'assoluta centralità di cui godeva in *Pianissimo* la figura dell'io lirico stesso, costante presenza all'interno di quasi tutti i primi termini di metafore e similitudini nei poemetti del 1914. Questo progressivo processo di riduzione dello spazio accordato al responsabile del discorso permette conseguentemente l'emersione di altri elementi, soprattutto – come è facile immaginare – desunti dall'ambito della realtà extrasoggettiva.

Il primo dei due elementi che ricominciano a comparire con grande frequenza all'interno delle figure di comparazione è senza dubbio la natura. La sua rinnovata presenza si rende evidente soprattutto in due tipologie ben precise di componimenti: in primo luogo i trucioli paesaggistico-impressionistici dedicati all'ambiente marino ligure (come ad esempio *Rapallo, con la primavera*, *Rapallo, di maggio*, *La spazzola dell'acquazzone*, *Ventimiglia vecchia*, *Terra di Francia*, *Noli*, *Spotorno* e *Marina a Spotorno*) e in secondo luogo il compatto gruppo dei trucioli di guerra (che vanno dal brano numero 66 – *Marcia* – all'ottantaduesimo della raccolta – *Primavera a Lüsen*). In queste e in altre prose la natura viene spesso sottoposta ad un costante processo di umanizzazione che ripropone una modalità rappresentativa già ampiamente sperimentata nel corso delle prime prove poetiche sbarbariane. Le modalità predilette sono, ancora una volta, le varie forme della metafora a due termini. Ricorrono dunque numerose le rappresentazioni antropomorfizzate di diversi elementi naturali: «giardino murato vestito di lilla» (*Firenze vuol dire* [T2], p. 145), «s'augurava la pazzia l'alba» (*Ibidem*), «i soli malati» (*Anche Genova ha i suoi* [T44], p. 236), «la montagna arcigna» (*Noli* [T62], p. 275), «monti ridotti allo scheletro» (*Spotorno* [T63], p. 277), «alla carezza del sole» (*Ave, 2 novembre 1917* [T73], p. 292), «i lustri occhi attoniti dei canali» (*Sull'erbaglia sommersa* [T74], p. 295), «innocenza dell'albero» (*Ormai, se qualcuno invidia* [T78], p. 303), «alberi scapigliati» (*Ibidem*), «la sua [scil. dell'acqua] voce» (*Primavera a Lüsen* [T82], p. 312), «il brusio degli insetti» (*Ibidem*), «i

gridi degli uccelli» (*Ibidem*), «le rughe dei monti»⁵³⁰ (*Ibidem*), «ringiovanisce la terra» (*Ibidem*).

Il secondo elemento che viene notevolmente valorizzato all'interno del processo di metaforizzazione in *Trucioli* è rappresentato dallo scenario urbano, vero e proprio personaggio – quando non protagonista – della vicenda delineata: la città e le sue parti (vicoli, fanali, finestre, ecc.) assurgono infatti ad una tale importanza funzionale all'interno della raccolta che arrivano ad assumere tratti e comportamenti tipicamente umani, soprattutto in quei componimenti nei quali la voce narrante descrive il suo pellegrinaggio notturno per le strade, le taverne e i bordelli di Genova. La città assume così in primo luogo fattezze umane: «[L'acquazzone ha] lavato la faccia alle case» (*La spazzola dell'acquazzone* [T50], p. 254), «sul volto di pietra di Franzensfeste» (*Franzensfeste* [T80], p. 307), «dal cuore stesso della città» (*Appelli* [T10], p. 158). La dimensione urbana viene tuttavia rappresentata sovente anche grazie al riferimento a comportamenti e sentimenti tipicamente umani: «certe intimità della via» (*La mia anima d'ora* [T1], p. 143), «una finestra [...] con la sua personalità» (*A Carlo Tomba* [T86], p. 336), «il portico ingoia» (*Ivi*, p. 335), «i trivii e i budelli non mi parlano più» (*Ivi*, p. 337), «le saracinesche sollevate gridavano» (*Una livida alba cittadina* [T8], p. 153), «vede [...] nascere le città tumultuose» (*Geografia* [T34], p. 204), «un vicolo [...] vegliato da un fanale verdognolo» (*Paesaggio ubriaco* [T38], p. 214), «le cassette screpolate rosse stupiscono» (*Spotorno* [T63], p. 277), «circolavano pigramente i primi tram» (*L'amico Cicco* [T49], p. 252), «trasudazioni della città» (*Anche Genova ha i suoi* [T44], p. 236). La così insistita e costante ricorrenza di questa tipologia di metaforizzazioni ci porta ad ipotizzare l'esistenza di una più ampia rete di corrispondenze analogiche che attraversa tutta l'opera sbarbariana del 1920. Tale comportamento stilistico trova un'area tematica particolarmente significativa nel trat-

⁵³⁰ Lo stesso accostamento compare anche in *La spazzola dell'acquazzone* [T50], p. 254: «Al luogo d'ogni ruga le montagne fanno mostra d'un filone d'argento».

tamento della sfera semantica relativa ai numerosi personaggi femminili che compaiono in *Trucioli*.

3.4.2. La duplicità della figura femminile

Come emerge da una lettura anche sommaria delle prose sbarbariane, quello relativo al mondo femminile è senza dubbio uno dei fili tematici che ricorrono con maggiore frequenza all'interno delle brevi prose del periodo di *Trucioli*. Più in particolare, risulta significativo il procedimento stilistico che Sbarbaro mette in atto nel momento in cui si trova a rappresentare il personaggio della donna: i caratteri femminili che si muovono sul palcoscenico di *Trucioli* vengono infatti sottoposti ad un processo di tipo analogico in maniera così sistematica, da delineare una vera e propria rete di riferimenti metaforici costante e – per molti versi – coerente al loro interno. L'estrema sorveglianza da parte dell'autore di una determinata sfera semantica non è certo una novità all'interno dell'opera sbarbariana: basti solamente pensare all'analogia attenzione dedicata dal poeta ai riferimenti alla tematica degli occhi e delle lacrime all'interno di *Pianissimo*, sulla quale ci siamo soffermati in precedenza. Parimenti, ad un primo livello si può intuitivamente notare che in *Trucioli* i personaggi femminili sono quasi sempre assimilati attraverso un procedimento metaforico o comparativo a creature del mondo animale o – più raramente – vegetale. Il processo viene in alcuni casi dichiarato esplicitamente dalla stessa voce narrante: «Ci sono donne che la Moda fa somigliare a curiosi animali» (*Nel mondo cinematografo grigio* [T61], p. 272). Oppure, altrove: «Che animali felici, le donne!».⁵³¹

I personaggi femminili che compaiono a vario titolo e con diverse funzioni all'interno di *Trucioli* sono divisibili piuttosto precisamente all'interno di due categorie:

⁵³¹ Il testo compare in un manoscritto sbarbariano e ora in appendice a CAMILLO SBARBARO, *Trucioli*, edizione critica a cura di Giampiero Costa, cit., p. 362, alle cui pagine 62-64 si rimanda per ulteriori informazioni sul frammento.

la prima è costituita dalle ragazze e dalle vecchie che l'io narrante incrocia nel suo pellegrinaggio cittadino, mentre il secondo gruppo è rappresentato dalle prostitute incontrate e frequentate all'interno dei bordelli genovesi. Ciò su cui vogliamo concentrare l'attenzione è proprio il trattamento analogico a cui ognuna delle due categorie di caratteri femminili viene sottoposta secondo modalità pressoché costanti lungo tutto il corso della raccolta.

La rappresentazione della prima tipologia femminile che abbiamo identificato e preso in considerazione prevede il ricorso all'ambito analogico degli uccelli o a quello floreale. In questo caso la caratterizzazione che emerge dalla figura di comparazione è genericamente positiva. Si vedano dunque i seguenti esempi, attraverso i quali cerchiamo di dare una panoramica complessiva di questo primo ambito.

Ho visto Susanna uscire da *Pippo*. Aveva un vestito triangolare di caracul caffè a losanghe – in cima alle gambine lunghe: ciò che le dava una curiosa aria d'*uccello palustre*.⁵³² (*Ho visto Susanna uscire* [T6], p. 150)

In un bar laccato e dorato, grande non più d'una bomboniera, stavano vicine come sorelle o come *rondoni* sotto la pioggia, [...] due bellezze esotiche che sapevano d'avventura e di cuoio di Russia. (*In un ambiente irrespirabile* [T17], p. 170)

Ma la ballerina è una vergine perversa che un bacio perderebbe, io spero.
Toccata avvizzirebbe,
farfalla a cui strappi le ali...⁵³³ (*Ballerina* [T28], p. 194)

Nel mondo cinematografo grigio
esclamazioni di colore passano le donne.
Camminano come *colombe altezose*. [...]
Alcune hanno l'eleganza della libellula
altre paiono *fiori di serra*. (*Nel mondo cinematografo grigio* [T61], p. 272)

⁵³² In questa e nelle seguenti citazioni i corsivi sono miei.

⁵³³ La farfalla non è certo un uccello dal punto di vista classificatorio, ma vi è poeticamente assimilabile in forza dell'immagine di leggerezza e grazia che è in grado di evocare.

Trovò le sorelle *cinguettanti* in corpetto davanti allo specchio.⁵³⁴

Firenze vuol dire

il poggiolo sul giardino murato vestito di lilla dove ascoltai un'ora tiepida due giovinette *cinguettare*

una come *una grande rosa* (*Firenze vuol dire* [T2], p. 145)

L'unica cosa bella di oggi: la ragazza veduta al Bristol: della quale non posso dire se non che «era come *una grande rosa*».⁵³⁵

Oggi, la felicità della ragazza (*fiore* frettoloso nato non sa perché) cui dissi passando *deliziosa!* illuminò tutta la mia povera giornata.⁵³⁶

Le fanciulle descritte secondo questa modalità assumono dunque caratteristiche di leggiadria e di bellezza, che vengono amplificate dal riferimento a creature alate o a specie di fiori freschi e fragranti come la rosa. Quando invece l'autore vuole esprimere un sentimento di disprezzo nei confronti dell'essere femminile incontrato, l'immagine, pur provenendo sempre dal regno animale, trae piuttosto elementi dalla specie bovina, di cui viene focalizzato il più delle volte lo sguardo fisso e vacuo.⁵³⁷

Ho scoperto Dulcinea moglie al macellaro. [...]

Mi guardò e non mi vide *coll'occhio opaco del bue*.⁵³⁸ (*Ho scoperto Dulcinea* [T13], p. 163)

Una signora. [...] Qualche diavoleria le fa muovere impercettibilmente *gli occhi strabici e bovini* e commuove a sommo della cervice il cappellino sordido. (*La più sollazzevole cosa* [T14], p. 164).

Adolescente. Contenuta a stento dalle vesticciole. Vigilata dalla madre *come il capo di bestiame* dal contadino avido. (*Adolescente. Contenuta a stento* [T32], p. 201)

⁵³⁴ Frammento numero [2] dell'*Appendice* a CAMILLO SBARBARO, *Trucioli*, edizione critica a cura di Giampiero Costa, cit., p. 343.

⁵³⁵ Frammento numero [32] dell'*Appendice* (*Ivi*, p. 348).

⁵³⁶ Frammento numero [46] dell'*Appendice* (*Ivi*, p. 350). Il secondo corsivo è nel testo.

⁵³⁷ Si registra in realtà, ma solo come variante cassata, l'impiego di un'altra specie animale, caratterizzato tuttavia dal medesimo tipo di sguardo: «Stanotte da Monsh c'era Nelly colla compagna dagli occhi di pesce» (cfr. apparato critico di *Ho visto Susanna uscire* [T6], p. 150).

⁵³⁸ In questa e nelle seguenti citazioni i corsivi sono miei.

La seconda categoria femminile che ricorre con grande frequenza nelle pagine di *Trucioli* è – come detto – quella delle prostitute o delle donne corrotte (giovani e vecchie) incontrate dal protagonista nelle bassifondi di Genova. Esse vengono rappresentate da Sbarbaro attraverso il ricorso ad analogie caratterizzate da un’accezione genericamente – ma non esclusivamente – negativa. Infatti, se anche in questo caso è costante il richiamo al regno animale, ricorrono piuttosto forme viventi che solitamente suscitano ribrezzo e disgusto, per il loro aspetto bizzarro e quasi mostruoso. È quindi la categoria degli insetti e dei vermi ad essere più frequentemente implicata nel processo analogico.

In una bagascia che traversava la strada scorsi la *larva* molliccia che fa intristire la pianta. La bocca d’un’altra mi disgustò come la vista d’una *mignatta*. Una magra che incrociò sprezzante una squadra di portalettere mi parve un’atroce *cavalletta*.⁵³⁹ (*Una livida alba cittadina* [T8], p. 153)

Una magra entrò, rigorosamente accollata, che fumava un grosso sigaro. [...] Essa era la svelta *sanguisuga* tenuta a digiuno e pronta ad attaccarsi. (*In un ambiente irrespirabile* [T17], p. 169)

Nella vecchia, spaventosa, appariva l’ultima terribile vita che agita il moncone dell’*insetto* decapitato. (*In piazza C.* [T40], p. 219)

Mi riconfermò nell’impressione che di sé m’aveva dato la prima volta: d’un essere vivo tra le *larve*. (*Nuccia* [T43], p. 233)

In alcuni casi tuttavia anche le prostitute vengono qualificate tramite il riferimento alla sfera analogica che – come abbiamo visto in precedenza – è normalmente dedicata alle fanciulle (ovvero principalmente la categoria dei volatili). Si tratta tuttavia solo di quei rari casi in cui il protagonista e narratore ne vuole sottolineare il ruolo

⁵³⁹ In questa e nelle seguenti citazioni i corsivi sono miei.

di vittima ingenua ed innocente, come nel caso della «puttanella gonfia di sonno» di *Al Gran Cairo*⁵⁴⁰ o della infantile Nuccia che compare protagonista nell'omonimo truciolo.⁵⁴¹

Si evince dunque da questi brevi esempi che Sbarbaro attualizza in diverso modo un'esigenza espressiva ben precisa: quella di caratterizzare gli esseri di sesso femminile come duplici e ambigui. La donna in *Trucioli* infatti rivela sempre un'essenza (di volta in volta animale o vegetale, connotata positivamente o negativamente) diversa da quella veicolata dalla forma attraverso la quale si manifesta. Le fanciulle e le prostitute sembrerebbero avere – se si vuole – un determinato aspetto visibile, ma una sostanza ben diversa. Tale processo di modificazione retorica del referente obbedisce senza dubbio ad un'esigenza di rappresentazione espressionisticamente connotata: come sottolinea anche Bàrberi Squarotti, «la metamorfosi animale è una delle forme più frequenti di distruzione e deformazione della figura, del gesto, del volto, della coscienza, della parola umana».⁵⁴² Tuttavia il procedimento analogico messo in opera da Sbarbaro ha implicazioni più profonde e che richiedono di procedere ulteriormente sulla complessa linea delle immagini metaforiche e comparative che l'autore utilizza per riferirsi alle diverse categorie di personaggi femminili che compaiono in *Trucioli*.

Lo scarto tra la realtà – ferina, animale – e l'apparenza – umana – degli esseri femminili sembra infatti essere collegato ad un'altra serie di constatazioni di tipo analogico che si sviluppano omogeneamente lungo tutta la raccolta del 1920: tale intuizione poetica trova infatti un'altra modalità di espressione attraverso un processo retorico teso a rendere evidente la reificazione delle donne con cui il protagonista viene in contatto. Va tuttavia notato che nella stragrande maggioranza dei casi è la seconda

⁵⁴⁰ «Adesso un giovinastro nell'angolo s'era messo a rifare ad alta voce il conto che non tornava, d'ore e di ricavi, a una puttanella gonfia di sonno: uccelletto nel pugno del cacciatore che gli cerca col pollice la vena del collo» (*Al Gran Cairo* [T42], p. 226).

⁵⁴¹ «Come sei capitata in questa stanza estranea, in questo letto di tutti? Forse al modo della rondine che accecata dal sole infila la finestra e dopo molto impazzare contro i muri stramazza» (*Nuccia* [T43], p. 231).

⁵⁴² GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *Camillo Sbarbaro*, cit., p. 113.

categoria di donne – quella delle prostitute – ad essere oggetto di questa trasformazione verso uno stato artificiale, inerte della materia. Emerge infatti subito una riduzione delle donne dei bordelli alla loro pura essenza fisica: «Che resta ora di quella folla? Nomi senza corpo, corpi senza nome» (*Vico Crema* [T84], p. 321). Tuttavia anche questa corporalità tende a dissolversi: «E poiché i miei amori li consumai nella fantasia e neppure gli altri furono corpi ma fantasmi abbracciati, / nulla di saldo, / sento improvvisamente che non ho mai toccato una donna» (*Fanciullo ebbi delle meravigliose* [T48], p. 249). Altrove emerge invece la consapevolezza della vera natura di questi esseri.

La sala di madama Saffo sottomarina coi manichini muliebri⁵⁴³ (*Firenze vuol dire* [T2], p. 145)

Su un letto avventizio mentre stringevo senza convinzione un corpo d'estranea chiesi tra le braccia mi restasse il bambolotto di caucciù, l'oscenità del pezzo anatomico. (*Camminando una via deserta* [T24], p. 186)

In disparte banchettavano (con un caffè e latte!) dei Pezzi Anatomici: di quelli che fabbricano in cera per distogliere gli adolescenti dalla venere: evasi da qualche Museo per Adulti. (*Al Gran Cairo* [T42], p. 225)

Che scompiglio al tuo arrivo fra le bambole meccaniche! [...]

Perché di donne quà dentro tu sola sei vera. Le altre... Qualche cosa di simile si fabbrica in caucciù su commissione. (*Nuccia* [T43], p. 231)

E io già pensavo che a ciò dovevo starmi contento e che le bambole automatiche han pur morbida pelle e labbra sapienti, quando quella fece sentire un risetto che le conoscevo e che accompagnava con l'arricciare del naso.

⁵⁴³ Sbarbaro fa qui riferimento a “Madame Saffo”, uno degli ultimi celebri bordelli fiorentini, in via de’ Tornabuoni, frequentato ancora negli anni ’30 da diversi intellettuali italiani. Il nome della casa di tolleranza compare anche (e così è forse possibile avvicinare alla fonte biografica, anche una suggestione letteraria) all’interno del *Giornale di bordo* di Ardengo Soffici: «L’amico Tavolato mi assicura che per i bordelli della città si leggono questi nostri fogli con simpatia. Madame Sapho è tra i nostri abbonati, e Alfonso e Nando ci fan vigorosamente della réclame» (ARDENGO SOFFICI, *Giornale di bordo*, Firenze, Vallecchi, 1921, p. 79. Il volume è tuttavia una la terza edizione dell’opera, che era già uscita in precedenza per la Libreria de «La Voce» nel 1915 e nel 1918 e che è stata senza dubbio oggetto di lettura da parte di Sbarbaro).

Non potei lì per lì difendermi dal senso che il premere della mia mano nel recarmela contro, avesse fatto traboccare per le nari quel soffio; per cui mi tornò il ricordo delle donne intere che certe Case confezionano in gomma su commissione. (*Nuccia* [T43], pp. 234-235)

La prima volta fu con una che si sventagliava sull'uscio. Mi conduceva il cattivo compagno. Mi restò l'impressione che avesse gli occhi di vetro. (*Vico Crema* [T84], p. 319)

Si noti come la ricorrenza dell'analogia sia costante e coerente al suo interno, anche dal punto di vista lessicale: le comparazioni infatti si richiamano in tutti i casi a bambole dagli occhi di vetro mosse da qualche strano meccanismo interno o a pezzi anatomici utilizzati al tempo nelle pratiche ospedaliere.⁵⁴⁴

Nonostante Sbarbaro rappresenti queste creature in modo crudo e impietoso, svuotandole quasi completamente della loro essenza e riducendole a puri manichini o fantocci, relegati quasi alla semplice oggettualità materiale, egli mette in bocca al suo protagonista parole di profonda vicinanza umana a queste prostitute. A partire infatti dalla constatazione di una generica vicinanza («Io penso alla femmina che passeggiava nuda stanotte nella luce sfacciata. / Quanto più vicina di questa parente alla mia anima!», *Guardo di sfuggita* [T27], p. 191), l'io narrante arriva a dichiarare esplicitamente in numerosi passaggi – sia in modalità ottativa, che in maniera assertiva – la propria totale identificazione con questi esseri finti, artificiali e meccanici.⁵⁴⁵

Oh come mi sarebbe piaciuto essere una di quelle creature che aprono gli occhi di bistro nella ghiacciaia di specchi del caffè! (*Vico Crema* [T84], p. 322)

⁵⁴⁴ Al contrario è ancora una volta la figura di Nuccia, personaggio atipico rispetto a tutte le altre prostitute che compaiono in *Trucioli*, a presentare caratterizzazioni analogiche diametralmente opposte: «Guardavo con stupore le sue braccia vere. [...] – Tu sei vera: come mai? [...] Mi confermò nell'impressione che di sé m'aveva dato la prima volta: d'un essere vivo tra le larve» (*Nuccia* [T43], pp. 231-233).

⁵⁴⁵ La stessa dinamica si nota peraltro già all'altezza cronologica di *Pianissimo*: «Magra dagli occhi lustrati, dai pomelli / accesi, / la mia anima torbida che cerca / chi le somigli / trova te che sull'uscio aspetti gli uomini. / Tu sei la mia sorella di quest'ora» (*Magra dagli occhi lustrati, dai pomelli*, vv. 1-6); «Essere la puttana che sussurra / la parola al passante che va oltre» (*Quando traverso la città la notte*, vv. 14-15)

Vengono ore, in cui vorrei essere una bella donna senza macchia per andarmi a arruolare in un casino da un franco.⁵⁴⁶

Un'affinità oscura mi lega ai *falliti*
ai *resti*
E l'uomo-automa
la femmina che si pettina in pubblico
dai quali non posso stogliere gli occhi
sono i miei specchi vivi.⁵⁴⁷

L'immedesimazione con le «pauvres petites putains» (come sono chiamate – con riferimento a Baudelaire – in una lettera a Barile⁵⁴⁸) diventa talmente forte da arrivare a determinare dal punto di vista grammaticale il genere dei participi che il protagonista riferisce a se stesso.

Se il mio sesso fosse stato sbagliato, io sarei *stata* una di loro. Con questa sete d'un poco di gioia quotidiana mi sarei *perduta*: per un nastro, per uno specchietto, per meno. [...]
Se il mio sesso fosse stato sbagliato sarei *stata* una ragazza da un franco e un mascalzone col ciuffo mi avrebbe *battuta*.⁵⁴⁹ (*Vico Crema* [T84], pp. 321-322)

Solo in forza di tale profonda immedesimazione del personaggio è possibile spiegare il duplice atteggiamento dimostrato dal narratore nei confronti di queste creature: «ora egli considera queste donne nella loro umanità, e le sente simili a sé e può provare per loro simpatia e affetto; ora invece ne sottolinea la mercificazione, la riduzione a oggetto, particolarmente visibile nel loro mestiere».⁵⁵⁰

Il parallelismo istituito tra il protagonista della vicenda delineata in *Trucioli* e le donne dei bordelli di Genova obbedisce senza dubbio ad una pluralità di esigenze

⁵⁴⁶ Frammento numero [88] dell'*Appendice* a CAMILLO SBARBARO, *Trucioli*, edizione critica a cura di Giampiero Costa, cit., p. 362.

⁵⁴⁷ Frammento numero [50] dell'*Appendice* (*Ivi*, p. 351). I corsivi sono nel testo.

⁵⁴⁸ CAMILLO SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, cit., p. 559.

⁵⁴⁹ I corsivi sono miei.

⁵⁵⁰ DAVIDE PUCCINI, *Lettura di Sbarbaro*, cit., p. 76.

espressive e si può di certo identificare numerosi possibili significati funzionali. Il più evidente tra questi sembra essere quello dell'annullamento vitale del personaggio, come conseguenza del processo di alienazione, portato a coscienza già nei componimenti che risalgono al tempo di *Pianissimo*. È quanto ha ben messo in evidenza Bàrberi Squarotti:

L'insistenza [...] sopra il possesso di cui le meretrici sono oggetto, il compiacimento nel riconoscere i segni, testimoniano il carattere di autopunizione, di distruzione di sé nell'ultima condizione di impossibilità di scelta, di azione, di iniziativa, quale è quella della prostituta inerte, come metafora enormemente efficace della dissoluzione vitale e razionale dell'eroe di *Trucioli*.⁵⁵¹

In questa sede vorremmo tuttavia sottolineare un aspetto particolare e non secondario di questo procedimento analogico, non ancora rilevato – per quanto ci è dato sapere – in sede critica. Tale considerazione prende spunto da un brevissimo aforisma, pubblicato tra altri sul numero di «Lacerba» del 31 gennaio 1915, che recita così: «Esiste una prostituzione dell'anima che si chiama lirica».⁵⁵² Viene quindi creato, in un componimento peraltro riconducibile al medesimo periodo di composizione, un esplicito collegamento tra la figura della meretrice e il fare letterario.⁵⁵³ Alla luce di questo nuovo parallelismo è dunque possibile rileggere in chiave poetologica le modalità di rappresentazione delle prostitute nell'opera sbarbariana. Sbarbaro rappresenta infatti, nell'adesione del suo personaggio alla condizione artificiale e sfruttata delle donne del bordello, la propria condizione stessa di scrittore, portando avanti così una profonda riflessione sulle modalità e sui mezzi dello strumento letterario. Tale riflessione non a caso ricorre in maniera nettamente più esplicita anche in molte altre prose che compongono l'indice di *Trucioli*. Le analogie tra l'attività svolta dalla prostituta e

⁵⁵¹ GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *Camillo Sbarbaro*, cit., pp. 118-119.

⁵⁵² Frammento numero [18] dell'*Appendice* a CAMILLO SBARBARO, *Trucioli*, edizione critica a cura di Giampiero Costa, cit., p. 345.

⁵⁵³ D'altra parte si è più volte detto della vocazione autenticamente lirica anche di un'opera in prosa come i *Trucioli* del 1920.

il mestiere di scrivere agiscono a diversi livelli. In prima analisi, è la figura stessa dello scrittore ad essere avvicinata a quella della meretrice: più volte la metafora del fantoccio o del burattino ricorre – tanto in *Pianissimo*, quanto in *Trucioli* – per descrivere il personaggio che all'interno dell'opera dice "io": «E penso la mia morte / e vedo me già steso nella bara / troppo stretta fantoccio inanimato» (*A volte sulla sponda della via*, vv. 4-6); «mi trapianto a vivere, tra le foreste segnate con tanti coni, in un curioso paese di burattini. / Burattino anch'io, se a Dio piace» (*Lüsen* [T81], p. 309).

Ad un secondo livello tuttavia è l'opera letteraria stessa che assume le caratteristiche proprie della prostituta: un io lirico alienato e sottoposto ad un processo di reificazione come quello che si delinea nelle prime opere sbarbariane infatti non può che stabilire – attraverso il mezzo artistico – un rapporto con la realtà che si rivela finto, artificioso, svuotato di significato. È quanto emerge da un altro truciolo estremamente importante per comprendere la concezione sbarbariana della poesia, *Evasione*: «Da quando posso parlare la mia vita è colpita d'immobilità. // Ciò che la parola tocca, il più desiderabile bene, diventa una buccia» (*Evasione* [T54], p. 258). La letteratura mima la realtà, ne restituisce solo la superficie, l'apparenza, così come la prostituta mantiene della donna solamente l'involucro esterno, ma tradisce la sua essenza artificiale e vacua. Infatti, come una bambola di caucciù e dagli occhi di vetro viene appositamente assemblata per simulare le forme della figura femminile, così la letteratura è costituita da artifici linguistici che non sono ormai più in grado di ricostruire un rapporto originario, reale con il mondo extralinguistico. Sbarbaro ha già sviluppato a questa altezza cronologica una profonda e moderna consapevolezza di due delle più ampie e complesse problematiche scoperte e affrontate dalla riflessione letteraria teorica nel corso del Novecento: in primo luogo il carattere finzionale dell'opera artistica e in secondo luogo la constatazione dell'incapacità della parola a dire le cose, del «muro» che le parole creano intorno all'artista stesso.⁵⁵⁴ È proprio da questa radicale

⁵⁵⁴ «Così da me stesso mi muro e le pietre sono le parole» (*Evasione* [T54], p. 258).

presa di coscienza che scaturisce la protesta di Sbarbaro che, seguendo i passi di Rimbaud, porta lo scrittore all'auspicio del silenzio definitivo: «Ma forse in fondo alla mia breve strada è il silenzio. / Già ogni parola m'è di troppo. / Presto empirò la pagina con una interiezione. / In fondo alla mia breve strada è il silenzio, io spero» (*Evasione* [T54], pp. 258-259).

3.4.3. I «fantocchini meccanici»

Il procedimento analogico di oggettivazione e reificazione che abbiamo appena esaminato non viene applicato da Sbarbaro esclusivamente ad alcune precise categorie di personaggi femminili che compaiono all'interno di *Trucioli*. Tale procedimento retorico ricorre in realtà più volte – pur se non secondo modalità altrettanto sistematiche e precise – anche in riferimento a taluni personaggi maschili che il protagonista incontra o ricorda. I primi due esempi che forniamo qui di seguito compaiono infatti negli affettuosi trucioli dedicati rispettivamente agli amici Cicco e Natta.

Così mi rimane nel cuore marionetta indimenticabile fabbricata per la mia gioia. (*L'amico Cicco* [T49], p. 252)

Galleggia sulle apparenze come un sughero e si ciba di sfumature. (*L'amico Natta* [T65], p. 281)

Un'affinità oscura mi lega a un essere che incontro giornalmente. Un resto d'uomo. Cammina accidentato. I globi dei suoi occhi non vedono. È spaventoso come una macchina. Solo la carne intorno alla pipetta vive. (*Un'affinità oscura* [T4], p. 148)

Si rivela interessante in particolare l'ultimo esempio, in prima analisi per il collegamento comparativo tra l'uomo e la macchina, ma soprattutto perché si tratta in qualche modo di un'analogia indiretta dello stesso personaggio narrante, cui il «resto

d'uomo» incontrato per strada è legato da «un'affinità oscura». È dunque l'io stesso ad avere un qualche aspetto di artificiosità che richiama lo scrittore proprio all'idea dell'automa. Effettivamente sono numerosi i passaggi di *Trucioli* in cui il personaggio che racconta in prima persona paragona se stesso, o parti di sé, ad oggetti o utensili, proprio in forza della loro mancanza di vita: ciò che Sbarbaro vuole così sottolineare è soprattutto la passività e l'assenza di volontà che animano – se così si può dire – il suo personaggio. Quella che è forse la più rilevante tra queste dichiarazioni si trova proprio nell'icastica chiusa del componimento incipitario. Si tratta tuttavia solamente della prima occorrenza di una serie di analogie che emerge costantemente in tutte le parti della raccolta.

Forse vado mineralizzandomi.

Già il mio occhio è di vetro (da tanto non piango) e il mio cuore un ciottolo pesante. (*La mia anima d'ora* [T1], p. 144)

Nel mondo che mi son fatto minerale e che rinfinge la luce simile a un caffè di lusso [...] passo immobilmente le ore come un idolo ma la mia fronte è madida. (*Nel mondo che mi* [T3], p. 147)

A volte seduto in faccia a me vedo il mio io che mi guarda senza voce o in una stanza improvvisamente mi sento uguale a quel vestito appeso a quell'attaccapanni. (*A volte seduto* [T11], p. 160)

Io m'ero smarrito per la città sbalzando da una bettola all'altra come una palla di gomma. (*Paesaggio ubriaco* [T38], p. 214)

Sughero, galleggio in questo incerto.

La guerra dov'è? (*Ave, 2 novembre 1917* [T73], p. 293)

Negli esempi appena riportati l'elemento oggettuale che funge da secondo termine di paragone all'interno dell'analogia viene tratto di volta in volta da un campo semantico differente, evidentemente legato anche al più ampio contesto in cui il per-

sonaggio si trova all'interno della finzione letteraria. È ad esempio interessante notare come questo processo sia condotto all'estremo nel brano riportato di *A volte seduto*, laddove la deissi infrange la prassi narrativa piana e arriva addirittura a delineare un particolare e preciso referente (il vestito sull'attaccapanni) a cui il personaggio fa riferimento nel momento della sua riflessione. Vi sono poi due figure ricorrenti all'interno di *Trucioli* nelle quali il protagonista e narratore si raffigura con una grande frequenza. Si tratta di due tra i correlativi forse più efficaci per i concetti di artificialità e reificazione che ricorrono nella prassi letteraria europea tra la fine del diciannovesimo e l'inizio del ventesimo secolo. Il primo – abbiamo potuto già osservarlo nella comparazione indiretta di *Un'affinità oscura* vista in precedenza – è la macchina.

E se a illudermi d'essere vivo di là mi scollo ed esco
sento camminando il meccanismo del corpo. (*A volte seduto* [T11], p. 160)

Vestendomi e svestendomi
aprendo macchinalmente una porta
mentre vado per strada e di me non m'avvedo e l'universo è un libro chiuso. (*Camminando una via deserta* [T24], p. 186)

Si tratta di una tematica che ha avuto – come detto – grande sviluppo proprio nel periodo storico di composizione delle brevi prose di *Trucioli*, ma che Sbarbaro riprende in maniera del tutto originale, secondo modalità potremmo dire contrarie a quelle invalse nella contemporanea civiltà letteraria: inevitabile ancora una volta è il paragone con l'esperienza avanguardista italiana.

Sono gli anni del futurismo che fa della «macchina» il suo *Leit-motiv*. Ma, mentre Marinetti crede di trovare nelle immagini del mondo meccanico, nell'automaticità, nella simultaneità, l'imprescindibile via all'arte, [...] secondo una prospettiva vitalistica che esalta il movimento fine a se stesso, in modo cioè e come un fatto positivo, Sbarbaro, che evidentemente non ignora

queste esperienze, trova invece una conferma nella macchina della negatività. Non esaltazione e slancio [...] ma piuttosto freddezza e grottesco.⁵⁵⁵

Il secondo elemento che spesso svolge una funzione analogica nei confronti dell'io narrante è quello del burattino o del fantoccio che, inanimato e privo di una vita propria, muove gli arti tramite dei fili, costretto a seguire comandi impostigli dall'esterno o in ogni caso non riconducibili alla sua libertà e volontà.⁵⁵⁶

Il mondo è limitato da un muro scialbo orribilmente vicino e il nostro io ci fa ribrezzo, vagamente, come il fantoccio la cui mano sollevata ricade. (*A volte seduto* [T11], p. 160)

Da quel giorno il fantoccio ebbro e tragico che conosci è morto. Suicida, come piaceva a lui, giace di traverso in qualche piazzetta ove non passa nessuno. (*A Carlo Tomba* [T86], p. 337)

Noi fortunati che avanti di rimbatteci nella lugubre marionetta dell'io, come chi troppo ride lascia la presa, perdemmo il contatto col mondo, rotolammo nel soffice abisso del sonno! (*Coronata* [T37], p. 211)

Mi trapianto a vivere, tra le foreste segnate con tanti coni, in un curioso paese di burattini. Burattino anch'io, se a Dio piace. (*Lüsen* [T81], pp. 310-311)

Non deve destare particolare stupore il fatto che anche il soggetto del discorso di *Trucioli* venga paragonato ad un oggetto artificiale dotato di fattezze umane. Occorre infatti pensare a quanto detto nel paragrafo precedente, laddove abbiamo messo in luce il collegamento analogico tra la figura della bambola di plastica e quella della prostituta e tra quest'ultima e lo stesso personaggio protagonista. Dunque questo ennesimo paragone retorico tra il burattino e il protagonista non farebbe che chiudere in qualche modo questo triangolo analogico, unificando così l'io narrante, le meretrici e le diverse tipologie di fantocci e manichini sotto il medesimo segno: si tratta infatti in

⁵⁵⁵ LORENZO POLATO, *Sbarbaro*, cit., p. 41.

⁵⁵⁶ Per l'uso di tale categoria di elementi, frequente anche nelle traduzioni artistiche dai romanzieri francesi, si veda ALESSANDRA SANNA, *Un «filo magico»: Sbarbaro, le traduzioni e il legame con Baudelaire e Rimbaud*, in «Otto/Novecento», XXVII (3), 2003, pp. 182-183.

tutti i casi di enti ed esseri che mantengono le proprie fattezze e sembianze umane, ma che rivelano un'essenza falsa e svuotata, incapaci di una vera comunicazione con il mondo e con gli esseri che li circondano, costretti a subire azioni impostegli dall'esterno. Le tre dimensioni ricorrono infatti contemporaneamente collegate tra loro nel già citato frammento del truciolo *Voto*, contenuto nell'*Appendice* all'edizione critica dell'opera del 1920: «Un'affinità oscura mi lega ai *falliti* / ai *resti* / E l'uomo-automa / la femmina che si pettina in pubblico / dai quali non posso stogliere gli occhi / sono i miei specchi vivi».⁵⁵⁷ I tre soggetti sono dunque raggruppati sotto un unico comune denominatore, identificabile nella passività e nell'assoluta mancanza di volontà nell'azione.

Questa dimensione di radicale finzione e di svuotamento di sé trova il suo ambito di principale rappresentazione all'interno del luogo della taverna, laddove il soggetto può trovare una grande quantità di esseri a lui simili. È quanto percepisce l'io narrante del truciolo *Al Goto Grosso*, il quale entra nell'osteria – considerata il suo «luogo cordiale» – e incontra i «magnanimi amici», gli ubriachi.⁵⁵⁸ Qui egli arriva finalmente alla chiara percezione della «consanguineità» tra sé e gli avventori della taverna: «Sto bene qui. Taccio di felicità. / Sono costoro veramente i miei consanguinei. / Se il mio stomaco di poeta me lo consentisse, darei fondo qui alla mia barca» (*Al Goto Grosso* [T39], p. 217). Tale mancanza di una personalità e di una volontà proprie, che il protagonista – come detto – condivide con gli altri personaggi presenti sulla scena, emerge con evidenza in un passaggio di un brano che rivela – fin dal titolo – diversi punti di contatto con *Al Goto Grosso: Al Gran Cairo*.⁵⁵⁹ Si tratta di un vero e proprio momento di chiaroveggenza, come quelli che avvengono improvvisamente

⁵⁵⁷ CAMILLO SBARBARO, *Trucioli*, edizione critica a cura di Giampiero Costa, cit., p. 351. I corsivi sono nel testo.

⁵⁵⁸ La tematica dell'ebbrezza e il personaggio dell'ubriaco rivestono – lo ricordiamo – un'importanza capitale già nei poemetti del tempo di *Pianissimo*. Si pensi a componimenti come *Piccolo, quando un canto d'ubriachi* o *Lettera dall'osteria*.

⁵⁵⁹ Entrambi i frammenti si svolgono infatti in un'osteria malfamata di Genova durante le ore notturne. La vicenda accennata è nei due casi pressoché identica e si esaurisce nell'impetosa rassegna dei frequentatori dei due locali (principalmente ubriachi, malavitosi e prostitute) che il protagonista fornisce.

in alcuni passaggi di *Pianissimo*,⁵⁶⁰ caratterizzato da un preciso frangente in cui la superficie fenomenica, l'apparenza visibile allarga le sue maglie fino a far intravedere all'artista – anche se in maniera ancora una volta figurata e analogica – la reale sostanza di cui è intessuta la realtà.

Io vedevo i fili e sopra le teste la mano che li raccoglieva. A momenti pareva che la mano fosse presa da stizza e desse strattoni all'impazzata. Si assisteva allora all'Insurrezione dei Fantocci: grandi al naturale, balzavano ondeggiando e cozzando insieme nella mezzaluce. Succedevano silenzi misteriosi: come oscuramente la marmaglia si sentisse posseduta. (*Al Gran Cairo* [T42], p. 226)

Gli avventori della locanda – esattamente come il poeta e allo stesso modo delle prostitute – rivelano in questo truciolo la loro essenza di burattini inconsapevoli e in fondo irresponsabili delle proprie azioni, perché incapaci di volontà, alienati e svuotati della propria personalità e, di conseguenza, ciclicamente vittime di qualunque agente esterno, che può agire liberamente sulle loro membra prive di vita (l'«Insurrezione dei Fantocci»⁵⁶¹).

Tale condizione non è tuttavia esclusiva di queste determinate categorie umane, che si situano nei gradini più bassi della scala sociale. La condanna umana a compiere all'infinito e senza tregua gesti meccanici e fondamentalmente privi di senso è per Sbarbaro un dato universale. Tale scoperta è il contenuto di un altro truciolo di particolare importanza e che mostra già dal titolo la sua profonda congruenza con il discorso che stiamo portando avanti in queste pagine: *Ai fantoccini meccanici*. Il soggetto protagonista della vicenda racconta di essersi recato ad una festa di piazza e lì di essere entrato in un baraccone dove un artigiano aveva riprodotto, nelle sembianze di pupazzi semoventi, le varie professioni umane. Lo spettacolo, inizialmente osservato

⁵⁶⁰ «A volte, quando penso alla mia vita / [...] una chiaroveggenza nuova allarga / su la Vita i miei occhi, tal che parmi / di vederla com'è la prima volta» (*A volte, quando penso alla mia vita*, vv. 1-13).

⁵⁶¹ Questo stato di prostrazione fisica e rassegnazione morale determina la stessa condizione di disponibilità incondizionata ai moti esterni già descritta in *Taci, anima mia. Son questi i tristi*: «Andando per la strada così solo / tra la gente che m'urta e non mi vede / mi par d'essere da me stesso assente» (*Taci, anima mia. Son questi i tristi*, vv. 9-11).

dall'io narrante con divertimento e leggerezza, rivela piano piano tutta la sua terribile carica analogica.

Come un alveare mi viveva intorno quel popolo d'automati
e io beato passavo da un mestiere all'altro, godendomi quelle facce convinte quei gesti risoluti,
quando, avendo fatto due o tre volte il giro del baraccone il sospetto mi nacque
che nella creazione dei suoi fantocci l'artista avesse messo un'intenzione beffarda...
E poiché mi persuasi che il sarto non avrebbe cessato mai di tagliare la sua pezza sempre intera
né il cuoco di compiere i suoi tre gesti da epilettico
da tutta quella inutile attività una specie di nausea mi venne
un malessere, non so come...

Finché m'accorsi che avevo davanti
la spaventosa immagine della vita. (*Ai fantocchini meccanici* [T31], pp. 199-200)

Si tratta in qualche modo di un altro momento di chiaroveggenza poetica: l'apparizione – diversamente dai casi precedenti – non è però un'immagine mentale suscitata dal poeta, ma una raffigurazione ben concreta che viene sottoposta a risignificazione analogica universale: secondo l'intuizione sbarbariana, sarebbe la vita stessa dell'uomo ad essere riconducibile unicamente ad una serie sempre uguale di azioni ininterrotte e febbrili, ma in fondo vuote di significato e radicalmente inautentiche. La condizione alienata del poeta non è dunque esclusiva: si tratta di uno stato che coinvolge tutta l'umanità e che trova la sua espressione più evidente nelle figure dell'ubriaco e della prostituta. Esclusiva dell'artista è piuttosto – questa sì – la coscienza implacabile di tale necessaria circostanza.

3.5. Le fonti dell'immaginario di *Trucioli*

3.5.1. Inquadramento del problema

Come si può facilmente immaginare, non è raro che le immagini contenute all'interno dei diversi membri delle similitudini e delle metafore rinvenibili in *Trucioli* contengano riferimenti più o meno espliciti ad esperienze letterarie individuali o collettive precedenti. Spesso infatti le figure di analogia sono proprio il campo preferenziale in cui emergono i riferimenti artistici e culturali di un autore, a volte nelle forme della citazione, spesso secondo quelle dell'allusione e qualche volta seguendo modalità rappresentative più esplicite. Sbarbaro non si sottrae certo a questa consuetudine. Si tratta dunque di inoltrarsi in un campo interpretativo – quello della critica delle fonti – estremamente ricco di spunti, materiale e possibili esiti illuminanti, ma altrettanto difficile da frequentare senza peccare di eccessivo scrupolo nel confronto intertestuale.

La critica letteraria sbarbariana degli ultimi decenni ha applicato sovente queste metodologie di indagine ai testi dello scrittore ligure. Si è così giunti ad una buona – anche se probabilmente ancora incompleta – catalogazione dei luoghi di *Resine*, *Pianissimo* e *Trucioli* che manifestano debiti nei confronti di autori e opere frequentate da Sbarbaro durante la sua formazione scolastica e nella prima fase della sua produzione artistica. L'identificazione delle fonti potrebbe essere divisa in due ambiti, distinguibili per comodità di analisi, ma sicuramente interagenti tra di loro: quello della produzione letteraria italiana e quello della poesia europea (e in particolar modo francese).

Per quanto riguarda i possibili modelli artistici nostrani, il catalogo non può che partire da tutti quegli autori – già enumerati in precedenza⁵⁶² – che hanno presieduto, direttamente o indirettamente, alla formazione letteraria del giovane poeta, fin dagli anni degli studi liceali, coincidenti non a caso con le prime prove compositive. Tale canone subisce tuttavia una graduale mutazione quanto più ci si inoltra negli anni che vedono la stesura delle opere più mature, e in particolare di *Trucioli*. Bisogna infatti riconoscere la grande importanza del contatto, avvenuto tra la fine del primo decennio del Novecento e i primissimi anni '10, tra Sbarbaro e l'ambiente letterario fiorentino. Tale confronto artistico porta i suoi frutti più evidenti e significativi proprio nella prima opera prosastica dello scrittore ligure, laddove «il linguaggio impressionistico tradisce l'influenza (o l'adozione di temi e espressioni comuni della letteratura dell'epoca, metafore e analogie, che tendono a farsi clichés, formule, luoghi comuni) futurista, lacerbiana, dei facili pastiches alla Soffici, delle sue simultaneità liriche».⁵⁶³ Avendo già ragionato in precedenza sul rapporto tra Sbarbaro e il poeta dei *Chimismi lirici*,⁵⁶⁴ preferiamo qui richiamare brevemente alcune figure non ancora emerse in questa sede, ma che hanno senza dubbio ricoperto un ruolo non secondario nella creazione dell'immaginario all'interno del quale il poeta ligure si muove nel momento in cui è alla ricerca di elementi sui quali fondare i termini delle sue figure di analogia.

Procedendo in ordine sparso, non è per esempio improbabile che il D'Annunzio delle *Città terribili* – e forse dell'intero sedicesimo capitolo di *Maia* – abbia avuto un ruolo primario non solo nella composizione di *Pianissimo*, ma anche all'interno del processo poetico che ha portato alla creazione dell'ambiente cittadino notturno in cui si svolge larga parte della vicenda di *Trucioli*.⁵⁶⁵ Proseguendo rapidamente, devono

⁵⁶² Si veda in particolare il paragrafo 2.4 del presente lavoro e l'esaustivo saggio di Alessandro Lepri (ALESSANDRO LEPRI, *La tradizione letteraria in "Resine". Note per la formazione culturale di Camillo Sbarbaro*, cit.).

⁵⁶³ LORENZO POLATO, *Sbarbaro*, cit., p. 45.

⁵⁶⁴ Per quanto riguarda l'influenza su Sbarbaro della produzione sofficianiana, cfr. *supra* § 3.3.2 e SIMONE GIUSTI, *Sulla formazione dei «Trucioli» di Camillo Sbarbaro*, cit., pp. 135-166.

⁵⁶⁵ GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *Camillo Sbarbaro*, cit., p. 109.

aver avuto degli influssi rilevanti sulla raccolta del 1920 anche quei poeti e scrittori che compongono – o cominciano a comporre – le loro opere proprio nello stesso periodo in cui escono i primi scritti sbarbariani. La critica si è per ora più volte soffermata per esempio sulla figura di Boine (Simone Giusti richiama in particolare diversi luoghi del racconto boiniano *La città*, pubblicato su «La Riviera Ligure» nel maggio del 1912⁵⁶⁶) e di Ungaretti (soprattutto per la «ricchezza delle analogie»⁵⁶⁷ contenuta nella sezione di *Trucioli* dedicata all’esperienza della trincea). Per quanto riguarda ancora la tradizione poetica italiana è senza dubbio necessario fare riferimento all’opera dell’Alighieri, la cui *Commedia* vede nella raccolta del 1920 un largo utilizzo in chiave paradigmatica: sono infatti diversi i frammenti nei quali emerge un esplicito riferimento alla vicenda del Dante personaggio per descrivere il vagabondaggio notturno per le vie di Genova compiuto dal protagonista dello scritto sbarbariano.⁵⁶⁸

Per quanto riguarda invece le fonti letterarie dell’immaginario sbarbariano non riconducibili alla nostra letteratura nazionale, il discorso si sposta principalmente in ambito francese, paese che non a caso è ritenuto dal poeta ligure come la sua «patria d’elezione».⁵⁶⁹ Va anzi detto che, nel momento della gestazione e della composizione di *Trucioli*, è forse proprio il patrimonio letterario ottocentesco d’oltralpe a costituire il principale luogo dal quale Sbarbaro trae con frequenza suggestioni per costruire il proprio repertorio d’immagini. Infatti, come afferma giustamente Alessandra Sanna, «è la poesia francese – e in particolare Baudelaire e Rimbaud – non solo a influenzare, ma a penetrare profondamente l’opera di Sbarbaro».⁵⁷⁰ Proprio sulle influenze derivate dall’autore dei *Petits poèmes en prose* (antecedente necessario dei *Trucioli*

⁵⁶⁶ SIMONE GIUSTI, *Sulla formazione dei «Trucioli» di Camillo Sbarbaro*, cit., p. 54 ss.

⁵⁶⁷ LORENZO POLATO, *Sbarbaro*, cit., p. 66.

⁵⁶⁸ I brani in cui emerge maggiormente il confronto con la vicenda narrata nella *Commedia* dantesca sono *Al Goto Grosso* e *Al Gran Cairo*: «Riconosco i magnanimi amici. [...] Ma come i dannati danteschi, la Giustizia li colpì là dove peccarono. A somiglianza di imbuti essi possono travasare qualsia quantità di liquido senza raggiungere la grazia» (*Al Goto Grosso* [T39], p. 216. Il corsivo è nel testo); «Fuori volli cercare il nome di quella tappa nel mio Inferno – a poco – prezzo, e potei appena intravedere sul lamierone d’insegna “AL GRAN CAIRO” che mi trovai solo» (*Al Gran Cairo* [T42], pp. 226-227).

⁵⁶⁹ CAMILLO SBARBARO, *L’opera in versi e in prosa*, cit., p. 563.

⁵⁷⁰ ALESSANDRA SANNA, *Un «filo magico»: Sbarbaro, le traduzioni e il legame con Baudelaire e Rimbaud*, cit., p. 184.

sbarbariani, in primo luogo dal punto di vista generico) e da quello de *Le bateau ivre* la critica letteraria si è finora soffermata con maggiore insistenza, sottolineando da una parte la «lunga affettuosa consuetudine con la poesia baudelairiana»,⁵⁷¹ dall'altra la «consonanza spirituale così sentita tra tradursi in idoleggiamento»⁵⁷² per il poeta di Charleville ed evidenziando i luoghi testuali che possono essere frutto di tale assidua frequentazione da parte di Sbarbaro.

Sarebbe un'operazione estremamente lunga e necessariamente incompleta riportare in questa sede tutte le immagini della poesia sbarbariana che dimostrano un più o meno evidente debito nei confronti dei due autori francesi. Ci sia qui concesso ripercorrere rapidamente le tematiche comuni, rimandando per informazioni e raffronti più puntuali agli studi critici specificamente dedicati a questa materia. Per quanto riguarda l'autore de *Les Fleurs du Mal*, la critica ha finora identificato l'apporto maggiore alla poetica sbarbariana in una serie di immagini e suggestioni volte a descrivere l'ambito cittadino e i suoi abitanti:

Nella sezione dei *Tableaux parisiens* [...] Baudelaire [...] fornisce una descrizione della città dei *vieux faubourgs* popolati di *vieillards* e *médiantes*.

L'aspetto più interessante di queste descrizioni è l'amore per i *débauchés* e per *les choses les plus viles* che in esse riscontra. Baudelaire manifesta un enorme piacere nel descrivere questi individui, [...] si paragona e si identifica con i più sfortunati dei diseredati. [...]

Dalle descrizioni baudelairiane Sbarbaro avrebbe potuto attingere, nella ricerca di caratteristiche, degli attributi dei suoi personaggi. A questo tipo di città, rifugio di tutti gli scarti della società, Sbarbaro tiene la mente mentre compone [...] i suoi *poèmes en prose*, regalando alla lingua italiana un mondo per essa quasi nuovo, quasi inesplorato.⁵⁷³

Baudelaire è inoltre la fonte per un'altra immagine ricorrente e – come abbiamo visto in precedenza – di grande importanza strutturale all'interno dei frammenti di

⁵⁷¹ MARIO COSTANZO, *Critica e poetica del primo Novecento (Boine, Campana, Sbarbaro, Rebo-ra)*, cit., p. 118.

⁵⁷² CARLO TORCHIO, *Rimbaud e Sbarbaro*, in «Studi francesi», XIV (40), 1970, p. 39.

⁵⁷³ SIMONE GIUSTI, *Sulla formazione dei «Trucioli» di Camillo Sbarbaro*, cit., pp. 72-73.

Trucioli: quella dell'uomo ridotto a manichino o a marionetta.⁵⁷⁴ Tale analogia ricorre per esempio in alcuni passi di componimenti come il sonetto *Les aveugles* (XCII) : «Contemple-les, mon âme; ils sont vraiment affreux! / Pareils aux mannequins; vaguement ridicules; / Terribles, singuliers comme les somnambules».⁵⁷⁵ Un'immagine simile, ben nota al lettore sbarbariano, viene richiamata anche nelle quartine di *Les petites vieilles* (XCI): «Ils trottent, tout pareils à des marionnettes».⁵⁷⁶ Se dunque il campo baudelairiano da cui Sbarbaro coglie con più frequenza suggestioni e materiale per la creazione delle sue figure di analogia è soprattutto quello relativo alla descrizione della città e della figura umana, nel confronto con Rimbaud al tema della vita urbana se ne uniscono altri. Tra tutti i motivi rinvenibili forse i più rilevanti sono due: il desiderio di autoannullamento e fuga dichiarato dal soggetto e – evidentemente correlato – il rifiuto della scrittura.

Per quanto riguarda il primo tema, Carlo Torchio nel suo saggio *Rimbaud e Sbarbaro* afferma infatti: «Anche nell'aspirazione ad evadere dalla città, quasi antinatura, nella Natura che è madre [...] si rileva qualche somiglianza di immagini e di linguaggio».⁵⁷⁷ Rileggendo infatti alcuni passi di *Trucioli* viene immediatamente in mente l'atteggiamento di ribellismo portato programmaticamente avanti dal poeta di Charleville, non solo con la sua opera letteraria, ma anche attraverso la sua stessa vicenda biografica: «Non avere faccia né nome tra gli uomini / ma vedere l'alba nascere sulle altre parti del mondo! / Rifarmi! Mozzo su un bastimento vomitare questa porca anima europea» (*Evasione* [T54], p. 259). Il brano sbarbariano richiama alla mente diversi luoghi dell'opera di Rimbaud che possono essere stati alla base o aver suggerito alla mente del poeta ligure questo genere di immagini: «Je quitte l'Europe. L'air marine brûlera mes poumons»,⁵⁷⁸ dove la fuga dal vecchio continente avviene parimenti per nave; oppure: «Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien / par la Na-

⁵⁷⁴ *Ivi*, pp. 80-81.

⁵⁷⁵ *Les aveugles*, vv. 1-3, in CHARLES BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal*, cit., p. 92.

⁵⁷⁶ *Les petites vieilles*, v. 13, in *Ivi*, p. 89.

⁵⁷⁷ CARLO TORCHIO, *Rimbaud e Sbarbaro*, cit., p. 61.

⁵⁷⁸ ARTHUR RIMBAUD, *Mauvais sang*, in Id., *Œuvres complètes*, Parigi, Gallimard, 2009, p. 249.

ture, – heureux comme avec une femme».⁵⁷⁹ E infine, ad esprimere ancora una volta il medesimo desiderio di evasione dal mondo civilizzato: «Il faudra que je m'en aille, très loin, un jour».⁵⁸⁰ A tale desiderio di fuga dal mondo borghese è naturalmente conseguente anche la rinuncia – o quantomeno l'auspicio di rinuncia – nei confronti della scrittura artistica, «il desiderio di farla finita con i propositi verbali»,⁵⁸¹ espresso parimenti da entrambi i poeti: «Ma forse in fondo alla mia breve strada è il silenzio. / Già ogni parola m'è di troppo. / Presto empirò la pagina con una interiezione. / In fondo alla mia breve strada è il silenzio, io spero» (*Evasione* [T54], pp. 258-259). Il passo di Sbarbaro mostra di essere esemplato proprio sulla programmatica esclamazione rimbaudiana «*Plus de mots*» della *Saison en enfer*.⁵⁸²

In aggiunta alle influenze sicuramente preponderanti di Baudelaire e Rimbaud, è poi possibile ritrovare in *Trucioli* una serie ben nutrita di richiami e allusioni all'opera di altri poeti, perlopiù riconducibili all'ambito della poesia simbolista minore del diciannovesimo secolo. Il primo esempio che prendiamo brevemente in considerazione è quello di Jules Laforgue, per cui Sbarbaro ammette esplicitamente un «esaltamento», accostandolo addirittura all'autore dei *Fleurs du Mal*.⁵⁸³ Effettivamente nella sua monografia Simone Giusti rileva che «dallo spoglio completo dei testi poetici laforghiani emerge immediatamente, a colpo d'occhio, una decisa affinità tra una parte di questi e la poesia intima di Sbarbaro».⁵⁸⁴ Il riferimento è soprattutto alla «produzione giovanile, di formazione, di Laforgue»,⁵⁸⁵ che può forse essere servita allo Sbarbaro di *Pianissimo* e di *Trucioli* come esemplare e stimolo sulla base del quale forgiare – certo incrociando diverse suggestioni – le caratteristiche proprie del

⁵⁷⁹ ARTHUR RIMBAUD, *Sensation*, v. 7-8, in *Ivi*, p. 35.

⁵⁸⁰ ARTHUR RIMBAUD, *Délires I. Vierge folle*, in *Ivi*, p. 261.

⁵⁸¹ CARLO TORCHIO, *Rimbaud e Sbarbaro*, cit., p. 55.

⁵⁸² ARTHUR RIMBAUD, *Une saison en enfer*, in Id., *Œuvres complètes*, cit., p. 251. Il corsivo è nel testo.

⁵⁸³ «A un tratto l'udii nominare Baudelaire, Laforgue... Buttava i nomi, con un sorrisetto, guardandomi. Si vendicava così del mio esaltamento per loro che l'aveva tante volte umiliato. / Erano schiaffi sul viso nudo, derisioni al mio io più intimo che mi vergognavo di avergli mai svelato» (*Capogiro* [T47], p. 247).

⁵⁸⁴ SIMONE GIUSTI, *Sulla formazione dei «Trucioli» di Camillo Sbarbaro*, cit., p. 115.

⁵⁸⁵ *Ibidem*.

suo personaggio protagonista. Si vedano infatti ad esempio alcuni versi del poeta francese in cui l'io lirico fa segnare diversi punti di contatto con il vagabondo che in *Trucioli* si aggira per i vicoli di Genova:

Et j'erre à travers tout, sans but et sans envie,
fouillant tous les plaisirs, ne pouvant rien aimer,
n'ayant pas même un dieu tyran à blasphémer,
avant d'avoir vécu dégoûté de la vie.⁵⁸⁶

Vale infine la pena richiamare un ultimo autore, non più di ambito francese, ma parimenti significativo per la creazione dell'immaginario urbano e soprattutto per il motivo dell'uomo della folla, figura che compare spesso nella produzione di Sbarbaro: si tratta di Edgar Allan Poe, le cui opere il poeta ligure avrebbe potuto leggere tanto in originale, quanto nella traduzione francese curata dallo stesso Baudelaire.⁵⁸⁷ Ai rilievi intertestuali qui elencati ne andrebbero aggiunti ancora molti altri, più e meno influenti nella poetica sbarbariana. Il catalogo qui fornito è necessariamente incompleto, in quanto vuole indicare solamente un panorama generale dei riferimenti letterari e culturali all'interno dei quali si muoveva Sbarbaro nel momento della composizione dei frammenti di prosa di *Trucioli*.

Il metodo critico di ricerca delle fonti letterarie – o intertestuale, se si preferisce – risente tuttavia di diverse difficoltà metodologiche, alcune intrinseche allo strumento stesso, altre legate alla specifica situazione testuale che stiamo considerando in questo momento. Va infatti rilevato in primo luogo che, soprattutto nell'ambito dello studio dei *topoi* che ricorrono a livello retorico nelle opere di un determinato autore, non è sempre possibile fare riferimento ad un preciso scrittore o ad una particolare opera: l'immaginario poetico della letteratura otto-novecentesca è infatti largamente condiviso dalla maggior parte dei suoi autori, a livello a volte addirittura europeo. Ciò

⁵⁸⁶ JULES LAFORGUE, [*Ah! Je me reposais sur toi*] *Lassitude*, vv. 33-36, in ID., *Œuvres complètes*, vol. 1, L'Age d'Homme, Losanna, 1986, p. 276.

⁵⁸⁷ EDGAR ALLAN POE, *Nouvelles histoires extraordinaires*, traduzione di Charles Baudelaire, Paris, Calmann-Levy, 1892.

porta allo sviluppo e alla diffusione di motivi letterari che circolano trasversalmente all'interno delle opere di diversi autori e per cui è dunque difficile indicare con sicurezza una precisa linea di evoluzione e di diffusione. Esempio da questo punto di vista è la rete di riferimenti analogici che investe all'inizio del Novecento la descrizione dell'ambiente cittadino e a cui nemmeno Sbarbaro può sottrarsi.

Ovviamente, va in secondo luogo ricordato che l'emergere di un tema o di un'immagine alla memoria di un autore può avvenire non solo sulla base di una precisa e cosciente volontà allusiva o citazionistica. Infatti spesso si tratta piuttosto di un'affiorare involontario di formazioni retoriche assimilate durante qualche lettura da parte dello scrittore e che danno forma in seguito – magari a distanza di molto tempo – a metafore e similitudini che riportano del modello non altro che una suggestione o un breve tratto analogico.⁵⁸⁸

Da ultimo, considerando lo specifico caso dell'opera sbarbariana *Trucioli*, bisogna aggiungere che il lavoro di comparazione intertestuale e di critica delle fonti risulta notevolmente complicato, dato il moltiplicarsi dei possibili modelli in seguito all'ampliamento dei confini della cultura letteraria disponibile all'autore nel momento della composizione del volume. Se infatti per un'opera giovanile come *Resine* appare relativamente facile individuare gli influssi che – data l'inesperienza letteraria – agiscono ancora scopertamente sul *modus scribendi* di un poeta ancora in età scolare, il quadro diventa molto più complesso con il passare degli anni. Nel periodo di tempo che separa un'opera giovanile come *Resine* da una raccolta ormai matura come *Trucioli* crescono infatti tanto la maestria tecnica del poeta, che diventa in grado di assi-

⁵⁸⁸ Questo genere di problemi, intrinseco a tale metodo d'indagine critica, viene percepito anche da Gérard Genette nel suo fondamentale *Palinsesti*: «Meno l'ipertestualità di un'opera è imponente e dichiarata, più essa dipende da un giudizio costitutivo, se non addirittura da una decisione interpretativa del lettore. [...] Posso anche rincorrere in ogni opera gli echi parziali, circoscritti e fuggevoli di qualsiasi altra opera, anteriore o posteriore. Un tale atteggiamento, tuttavia, avrebbe l'effetto di riversare la letteratura universale *in toto* nel campo dell'ipertestualità, rendendone lo studio difficilmente padroneggiabile; ma soprattutto, esso darebbe credito, e conferirebbe un ruolo per me poco sopportabile, all'attività ermeneutica del lettore – o dell'archilettore» (GÉRARD GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997, p. 12).

milare una fonte rielaborandola secondo paradigmi e forme profondamente personali, quando l'ampiezza dell'orizzonte culturale al quale egli può ormai fare riferimento.

Vorremmo dunque proporre nelle prossime pagine un metodo di analisi intertestuale teso non tanto a rinvenire all'interno delle brevi prose di *Trucioli* fonti letterarie istituzionalmente connotate, quanto piuttosto a mettere in evidenza la presenza nella prosa sbarbariana di un continuo e costante confronto con elementi testuali – utilizzando il termine nella sua accezione più ampia – tratti dall'ambito del paraletterario,⁵⁸⁹ quando non addirittura dal mondo della comunicazione commerciale di massa. Una volta evidenziata tale presenza, si cercherà in un secondo momento di mettere in luce il ruolo funzionale che essa svolge all'interno di un'opera ancora saldamente inserita all'interno del circuito letterario tradizionale come quella che stiamo in questo momento considerando.

3.5.2. Sbarbaro e la cultura popolare

Prendendo in considerazione, in questo primo momento secondo un punto di vista più strettamente biografico, i prodotti testuali con i quali Sbarbaro venne in contatto durante il periodo della sua formazione culturale e della sua prima attività letteraria (all'incirca fino agli anni dell'esperienza bellica) emerge un dato rilevante: il poeta ligure non frequenta infatti solamente raccolte poetiche e romanzi appartenenti ai livelli più alti della letterarietà a lui contemporanea (come osservato nel paragrafo precedente), ma è parimenti un assiduo fruitore di una serie di prodotti destinati all'intrattenimento e allo svago. Elemento ancora più rilevante, Sbarbaro fa puntualmente riferimento a tali esperienze di lettura non solo all'interno del suo epistolario –

⁵⁸⁹ La nozione di “paraletteratura” è qui intesa come l'unione di tutti quei prodotti che – secondo la definizione fornita da Vittorio Spinazzola – appartengono all'ambito della letteratura d'intrattenimento e della letteratura marginale o residuale (per la definizione di tali categorie si veda VITTORIO SPINAZZOLA, *Le coordinate del sistema letterario*, in ID., *Critica della lettura*, Roma, Editori Riuniti, 1992, pp. 39-52).

fatto, di per sé, abbastanza prevedibile – ma nella sua stessa produzione letteraria più istituzionalmente connotata. Sembra dunque utile ripercorrere brevemente quali siano le opere appartenenti a questa categoria alle quali il poeta volge le sue opzioni di lettura, così da circoscriverne l'area dal punto di vista tipologico e generico.

Una testimonianza posteriore, che riguarda proprio la varietà delle opere cui aveva accesso lo Sbarbaro lettore, viene dall'autore inserita all'interno dei frammenti di *Fuochi fatui*:

Ragazzo, raggranellavo i soldi e da Varazze andavo a Savona per acquistare magari «La signora Autari». In ginnasio, della mia sete di letture contagiai i compagni; leggevamo quel che capitava, libri innocenti e proibiti alla rifusa. Allarmato dall'estendersi della epidemia, il clero locale intervenne: il parroco bandì dal pulpito la crociata, il curato improvvisatosi braccio secolare entrò nelle case a sequestrare libri. [...] Il giovedì, giorno di vacanza, io lo passavo in un orto; rimuovendo da una muriccia di fascia certa pietra, ritiravo, invaso da formiche, «Resurrezione» (che lessi sino in fondo con una costanza di cui sarei oggi incapace).⁵⁹⁰

Dal ricordo giovanile di Sbarbaro emerge in primo luogo la varietà di letture, probabilmente soprattutto romanzesche, testimoniata dallo scrittore: il poeta e i suoi compagni consumavano in modo vorace e disordinato «quel che capitava», secondo criteri molto ampi, che li portavano a spaziare dal grande romanzo europeo di Tolstoj (pubblicato in Russia nel 1899 e già oggetto di numerose traduzioni italiane nei primissimi anni del XX secolo), al romanzo italiano d'intreccio: il riferimento a *La signora Autari* sembra infatti ricollegabile ad un'opera pubblicata per la prima volta presso Treves nel 1889 da Anton Giulio Barrili, deputato del Regno e scrittore di una cinquantina di romanzi, vissuto a Savona tra il 1836 e il 1908.⁵⁹¹ L'identificazione del

⁵⁹⁰ CAMILLO SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, cit., pp. 438-439.

⁵⁹¹ Il vero cognome dello scrittore sembra tuttavia essere proprio Barile. È infatti questo il patronimico che compare sul frontespizio della sua prima opera (ANTON GIULIO BARILE, *Drammi*, Genova, Tipografia del Regio Istituto dei Sordomuti, 1857). Non sembra quindi impossibile ipotizzare una parentela – più o meno stretta – tra l'autore de *La signora Autari* e l'amico di Sbarbaro e poeta Angelo Barile, nato e vissuto ad Albissola, comune che si trova proprio in provincia di Savona. Per informazioni più approfondite circa la figura di Anton Giulio Barrili, si veda GIOVANNI ORIOLI, *Anton Giulio Barrili*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 6, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1964, pp. 526-529.

riferimento al romanziere ligure non era stata fino ad oggi ancora effettuata, come si può facilmente dedurre dalle affermazioni fatte, a proposito della medesima citazione da *Fuochi fatui* che abbiamo appena riportato, da Gina Lagorio, la quale giunge a pensare ad un'invenzione sbarbariana.⁵⁹² Il romanzo – attualizzando la leggendaria vicenda legata al fidanzamento tra Autari e Teodolinda narrata da Paolo Diacono nella *Historia Langobardorum* – racconta dell'inganno tessuto dalla contessa milanese Quirina Roberti ai danni di un suo sconosciuto pretendente, il borghese arricchito Silvio Melzi: fingendosi una cameriera in cerca di un'occupazione, ella si fa assumere dalla famiglia Melzi, di modo da poter osservare da vicino e giudicare in incognito il carattere e le abitudini del suo futuro marito. Il romanzo – interamente incentrato su tematiche sentimentali – vede l'innamoramento dell'inconsapevole Melzi per la giovane finta cameriera e viene suggellato dal colpo di scena della felice agnizione della promessa sposa. La tematica, che non reca dunque elementi di particolare originalità, vede inoltre un trattamento narrativo altrettanto tradizionale, o quanto meno in linea con i modelli affermatosi nella pratica letteraria ottocentesca: il narratore non solo è eterodiegetico e onnisciente, ma interviene spesso nella vicenda, attribuendosi la prima persona singolare del verbo o mostrando esplicitamente il suo ruolo di mediatore narrativo.⁵⁹³ Citando il titolo di un romanzo come *La signora Autari* all'interno del

⁵⁹² «Duplice è l'immagine di Sbarbaro ragazzo: camminatore alacre [...] e furioso lettore: di tutto, nel disordine più nero, all'insegna dell'occasione, del capriccio o del caso, come è avvenuto e avviene nell'adolescenza a chi è più curioso e avido di risposte dalle pagine stampate; gli estri di Sbarbaro andavano da *questa fantomatica signora Autari, di cui non ho trovato traccia, neppure nella memoria di Lina, tanto da pensare a una invenzione di Sbarbaro, a Resurrezione*» (GINA LAGORIO, *Sbarbaro. Un modo spoglio di esistere*, cit., p. 55. Il corsivo è mio).

⁵⁹³ Si vedano ad esempio i seguenti passi del romanzo di Barrili: «Il signor Vitaliano, che era nella sala da pranzo a discorrere col fattore, diede i suoi riveriti ordini alla signora Paola, e andò a letto anche lui. Un'ora dopo, il villino Melzi era immerso nell'oscurità e nel silenzio. Diamogli la buona notte anche noi» (ANTON GIULIO BARRILI, *La signora Autari*, Milano, Treves, 1906, p. 104); «Già, debbo anche dirvi che il signor Vitaliano Melzi non stava mai ritto» (*Ivi*, p. 63); o ancora: «Non descriveremo il lago di Como. La scuola lombarda lo ebbe per tanti anni per suo tema obbligato, e non occorre rifare ciò che è stato fatto, tra bene e male, almeno una dozzina di volte. Scendiamo al villino Melzi» (*Ivi*, p. 86). Si tratta d'altra parte delle modalità narrative esemplificate e ironizzate da Sbarbaro – come vedremo tra breve – in un altro frammento apparso su «La Riviera Ligure» nel 1916: «Il mio sogno è, finalmente, / stampare un macchinoso romanzo / dove lo spegnersi del mio nobile ingegno sia manifesto. // Voluttà di scrivere ancora / Se il benevolo lettore... Lasciamo ora il nostro eroe... / oppure / Le sette finivano di suonare al campanile di...» (CAMILLO SBARBARO, *Trucioli*, edizione critica a cura di Giampiero Costa, cit., p. 351. I corsivi sono nel testo).

frammento di *Fuochi fatui* che racconta delle proprie letture giovanili, Sbarbaro intende forse – oltre che indicare un ben preciso prodotto letterario – identificare una più lata categoria testuale:⁵⁹⁴ il romanzo di intreccio, poco intellettualmente impegnativo e di facile lettura. Sbarbaro dunque – tra le esperienze di lettura che hanno caratterizzato la sua giovinezza – ritiene di dover annoverare anche opere di scarso valore artistico, come il volume di Barrili, ma che ricoprono ugualmente un ruolo non secondario all'interno della sua storia culturale.

La maggior parte delle informazioni riguardanti le abitudini di lettura di Sbarbaro nel periodo immediatamente precedente alla pubblicazione di *Trucioli* vanno tuttavia ricercate nell'epistolario di guerra. Nelle *Cartoline in franchigia* (soprattutto per quanto riguarda le sezioni «1916-1918. Tempo dei primi *Trucioli*» e «Lettere a casa dal fronte»⁵⁹⁵) sono infatti numerosi i passi in cui il poeta ligure domanda ad Angelo Barile o ai propri familiari la spedizione al fronte di determinati libri o ne dichiara e commenta a posteriori la lettura. Le richieste letterarie di Sbarbaro dalla trincea sono soprattutto romanzesche. Tra le prime compare infatti il titolo di un romanzo francese: «Mandami *il piccolo vecchio ben proprio* (romanzo di Willy, NOTA PER LA CENSURA)».⁵⁹⁶ Il riferimento è riconducibile a *Un petit vieux bien propre*,⁵⁹⁷ un'opera del 1907 di Henry Gauthier-Villars (uno degli uomini più in vista della vita mondana parigina di inizio secolo, noto anche con lo pseudonimo di Henry Willy), il cui titolo francese viene nella lettera sommariamente italianizzato, vuoi per non destare ulteriori sospetti nella censura militare, vuoi per facilitare l'identificazione del volume da

⁵⁹⁴ Sembra andare in questa direzione l'utilizzo da parte dell'autore dell'avverbio «magari».

⁵⁹⁵ CAMILLO SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, cit. Rispettivamente alle pp. 561-580 e 589-617.

⁵⁹⁶ *Ivi*, p. 569.

⁵⁹⁷ Il romanzo è stato effettivamente tradotto in italiano da Carlo Laguna e pubblicato nel 1910; tuttavia il titolo sensibilmente diverso dell'edizione (HENRY GAUTHIER-VILLARS, *Un vecchietto a modo*, Milano, Floritta, 1910) fa pensare ad una fruizione da parte di Sbarbaro del testo in lingua originale. La traduzione dell'aggettivo francese *propre* con l'italiano *proprio*, vista la notevole differenza semantica delle due parole, e il mantenimento della struttura francese del vezzeggiativo (*petit vieux*) rivelano infatti la matrice "artigianale" della traduzione e sembrano giustificabili solamente da fini pratici.

parte di Angelo Barile.⁵⁹⁸ Il romanzo di Willy racconta la storia di Evariste-Anselme Tardot, un agiato commerciante in pensione, il quale – rimasto vedovo e avendo a disposizione l'ingente capitale della defunta moglie – si innamora della giovanissima attrice e ballerina Pimprenette de Folligny. Per compiacere i desideri della sua affascinante *maîtresse*, i due si trasferiscono a Parigi, dove Tardot dilapiderà in pochi mesi il suo intero patrimonio nel tentativo di tenere legata a sé l'ormai famosa Pimprenette, la quale nel frattempo intrattiene diverse e contemporanee relazioni amorose con colleghi e conoscenti della coppia. Il romanzo si svolge interamente all'interno di un ambiente di vita *dandy* (tra i teatri, i ristoranti, i grandi alberghi e i boulevards della capitale francese) e utilizza sovente le diverse sfumature del sensuale: Willy si sofferma spesso sulla descrizione delle nudità e dei succinti abiti indossati dalle diverse ballerine e attrici che compaiono nel romanzo. Ne risulta infine una narrazione piana, tutta basata su una vicenda poco elaborata e piuttosto ripetitiva,⁵⁹⁹ con personaggi spesso ridotti a pure macchiette o che si risolvono interamente nel dialogato.⁶⁰⁰ Ciò che emerge con forza come il centro vitale del romanzo è il mondo altoborghese della società parigina, uno stile di vita mondano e spensierato, una folla di *viveurs* dediti solo al lusso e al divertimento. Non è forse inutile notare come molti tra questi aspetti compaiano frequentemente – contenuti quasi sempre in proposizioni ottative – all'interno di diversi frammenti dei *Trucioli*. La vita mondana del *dandy* è evidentemente una delle tematiche che Sbarbaro ha assorbito nella frequentazione di questa e di altre opere dedicate a tale ambiente sociale e che vediamo riemergere – personalmente rielaborata – nella raccolta del 1920.

⁵⁹⁸ Il libro di Gauthier-Villars non è l'unica opera francese chiesta dal soldato Sbarbaro; di lì a poco, in calce ad una lettera, giungerà a Barile la domanda di un altro volume: «Mandami *Enfantines* e qc. di Soffici» (CAMILLO SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, cit., p. 579). Il riferimento è ad una raccolta di novelle di Valéry Larbaud (VALÉRY LARBAUD, *Enfantines*, Paris, Gallimard, 1918).

⁵⁹⁹ Più della metà del romanzo è infatti occupata dal racconto delle successive relazioni – puntualmente scoperte da Tardot – intrattenute da Pimprenette con altri uomini, giovani e anziani. Il finale della vicenda viene poi determinato dal più classico *deus ex machina*, mortificando così definitivamente lo sviluppo narrativo: grazie alla vincita di un grosso premio ad una lotteria, Tardot può ripagare i suoi debiti e tornare allo stile di vita che era stato costretto ad abbandonare.

⁶⁰⁰ Monsieur Tardot, l'unico personaggio che vorrebbe essere complesso (roso com'è dalla gelosia per le altre relazioni intrattenute dalla sua giovane amante), si rivela invece spesso semplicemente contraddittorio.

Un'altra spedizione libraria riguarderà invece un romanzo inglese di Charles Dickens, che circola in Italia all'inizio del Novecento nella prima traduzione di Fedorigo Verdinois.⁶⁰¹ Scrive infatti Sbarbaro: «Mandami *Il circolo Pickwick*: ricordo che leggendolo Agnino esplodeva in risate da far ballare il letto».⁶⁰² Si noti come ancora una volta la richiesta letteraria sia giustificata da un fine immediatamente ricreativo, in quanto motivata dal ricordo dell'enorme divertimento ricavato in gioventù dall'amico e compagno di classe Giuseppe Agnino. Grazie poi ad un riferimento contenuto in un'altra cartolina, si potrebbe ipotizzare infine uno Sbarbaro non del tutto estraneo alle opere letterarie romanzesche di più facile consumo, largamente diffuse in Italia proprio in quel periodo. Infatti, nel commentare con il consueto Angelo Barile lo stile scrittorio – evidentemente retorico, lacrimevole e ampolloso – della sua madrina di guerra,⁶⁰³ Sbarbaro afferma: «[Ella] mi scrive quotidianamente frasi dave-roniane. Dove intinge la penna?»⁶⁰⁴ Se si può forse escludere una diretta e assidua frequentazione da parte di Sbarbaro dei prodotti letterari di Guido Da Verona, al termine di queste brevi considerazioni bisogna tuttavia concludere che il poeta ligure, negli anni della sua formazione scolastica e fino alla pubblicazione di *Trucioli*, presenta opzioni e conoscenze letterarie estremamente varie e in grado di spaziare dalla letteratura artistica fino alle opere orientate ad un *divertissement* più facile e immediato.

Tuttavia, tra tutte le lettere inviate ai familiari dal fronte e contenenti richieste di volumi che alleviassero la noia durante i periodi passati dal poeta in trincea, il maggior numero di citazioni converge su una tipologia di prodotti estremamente precisa. Il ricordo di queste letture ricorre a diversi anni di distanza, ancora una volta in un frammento dei *Fuochi fatui*:

⁶⁰¹ CARLO DICKENS, *Il Circolo Pickwick*, Milano, Treves, 1904.

⁶⁰² CAMILLO SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, cit., p. 573.

⁶⁰³ La "madrina di guerra" era una vera e propria istituzione durante il primo conflitto mondiale. Era infatti molto frequente che alle donne della buona società italiana (e in seguito anche alle bambine in età scolare) venisse affidato un soldato impegnato sul fronte bellico (in genere un ufficiale) con il compito di supportarlo moralmente con lettere e fotografie e materialmente con pacchi di indumenti e di viveri.

⁶⁰⁴ *Ivi*, p. 574.

Ho letto anch'io dei romanzi gialli e in trincea Fantomas mi fu di grande soccorso. Ma appena il mistero accenna a chiarirsi, chiudo il libro: a fine pranzo non vado a mettere il naso in cucina.⁶⁰⁵

Al di là della dichiarazione circa le singolari prassi di lettura messe in atto dallo scrittore, ciò che interessa in questo caso è l'affermazione contenuta nella prima frase: Sbarbaro sarebbe stato dunque un avido consumatore delle avventure del criminale francese creato dalla penna di Marcel Allain e Pierre Souvestre. Il poeta ligure confida questo passatempo ad Angelo Barile in una lettera del 1917: «Nella baracchetta che il *fido masnadiero* mi tiene in ordine, leggo FANTOMAS al lume d'un rozzo candeliere fabbricato dal fante, con davanti un bossolo di rame pieno di fiori di saponaria...».⁶⁰⁶ Inoltre, sfogliando l'epistolario che contiene le lettere scritte da Sbarbaro alla sorella Clelia (affettuosamente chiamata Lina) e a Benedetta, la richiesta di libri gialli è frequente e costante. La prima attestazione risale al 27 agosto 1917: «Ora vi chiedo un piacere: che mi mandiate le avventure di FANTOMAS; sono 8 o 9 volumi, editore Salani. Qui le giornate (voglio dire le notti) devono essere eterne. Se potete! Vi bacio».⁶⁰⁷ In alcuni casi è poi possibile ricostruire con maggiore precisione quali fossero i singoli volumi della serie capitati nelle mani di Sbarbaro durante il periodo della guerra. Si veda infatti quanto afferma lo stesso poeta in un'altra lettera di pochi mesi successiva:

Piove e stasera diamo il cambio a quelli di linea. Causa il DISSERVIZIO POSTALE mi tocca pertanto scendere nel fosso senza la fida compagnia del *Fiacchere di notte*, circa il quale la mia curiosità si acuisce con il ritardo. (Compagnia, quella di Fantomas, che sostituisce con vantaggio quella d'una Glisendi).⁶⁰⁸

⁶⁰⁵ *Ivi*, p. 438.

⁶⁰⁶ *Ivi*, p. 572. Il corsivo è nel testo.

⁶⁰⁷ *Ivi*, p. 597.

⁶⁰⁸ *Ivi*, p. 600. Si tenga presente che «Glisendi» è con ogni probabilità la storpiatura di «Glisenti», nome comunemente utilizzato dai soldati per la Glisenti Modello 1910, una pistola semiautomatica in dotazione al Regio Esercito durante il primo conflitto mondiale.

Il riferimento è ad una particolare puntata della serie romanzesca di *Fantomas*, pubblicata a Firenze dall'editore Salani una prima volta nel 1913 e ristampata nuovamente proprio nel 1917.⁶⁰⁹ Pochi giorni dopo, il 25 ottobre, una nuova missiva contiene ulteriori informazioni: «Notizie: N.N. Ho ricevuto i 4 *Fantomas* e sto incignando “L’evasa di S. Lazzaro”».⁶¹⁰ Anche questo volume viene in effetti pubblicato dal medesimo editore nel 1914 e sarà ristampato di lì a poco nel 1918.⁶¹¹

I rilievi ed i riferimenti forniti fino a questo punto intendono cercare di ricostruire il rapporto tra Sbarbaro e i prodotti testuali (secondo un’accezione piuttosto ampia) ascrivibili ad una letteratura di tipo “popolare”, meno culturalmente impegnata e di più ampia fruizione e diffusione nelle diverse categorie culturali italiane. Tali fonti possono infatti – e vedremo più avanti secondo quali modalità – ben essere alla base di suggestioni che contribuiranno alla formazione dell’immaginario dei *Trucioli* del 1920.⁶¹²

3.5.3. La cultura popolare in *Trucioli*

Accenni e riferimenti a proposito di una letteratura di ambito e fruizione maggiormente popolari compaiono frequentemente e in maniera omogenea anche lungo tutto il testo dell’opera del 1920, rivelando da un lato un’attenzione non sporadica da parte di Sbarbaro a fenomeni artistici di ampia diffusione nella società italiana e dall’altro un graduale processo di allargamento dell’estetico e del rappresentabile all’in-

⁶⁰⁹ PIETRO SOUVESTRE, MARCELLO ALAIN, *Fantomas. Il fiacchere di notte*, Firenze, Salani, 1913 (1917²).

⁶¹⁰ CAMILLO SBARBARO, *L’opera in versi e in prosa*, cit., p. 600.

⁶¹¹ PIETRO SOUVESTRE, MARCELLO ALAIN, *Fantomas. L’evasa da San Lazzaro*, Firenze, Salani, 1914 (1918²).

⁶¹² Un ulteriore riferimento ad un prodotto culturale di tipo popolare all’interno delle opere di Sbarbaro è rinvenibile in una delle ultime lettere del periodo di guerra indirizzata ancora una volta ad Angelo Barile: «... mi viene in mente la sera che ti scrissi una cart. con l’aria del *Conte di Lussemburgo*: sei tu, felicità...» (CAMILLO SBARBARO, *L’opera in versi e in prosa*, cit., p. 579.). Si tratta infatti di una citazione della versione italiana di una celebre aria (*Bist du’s, lachendes Glück*) tratta dall’operetta *Der Graf von Luxemburg* di Franz Lehár, rappresentata in Italia per la prima volta al Teatro Vittorio Emanuele di Torino nel 1910 proprio con il titolo *Il conte di Lussemburgo*.

terno di una raccolta come *Trucioli*, destinata sicuramente ad una circolazione ristretta alle classi intellettuali del Paese.

Sulla scorta di quanto riportato nel paragrafo precedente si possono infatti ritrovare diversi richiami a generi romanzeschi di ampio consumo, di cui – si è visto – Sbarbaro era consumatore in prima persona. Forse proprio dalla lettura delle avventure di *Fantomas* giunge la suggestione che si trova alla base della metafora contenuta nell'incipit del truciolo *Vengono ore che l'anima*: «Vengono ore che l'anima diventa la copertina d'un romanzo a sensazione» (*Vengono ore che l'anima* [T23], p. 183). Il richiamo ad un particolare genere letterario, di facile lettura e largo consumo, è evidente: “romanzo a sensazione” era infatti il nome comunemente conferito nell'Ottocento ad opere narrative che oggi si definirebbero “thriller” o “horror”, basate sulla complessità dell'intreccio e sull'ambigua suggestione del crimine. Il prodotto paraletterario viene inoltre utilizzato anche in un altro passo come immagine sulla quale costruire una similitudine riferita, ancora una volta, al soggetto narrante: «Potessi almeno piangere come la zitella sul romanzo sentimentale!» (*Nel mondo cinematografico grigio* [T61], p. 273). Anche in questo passo emerge nuovamente la tendenza alla citazione e alla rappresentazione artistica di prodotti che si pongono ai margini della civiltà letteraria contemporanea all'autore. In un altro frammento di *Trucioli* il romanzo ottocentesco, magari d'appendice, viene richiamato come possibilità compositiva con una tonalità addirittura ottativa. Rivolto all'amico Pierangelo Baratonò, Sbarbaro afferma: «Deposta la fisima dell'arte, fabbricheremo di quelle storie dolci e idiote che fanno piangere di commozione gli umili. Voluttà di scrivere ancora: “mezzanotte finiva di suonare al campanile di...”! Pubblicheremo da Cioffi, da Angelo Bietti...» (*Coronata* [T37], p. 211). Tale brano si rivela tuttavia la rielaborazione sintetica di un frammento composto precedentemente, intitolato *Vóto* e pubblicato su «La Riviera Ligure» del giugno 1916, dove lo spunto tematico viene affrontato con maggiore distensione e chiarezza.

Il mio sogno è, finalmente,
stampare un macchinoso romanzo
dove *lo spegnersi del mio nobile ingegno sia manifesto.*

Voluttà di scrivere ancora
Se il benevolo lettore... Lasciamo ora il nostro eroe...
oppure
Le sette finivano di suonare al campanile di...

M'incanta all'edicola, la copertina leggermente idiota
Pubblicherei da Cioffi, da Angelo Bietti... [...]

Oh finire direttore de *La stella e l'aurora!*
Pel gonfio componimento da Sua Maestà ottenere
l'encomio e la spilla!
Mandare i versi al giornale di Moda!⁶¹³

Come si può facilmente osservare, il brano del 1916 e quello confluito nella raccolta del 1920 seguono uno sviluppo tematico largamente simile. Il desiderio di autoannullamento intellettuale va di pari passo con la composizione di un'opera appartenente ad una particolare tipologia letteraria: la deposizione della «fisima dell'arte» ad opera del narratore corrisponde infatti con la stesura di un romanzo dove sia manifesta la fine del «nobile ingegno» del poeta. Seguono a questo punto alcune frasi (in corsivo nel testo de «La Riviera Ligure») in cui Sbarbaro sembra mimare alcune caratteristiche proprie della prosa di *feuilleton* tipica del romanzo ottocentesco. L'autore richiama infatti un paradigma compositivo caratterizzato da un forte statuto autoriale, con un narratore ben presente nel dettato, capace di determinare cambi di scena in maniera esplicita («*Lasciamo ora il nostro eroe...*») e in rapporto diretto e cordiale con il lettore («*Se il benevolo lettore...*»). Segue poi una terza frase in corsivo («*Le sette finivano di suonare al campanile di...*»), in cui sembra riconoscibile un classico

⁶¹³ CAMILLO SBARBARO, *Trucioli*, edizione critica a cura di Giampiero Costa, cit., pp. 351-352. I corsivi sono nel testo.

esempio di *incipit* romanzesco, il quale – grazie all’impiego di un tipico imperfetto descrittivo – inizierebbe a fornire al lettore l’ambientazione cronotipica all’interno della quale sta per inserirsi la vicenda narrativa sul punto di cominciare. Si inserisce a questo punto la dichiarazione del desiderio di pubblicare la propria nuova opera presso due particolari editori: «Angelo Bietti» e «Cioffi». Sembra interessante approfondire per quale motivo Sbarbaro abbia deciso in entrambi i testi – quello del 1916 e quello del 1920 – di fare un preciso riferimento a queste due imprese editoriali. La casa editrice Angelo Bietti, nata a Milano nel 1864 ad opera dell’omonimo stampatore, era infatti impegnata nella realizzazione e vendita di prodotti letterari di facile lettura: proprio a cavallo tra il XIX e il XX secolo «Angelo Bietti risolse di iniziare la pubblicazione di opere di larga diffusione tra il pubblico meno evoluto, badando poco alla originalità dei testi e alla loro presentazione, ma invogliando all’acquisto con prezzi modicissimi». ⁶¹⁴ Una storia commerciale analoga ed un indirizzo produttivo simile caratterizzano anche la seconda casa editrice citata da Sbarbaro nel suo *truciol*. La Cioffi, avviata ancora una volta a Milano da Cesare Cioffi nel 1866 e attiva fino al 1926, contemplò infatti scelte di catalogo notevolmente affini a quelle effettuate da Angelo Bietti: «Pubblicò quasi esclusivamente romanzi popolari dei Dumas, di Francesco Lodi, Mario Mariani e Jules Verne ospitati nelle collane: *Collezione di romanzi popolari* e *I viaggi straordinari di G. Verne*». ⁶¹⁵ Quando infatti Sbarbaro, in un altro documento autografo, intende esprimere il desiderio di un’impaginazione e di una confezione estremamente semplici e spoglie per il futuro fascicolo di *Truciol*, ecco emergere nuovamente il riferimento alle medesime due case editrici: «Desidero

⁶¹⁴ GIOVANNI DONDI, *Antonio Bietti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 10, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1968, p. 371. La ricostruzione più accurata della storia dell’impresa è contenuta in PATRIZIA CACCIA (a cura di), *Editori a Milano (1900-1945). Repertorio*, Milano, Franco Angeli, 2013, pp. 73-75. Per ulteriori informazioni circa l’attività e il catalogo della casa editrice, si vedano anche PIERO TREVISANI, *Storia della stampa*, Roma, Raggio, 1953, p. 312 e MARIO BONETTI (a cura di), *Storia dell’editoria italiana*, vol. 2, Roma, Gazzetta del libro, 1960, p. 29.

⁶¹⁵ PATRIZIA CACCIA (a cura di), *Editori a Milano (1900-1945). Repertorio*, cit., p. 101.

la veste tipografica la più dimessa: *onesta*. >Se non fosse< (Angelo Bietti, Cioffi!) Pochi spazi, nessuna pagina bianca o quasi. Carta comune e caratteri comuni». ⁶¹⁶

Il riferimento successivo all'interno del brano *Vóto* riguarda invece il periodico milanese «La Stella e l'Aurora», noto anche con il titolo – assunto solamente in un secondo momento – «Il Trionfo d'amore» («Oh finire direttore de *La stella e l'aurora!* / Pel gonfio componimento da Sua Maestà ottenere / l'encomio e la spilla! / Mandare i versi al giornale di Moda!» ⁶¹⁷). Questo giornale di “amena lettura” a soggetto sentimentale-amoroso, ispirato ad una temperie poetica vagamente simbolista e tardo-romantica, comincia le sue pubblicazioni nel 1897 e continuerà ad uscire regolarmente fino al 1938. I testi inseriti sono interamente orientati allo svago del lettore: la rivista «pubblica a puntate racconti e romanzi editi dalla Casa editrice Verri, oltre a novelle, versi, *pièce* [*sic*] teatrali e bozzetti d'autori vari, per i quali si avvale anche della collaborazione degli abbonati». ⁶¹⁸ Le diverse parti di cui si compone ogni fascicolo ricorrono poi secondo uno schema pressoché fisso:

Ogni numero si apre con la riproduzione, generalmente a piena pagina, d'un'opera d'arte [...], il cui tema, legato all'argomento principe del periodico, viene ripreso e sviluppato all'interno di un racconto e di una breve prosa d'occasione [...]. Lo spazio che rimane è occupato ancora da testi narrativi e poetici, spesso ad opera dei lettori, e da numerose rubriche, tra le quali: la *Piccola posta* (dove la redazione analizza, giudica e commenta i lavori degli abbonati, spiegando perché sono stati accolti o respinti dalla rivista); i *Piccoli echi* e le *Spigolature*, dedicati a curiosità, proverbi, detti popolari, cronaca rosa; i *Responsi sibillini* (dal 1903), firmati dalla Sonnambula, che fornisce a pagamento l'oroscopo personalizzato e consulenze su questioni di cuore. ⁶¹⁹

⁶¹⁶ Si tratta di un foglio protocollo a righe indirizzato a Barile, contenente le disposizioni per la stampa di *Trucioli*, oggi conservato nel Fondo Sbarbaro-Barile e riportato in CAMILLO SBARBARO, *Trucioli*, edizione critica a cura di Giampiero Costa, cit., p. 35. Il corsivo è nel testo; le parentesi uncinate indicano una cassatura presente sull'originale.

⁶¹⁷ *Ivi*, p. 352.

⁶¹⁸ RITA CARRARINI, MICHELE GIORDANO (a cura di), *Bibliografia dei periodici femminili lombardi (1786-1945)*, Milano, Editrice Bibliografica, 1993, p. 385.

⁶¹⁹ *Ibidem*.

Vista la struttura della pubblicazione, l'affermazione sbarbariana «Mandare i versi al giornale di Moda!»⁶²⁰ potrebbe dunque essere riconducibile alla prassi adottata dalla rivista di adoperare nella pubblicazione testi composti dagli stessi lettori del periodico. L'auspicio formulato in precedenza da Sbarbaro è tuttavia ancora più preciso: egli desidererebbe diventare il direttore stesso del giornale, affermando poi di voler ricevere un'onorificenza regale per le proprie composizioni patriottiche.⁶²¹ È forse da riconoscere in questa immagine un ben preciso richiamo al vero responsabile editoriale del periodico, il milanese Ottorino Giussani Bareggi, il quale determinò il particolare indirizzo nazionalistico portato avanti dalla pubblicazione nei suoi anni di attività e soprattutto durante il periodo bellico. «La Stella e l'Aurora» infatti, più che di sermoni politici era intriso di «divagazioni letterarie, tutte tese a nutrire e rinforzare il sentimento patriottico di chi legge. Sentimento ovvio, sottinteso, presupposto indiscutibile di qualunque componimento, in prosa o in versi».⁶²² Inoltre Giussani Bareggi, esponente di spicco della buona società milanese (tanto da essere inserito nell'albo *Milano scelta* del 1907⁶²³) risulta effettivamente aver ottenuto un'onorificenza regale, se nei verbali dell'Unione Industriali Arti Grafiche (di cui sarà vicepresidente nel 1919 e presidente dal 1921) al suo nome viene affiancato il titolo di “Cavaliere”.⁶²⁴ Sbarbaro dunque nel truciolo in questione fa riferimento a imprese e prodotti letterari

⁶²⁰ CAMILLO SBARBARO, *Trucioli*, edizione critica a cura di Giampiero Costa, cit., p. 352.

⁶²¹ «Oh finire direttore di *La stella e l'aurora!* / Pel gonfio componimento da Sua Maestà ottenere l'encomio e la spilla!» (*Ibidem*).

⁶²² ANNALUCIA FORTI MESSINA, *La guerra spiegata alle donne: l'impresa di Libia nella stampa femminile (1911-1912)*, Roma, Biblink, 2011, p. 24. Si veda ad esempio quanto affermano Carrarini e Giordano: «La rivista riserva inoltre un porzione considerevole delle sue colonne ai “concorsi letterari” banditi periodicamente fra gli abbonati su temi come: *La più bella lettera che la donna amata possa scrivere al suo soldato combattente*» (RITA CARRARINI, MICHELE GIORDANO (a cura di), *Bibliografia dei periodici femminili lombardi (1786-1945)*, cit., p. 386. Il corsivo è nel testo).

⁶²³ Il direttore de «La Stella e l'Aurora» viene così indicato nella pubblicazione: «Giussani Bareggi Ottorino, *industriale editore* = Direttore Generale e proprietario della Casa editrice Verri e dello Stabilimento Tipografico Giussani Filippo (già Giussani Manzoni) = Consigliere e segretario dell'Unione Industriali Arti Grafiche = Associazione Lombarda dei Giornalisti - Società fra Commerciali Esercenti e Industriali - Circolo degli Interessi Commerciali, Industriali ed Agricoli - Associazione degli Industriali Italiani per prevenire gli Infortuni sul lavoro - Touring Club Italiano = Via S. Simpliciano, 5 - Telef. 21-00» (*Milano scelta 1907. Guida della Società Milanese (Anno III)*, Milano, Società Editrice degli Annuari, 1907, p. 169. Il corsivo è nel testo).

⁶²⁴ PAOLA SIGNORINO, *L'industria poligrafica milanese tra Ottocento e Novecento*, in FRANCESCO OPPI (a cura di), *L'Unione fa la forza. Oltre un secolo di impegno dell'industria grafica e cartotecnica per la cultura e la comunicazione in Lombardia e a Milano*, Milano, Raccolto Edizioni, pp. 8-10.

determinati e soprattutto ad un ben preciso orizzonte editoriale, cercando così di rappresentare un sogno di autoannullamento che coinvolga anche la propria stessa capacità compositiva, dichiarando il desiderio di adeguamento ad una scrittura facile e piana, di ingenua fattura, facilmente lacrimevole o ingenuamente narrativa. Tale desiderio segna il suo culmine proprio nella frase con cui si conclude il frammento pubblicato ne «La Riviera Ligure»: «Io m'auguro finalmente, / perché nulla mi sia risparmiato, / di perdere l'ingegno come oggetto per via». ⁶²⁵

Quello a «La Stella e l'Aurora» non è tuttavia l'unico richiamo contenuto in *Trucioli* al mondo giornalistico ed editoriale contemporaneo allo scrittore. In alcuni casi la lettura del giornale costituisce infatti la vera e propria occasione che introduce il ricordo o dà inizio alla narrazione: «La quarta pagina mi richiama ai più soavi sentimenti famigliari. “Scherzi in famiglia - Grande Emporio”» (*La quarta pagina mi richiama* [T25], p. 188). Proprio l'ultima facciata del giornale, normalmente dedicata alle notizie secondarie o alla pubblicità colpisce l'immaginario del narratore, il quale, osservandovi l'inserzione di una bottega di trucchi di magia e prestidigitazione, trova lo spunto per la composizione di un truciolo. La stessa dinamica si propone nuovamente anche in *Sui pubblici fogli mettono*:

Sui pubblici fogli mettono la nota simpatica gli ubriachi. Il cronista li designa *molesti e ripugnanti*. Io li amo. Sono impensati, sempre. / [...] Sul pubblico foglio, faccia filistea del mondo, più delle vicende della conflagrazione seguono le vostre traiettorie, adorabili ubriachi, comete della Società!⁶²⁶ (*Sui pubblici fogli mettono* [T45], p. 237)

⁶²⁵ CAMILLO SBARBARO, *Trucioli*, edizione critica a cura di Giampiero Costa, cit., p. 352.

⁶²⁶ Il corsivo è nel testo. Tra gli altri riferimenti al prodotto giornalistico nei componimenti in prosa anteriori al 1920 vale la pena ricordare i passi seguenti: «Fanciullo ebbi delle meravigliose amanti. / Uscivano da giornali comprati di soppiatto e letti a lume di candela» (*Fanciullo ebbi delle meravigliose* [T48, p. 248]); «Cominciai a dubitare dell'inventore Ulivi quando vidi che teneva in mano la *Domenica del Corriere*» (CAMILLO SBARBARO, *Trucioli*, edizione critica a cura di Giampiero Costa, cit., p. 344); «PROVINCIA / Asfissio al caffè. Come chi annega, allungo la mano al *Mare politico-amministrativo-letterario*. / Articolo di fondo: Origini del Santuario di Montallegro. Due colonne firmate: *alcuni macellai* con titolo: “A certe Cassandre.” Sonetti di Paolo Maria Migone. Fuori, dietro a me, due *ritirati* si confidano l'ora - ignominiosa - cui vanno a dormire. / Sul muro l'annuncio del FUOCO, film passionale con Pina Menichelli femmina fatale, mi sbalordisce come una scintilla in un pagliaio» (*Ivi*, pp. 355-356. I corsivi sono nel testo). In questo ultimo brano inoltre è contenuto anche il riferimento ad un famoso prodotto cinematografico di soggetto dannunziano.

Da ultimo anche l'ambito della musica – e soprattutto della canzone popolare di larga diffusione – viene spesso citato in diversi dei frammenti lirici di *Trucioli*. Nella prosa *Firenze vuol dire*, uno tra i diversi complementi oggetti della frase che dà il titolo al componimento è riferito proprio ad un valzer piuttosto conosciuto negli anni Dieci: «Firenze vuol dire / le sigarette Capstan / *Je sais que tu es jolie* cantata nell'aprile 1914 / il Bar della Rosa, il suo dolce cuore che arde la notte...» (*Firenze vuol dire* [T2], p. 146). Il motivo è con ogni probabilità da identificare con una nota danza per pianoforte composta da Barbirolli e raccolta in un'antologia di spartiti pubblicata proprio nel 1914 a Firenze.⁶²⁷ In *Nel mondo cinematografo grigio* è ancora una volta una suggestione musicale a causare la reazione dell'io narrante: «Nella novella del quotidiano l'intreccio di passioni si accenni, abusato / o “fior di mia vita” mi zufolino dappresso / qualcosa alla gola mi prende» (*Nel mondo cinematografo grigio* [T61], p. 273). La melodia canticchiata all'orecchio del protagonista è forse identificabile con un brano della *Parisina* di Pietro Mascagni, opera in quattro atti composta su libretto di Gabriele D'Annunzio e rappresentata per la prima volta alla Scala di Milano proprio nel 1913. Il testo di questo frammento lirico,⁶²⁸ intriso di patetismo lacrimevole, ben si accorda con l'«intreccio di passioni» richiamato nella riga precedente e con il «romanzo sentimentale» cui si fa riferimento subito oltre, esprimendo il desiderio straziante da parte del soggetto di un vero rapporto amoroso, mai sperimentato dal narratore.⁶²⁹ La citazione della melodia di «fior di mia vita» potrebbe tuttavia riferirsi anche ad un altro pezzo musicale, diffuso in Italia nei medesimi anni: il passo sbarbariano potrebbe infatti richiamare anche un'allora celebre romanza dal titolo *Io mi do-*

⁶²⁷ Cfr. *Dieci danze di successo*, Firenze, Edizioni Manno Manni, 1914.

⁶²⁸ «Stella dell'Assassino: “O fiore di mia vita, / che mai non diedi perché tu fiorissi? / Ti diedi col mio petto / la speranza del mondo e il novel tempo / e tutte l'allegrezze ch'ei rimena. / Mi feci come l'alba e la rugiada / per addolcirti. / Or sei diviso da me, sei reciso / da me, o fiore / della mia carne; e sol rimasta è in me / una radice amara / che non si può divellere. Ah, non soffri / per questo? Dimmi, dimmi”» (*Parisina. Tragedia lirica in quattro atti di Gabriele d'Annunzio musicata da Pietro Mascagni*, Milano, Casa Musicale Lorenzo Sonzogno, 1914, p. 48-51).

⁶²⁹ «Ma c'è un paese dove non potrò andar mai. Interrogo quelli che ci furono col mio più ansioso silenzio. / [...] Nella novella del quotidiano l'intreccio di passioni si accenni, abusato / o “fior di vita mia” mi zufolino d'appresso / qualcosa alla gola mi prende. / Potessi almeno piangere come la zitella sul romanzo sentimentale! / Un rimpianto m'attanaglia / che pare il cuore mi voglia scoppiare» (*Nel mondo cinematografo grigio* [T61], pp. 273-274).

mando, messa in musica nel 1890 da Francesco Paolo Tosti (1846-1916) su versi di Enrico Panzacchi (1840-1904). Anche in questo caso la tematica amorosa-sentimentale della romanza ben si accorda con il contesto sbarbariano nel quale viene inserita.⁶³⁰ Da ultimo un'altra opera musicale, questa volta del ben più famoso Gioachino Rossini, diventa il serbatoio da cui Sbarbaro trae elementi per la formazione di una significativa metafora contenuta nel truciolo *Coronata*: «Oh ma perché non acquistammo l'orologio da tasca, grande come una meridiana, per pavoneggiarci nei corsi cittadini? o almeno il violino di latta da pizzicare, Lindori d'un mondo di uomini, sotto la finestra di qualche bella?» (*Coronata* [T37], pp. 209-210). Il riferimento è alla nota vicenda contenuta nel primo atto del *Barbiere di Siviglia*: il Conte d'Almaviva, nel tentativo di conquistare la bella Rosina senza rivelare la sua vera identità (temendo ch'ella possa amare più le sue ricchezze che lui stesso), le canta una serenata sotto il suo balcone, presentandosi proprio con il falso nome di Lindoro.⁶³¹

Al termine di questo breve catalogo risulta dunque evidente la prassi da parte di Sbarbaro di inserire all'interno dei suoi trucioli – e spesso in posizione retoricamente rilevante – frequenti richiami a prodotti testuali (secondo un'ampia accezione del termine) orientati principalmente ad una fruizione ingenuamente evasiva e largamente diffusa: generi paraletterari come il romanzo d'avventura o sentimentale, il giornale e – in ambito anche extraletterario – il cinema e la musica diventano quindi elementi rappresentabili anche in un contesto di artisticità tradizionale come quello che presiede alla formazione dei *Trucioli* vallecchiani.

⁶³⁰ «Io mi domando: dove sono adesso / i fior di tante morte primavere? / Maggio dilata il suo fecondo amplesso / dall'orme balze all'umide scogliere. / Vibra per l'aria un senso di piacere, / canta fra i rami e parla ai fior somnesso; / ma io mi domando: dove sono adesso / i fior di tante morte primavere? // Fior di mia vita, baci del mio core, / chi mi darà mai più vostra novella? / L'anima triste, che ha del nulla orrore, / sogna un Eliso ad ogni cosa bella; / sogna di ritornarvi in qualche stella, / con le prime speranze e con l'amore. / Fior di mia vita, baci del mio core, / chi mi darà mai più vostra novella?» (testo cit. in EDUARDO RESCIGNO, *Poeti di Tosti*, in FRANCESCO SANVITALE (a cura di), *Tosti*, Torino, EDT, 1991, p. 123).

⁶³¹ «Il nome mio / non le vo' dir né il grado; assicurarmi / vo' pria ch'ella ami me, me solo al mondo / non le ricchezze e i titoli / del Conte d'Almaviva» (GIOACCHINO ROSSINI, *Il barbiere di Siviglia*, Milano, Ricordi, 1977, p. 20). «Se il mio nome saper voi bramate, / dal mio labbro il mio nome ascoltate. / Io sono Lindoro / che fido v'adoro, / che sposa vi bramo, / che a nome vi chiamo, / di voi sempre parlando così / dall'aurora al tramonto del dì» (*Ivi*, p. 21).

3.5.4. Il caso di *Oppi*

L'operazione di graduale allargamento del campo dell'estetico e di inserzione all'interno dei trucioli vallecchiani di riferimenti al dominio di una produzione testuale extraestetica fa segnare il suo culmine in una prosa particolare, esplicitamente composta proprio sulla base di un procedimento accumulativo di citazioni tratte dagli ambiti più diversi del letterario e del paraletterario. Il frammento, il sessantesimo della raccolta, è significativamente intitolato *Oppi* ed è formato dalla giustapposizione di numerosi riferimenti a pubblicità, testi e generiche immagini che emergono – si direbbe – casualmente alla mente del soggetto. Si tratta di una tecnica compositiva che potrebbe trovare un antecedente immediato nella celebre *Passeggiata* di Aldo Palazzeschi, pubblicata nella seconda edizione de *L'incendiario* nel 1913⁶³² ed anch'essa strutturata a partire dall'accumulazione caotica delle immagini e delle scritte con cui viene a contatto l'io lirico durante il suo passaggio lungo una via cittadina. Il poeta ligure aggiunge però allo spunto palazzeschi un coerente procedimento analogico che rende il protagonista soggetto costante di una metaforizzazione diffusa riguardante tutti gli elementi coinvolti nel brano. Forniamo qui di seguito il testo integrale del frammento sbarbariano *Oppi* affinché risulti chiara la strategia compositiva e la qualità delle figure di analogia impiegate dall'autore.

Mi basta di solito
nel paesaggio dell'osteria essere il cacciatore-cioccolatta.
Ma di preferenza vivo nelle affiches.

Sono l'uomo dallo sparato portentoso simile a un idolo di VOULEZ VOUS UN PEU D'OR MAXIMA
VOUS EN DONNERA.

⁶³² ALDO PALAZZESCHI, *L'incendiario (1905-1909)*, Milano, Edizioni Futuriste di Poesia, 1913, pp. 194-198. Un positivo contatto con la poesia palazzeschiana era stato d'altronde dichiarato dallo stesso Sbarbaro in una lettera a Barile: «Ho letto *i poeti futuristi*. Mi piace Palazzeschi, Govoni (Marinetti non l'ho letto). Non trovo niente di che in Luciano Folgore, che Soffici porta alle stelle» (CAMILLO SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, cit., p. 553. Il corsivo è nel testo).

Abito l'ambiente allucinato, pavimento che riflette, strani pomi penduli, di MURATTI'S AFTER LUNCH CIGARETTES.

Con la dama dell'Acqua Minerale mi dissolvo farfalla nel fuoco dei cristallami.

Oggi, appuntato all'occhiello il grappolo di palloncini multicolore, milionario eccentrico traverso una capitale.

Mi fabbrico altrevolte il Nautilus perfezionato. Staccato dal continente scopro nuove fogge di viventi uscite da una fucina diabolica.

Mi rinfrescano gli occhi le aurore abissali.

Assisto alle mute lotte degli squali.

Nelle tenebre rigate da lente forme fosforiche odo battere il mio cuore d'uomo.

Vivo la vita stupefatta della medusa
quella millenaria del banco di corallo
la crepuscolare degli esseri né bestia né pianta...

Ricordo dell'umanità, m'incontro nella nave coricata...

Così il gonfio fumator d'oppio elude la desolazione della sua stanza.

Così l'anima si gingilla bambino malato con bolle di sapone... (*Oppi* [T60], pp. 270-271)

Riteniamo che una corretta decodificazione delle immagini contenute in un testo così complesso e per alcuni passaggi addirittura criptico come quello appena riportato sia utile tanto per una maggiore comprensione dei riferimenti inseriti nel frammento (ormai non più disponibili al lettore moderno, ma forse non troppo evidenti nemmeno per il fruitore contemporaneo a Sbarbaro), quanto per le indicazioni che esso fornisce circa il particolare uso delle strutture retoriche lungo tutto il testo: si rende così possibile comprendere per quale motivo e con quali finalità l'io narrante si presenti lungo tutto il componimento come soggetto di una serie di trasformazioni metaforiche – quando non addirittura di metamorfosi vere e proprie – basate su diverse varianti della “*To Be form*”.

L'ambito dal quale Sbarbaro trae il materiale alla base delle immagini utilizzate nei primi paragrafi del frammento è espresso esplicitamente, rendendo così in parte più chiaro il significato di alcuni paragoni: si tratta infatti di suggestioni sorte dall'osservazione di alcune «*affiches*» o messaggi pubblicitari che circolavano all'epoca su giornali o prodotti commerciali. Senza uno studio puntuale delle fonti grafiche, restano tuttavia di difficile comprensione i precisi riferimenti iconografici adombrati dal testo.⁶³³ Un'approfondita ricerca ci ha dunque permesso di individuare la provenienza precisa della prima immagine che ricorre nel testo: si tratta effettivamente della pubblicità di una gioielleria parigina, di nome «Maxima», particolarmente specializzata nell'acquisto di oggetti preziosi da privati che si trovano in situazioni di difficoltà economiche (vd. Fig. 1, p. 315). Le corrispondenze tra l'*affiche* e il testo sono piuttosto evidenti: Sbarbaro, con ogni probabilità citando a memoria, ha infatti parzialmente modificato lo slogan contenuto nella *réclame*, che nella sua versione originale recita «Pour être heureux que faut-il? Un peu d'or. Maxima achète bijoux, diamants, perles au maximum».⁶³⁴ Si potrebbe invece pensare che Sbarbaro abbia intenzionalmente modificato le parole lette sull'illustrazione, di modo da rendere il contenuto della frase meno immediatamente “commerciale”.⁶³⁵ Se la citazione dello slogan viene riportata da Sbarbaro con qualche approssimazione, si mostra invece estremamente preciso il riferimento all'immagine contenuta nell'inserzione pubblicitaria («L'uomo dallo sparato portentoso simile ad un idolo»), laddove si osserva effettivamente un uomo elegantemente vestito e caratterizzato da una larghissima parte anteriore della camicia (lo “sparato” appunto) che compare sotto i lembi della giacca nera. Il petto esageratamente largo, il collo pressoché inesistente e gli arti superiori estremamente corti e

⁶³³ I riferimenti risultano infatti enigmatici soprattutto nelle seguenti frasi: «Sono l'uomo dallo sparato portentoso simile a un idolo di VOULEZ VOUS UN PEU D'OR MAXIMA VOUS EN DONNERA. / Abito l'ambiente allucinato, pavimento che riflette, strani pomi penduli, di MURATTI'S AFTER LUNCH CIGARETTES. / Con la dama dell'Acqua Minerale mi dissolvo farfalla nel fuoco dei cristallami» (*Oppi* [T60], p. 270).

⁶³⁴ *Paul Iribe. Précurseur de l'art déco. 6 octobre - 31 décembre 1983*, Parigi, Bibliothèque Forney, 1983, p. 45. Tra le diverse varianti attestate dello slogan pubblicitario questa sembra quella cui più probabilmente Sbarbaro fa riferimento.

⁶³⁵ In questa direzione va, ad esempio, l'eliminazione del verbo “acheter”.

tozzi fanno inoltre assumere al personaggio delle particolari forme anatomiche, analoghe a quelle tipicamente riscontrabili in alcune antiche statuette d'argilla («simile a un idolo»). Come è possibile notare dalla firma sulla tavola, posta a destra della figura femminile, il progetto grafico è opera di Paul Iribe (1883-1935), un famoso illustratore e giornalista francese attivo nella Parigi dei primi anni del Novecento.⁶³⁶ L'immagine e lo slogan elaborati per la gioielleria Maxima ebbero in effetti largo successo, grazie allo stile originale e innovativo del giovane artista:

La série qui eut le plus de retentissement fut celle qu'il [*scil.* Paul Iribe] réalisa pour le commerçant *Maxima* qui pratiquait le rachat des bijoux auprès des particuliers. Avec désinvolture et un léger cynisme, Iribe représentait des personnages en habits, des jeunes femmes très élégantes se précipitant tous chez Maxima pour vendre leurs bijoux. Le dessin le plus populaire mettait en scène un couple à l'air satisfait qui déclarait: «Pour être heureux, que faut-il? Un peu d'or. Maxima achète au maximum». Ce slogan imprégna tellement les esprits que vingt-cinq ans plus tard, les journalistes s'en souvenaient encore.⁶³⁷

A giustificare tale persistenza dell'*affiche* all'interno della memoria di molti intellettuali francesi della prima metà del Novecento è anche la sua larga diffusione in giornali e riviste durante il primo decennio del XX secolo. La pubblicità della gioielleria Maxima disegnata da Paul Iribe circolò infatti in una dozzina di versioni differenti e fu pubblicata all'interno di alcuni periodici umoristici francesi, tra cui *Le Rire*, *La Vie parisienne* e *Le Témoin*, quest'ultimo fondato nel 1906 e diretto dallo stesso illustratore. In base a questa identificazione iconografica bisogna dunque concludere che negli anni attorno al 1910 Sbarbaro è entrato in contatto con alcune pubblicazioni umoristiche e satiriche francesi e che queste sono state in grado di influenzare in maniera non secondaria la sua stessa produzione artistica anche a diversi anni di

⁶³⁶ Per informazioni più dettagliate sulla figura e sulla produzione artistica di Paul Iribe si veda anche il volume RAYMOND BACHOLLET, DANIEL BORDET, ANNE-CLAUDE LELIEUR, *Paul Iribe*, Parigi, Denoël, 1982.

⁶³⁷ *Ivi*, pp. 41-42.

distanza.⁶³⁸ Va inoltre notato che il riferimento all'immagine pubblicitaria elaborata da Paul Iribe per Maxima illumina ulteriormente il senso complessivo del frammento sbarbariano: l'ambiente e lo stile di vita mondano e prodigo richiamato dall'immagine pubblicitaria e dallo slogan è facilmente identificabile con l'ideale di vita *dandy* (di amore per il lusso e di desiderio di ricchezza) professato da diversi trucioli sbarbariani come *Nella limosina il mio*,⁶³⁹ *Vengono ore che l'anima*⁶⁴⁰ e *Sottovoce*.⁶⁴¹

La seconda immagine richiamata dal testo di *Oppi* («Abito l'ambiente allucinato, pavimento che riflette, strani pomi penduli, di MURATTI'S AFTER LUNCH CIGARETTES») si qualifica invece come una precisa descrizione di un'altra raffigurazione, sempre desunta dall'ambito della comunicazione pubblicitaria. Si tratta dell'immagine contenuta sul coperchio della confezione stessa delle popolari sigarette inglesi di marca Muratti (Fig. 2, p. 316). Il disegno riportato sulla scatola subisce alcune modifiche nei primi anni del Novecento e ne circolano dunque contemporaneamente diverse versioni, tuttavia la figura da noi identificata presenta numerosi elementi che la ricollegano alla descrizione fornita da Sbarbaro nel suo truciolo. In primo luogo la scenografia rappresentata nel disegno è facilmente definibile come «allucinata», soprattutto in forza dell'evidente tecnica dello sfumato usata per rappresentare tutti i soggetti presenti sullo sfondo (il pavimento, i muri, le piante), caratterizzati da forme solamente accennate e non dotate di contorni netti; mentre il personaggio seduto in poltrona al centro della scena e il tavolino al suo fianco sono invece disegnati con un

⁶³⁸ Il truciolo *Oppi* esce su rivista per la prima volta su «La Riviera Ligure» del giugno 1916 (cfr. CAMILLO SBARBARO, *Trucioli*, edizione critica a cura di Giampiero Costa, cit., p. 77). Poiché non sono stati rinvenuti altri materiali autografi in grado di fornire ulteriori indicazioni circa la datazione del componimento, la sua prima pubblicazione rappresenta l'unico *terminus ante quem* utile a collocare la stesura del frammento.

⁶³⁹ «Nella limosina il mio sangue presente una parentela con la cocotte. / Notturna e tenebrosa. / Il passante la può noleggiare. / Quante possibilità di gioia contiene la sua immobilità!» (*Nella limosina il mio* [T21], p. 181).

⁶⁴⁰ «Perché io sono il fratello della creatura bocca arsa che guarda con occhi dilatati la bottega delle eleganze. Io guardo con muto stupore i polsi che scendono a mezzamano / l'automobile laccata la donna ingioiellata di cui sono goloso. // Oro che il *croupier* getta impassibile! Tonfo allo sportello della banca di pacchi di carte valori! / Ciò vuol dire tutte le possibilità e io non ho che una vita» (*Vengono ore che l'anima* [T23], p. 183. Il corsivo è nel testo).

⁶⁴¹ «Mi stupisce la vita delle corse, dei grandi espressi, dei transatlantici. Certi momenti baratterei l'ingegno con una sottile eleganza che m'esalta» (*Sottovoce* [T83], p. 314).

tratto decisamente più preciso e con campiture di colore ben determinate. Inoltre, tra le diverse varianti rinvenute, quella riportata nella figura 2 è l'unica nella quale il pavimento riflette effettivamente (nella parte inferiore destra dell'immagine, proprio al di sopra della scritta «AFTER LUNCH CIGARETTES») gli «strani pomi penduli» che compaiono nella zona superiore del disegno. Non ci sono tuttavia elementi sufficienti per escludere che Sbarbaro abbia avuto in mente, nel momento della composizione del frammento, più di una delle illustrazioni rinvenibili sulle confezioni delle sigarette. Ne riportiamo dunque anche le altre varianti – simili per molti aspetti – diffuse in Italia nei primi anni del Novecento (Figg. 3 e 4, p. 317). Si noti ancora una volta come il riferimento al messaggio pubblicitario vada nella stessa direzione segnata dalla *réclame* di Paul Iribe della gioielleria Maxima: l'immagine dell'uomo sorridente, seduto sulla poltrona e intento a fumare voluttuosamente la sigaretta⁶⁴² rafforza infatti il richiamo al modello di comportamento tipico del *viveur*, vagheggiato – come visto – più volte da Sbarbaro anche in altri componimenti. Nuovamente il riferimento iconografico amplifica e precisa il significato testuale.⁶⁴³

Il terzo riferimento pubblicitario contenuto nel secondo paragrafo di *Oppi* riguarda invece un diverso prodotto: «Con la dama dell'Acqua Minerale mi dissolvo farfalla nel fuoco dei cristallami» (*Oppi* [T60], p. 270). In questo caso tuttavia l'identificazione di una precisa fonte iconografica che stia alla base di tale passo di *Trucioli* è estremamente complicata per due ordini di ragioni: in primo luogo Sbarbaro – diversamente da quanto aveva fatto in precedenza per la gioielleria Maxima e per le sigarette Muratti – non specifica il nome del prodotto, richiamando solo genericamente un'«Acqua Minerale». In secondo luogo la descrizione dell'immagine fornita nel frammento è estremamente generica: vi è infatti il vago riferimento ad una «dama»,

⁶⁴² Viene alla mente un altro luogo sbarbariano: «E, perlustrata con gli occhi miopi la taverna, avendomi il vino recato il coraggio delle opinioni, cavo fuori la *Sigaretta*, nella quale tutto mi raccolgo» (*Al Goto Grosso* [T39], p. 218. Il corsivo è nel testo).

⁶⁴³ Quello di *Oppi* non è d'altronde l'unico passo in cui Sbarbaro cita questa precisa marca di sigarette. Si potrebbero infatti fare considerazioni di tipo analogo per il truciolo *Sottovoce*: «Me ne compenso il giorno dopo la Muratti gold tipped fumata da Erhart nel lume delle cristallerie» (*Sottovoce* [T83], p. 215).

ad una farfalla (ma non è chiaro se questa sia effettivamente rappresentata all'interno del disegno) e ad un ambiente che mescola le tonalità calde del fuoco e quelle fredde del cristallo. Nella ricerca iconografica da noi condotta su diversi repertori di pubblicità ed etichette di acqua minerali italiane e francesi diffuse all'inizio del Novecento è emerso che quelle appena elencate sono caratteristiche piuttosto comuni all'interno delle *réclame* di tali tipologie di prodotti: si tratta in qualche modo di una serie di *loci communes* – o *topoi* – legati alla purezza della figura femminile e del cristallo, all'uso di colori tenui e sfumati, con soggetti spesso rappresentati su sfondi paesaggistici tratti da ambientazioni amene e incontaminate. Diversi tra questi elementi e caratteristiche sono infatti rinvenibili all'interno di numerose immagini pubblicitarie circolanti in Italia e in Francia nei primi anni del XX secolo, tra cui alcune, da noi selezionate (Figg. 5, 6, 7 e 8, p. 318), potrebbero essere alla base – sia come riferimento diretto, sia come suggestione mediata – della descrizione presentata da Sbarbaro in questo particolare luogo di *Oppi*: si tratta infatti di *réclame* circolanti su riviste italiane e francesi pubblicate tra il 1905 e il 1913. In tutte e quattro le immagini il soggetto principale è una «dama» che si trova sempre in stretta relazione con l'elemento pubblicizzato, o in quanto stringe tra le mani una bottiglia, o perché immerge la mano nell'acqua limpida di un torrente. In tutti i casi inoltre lo sfondo, quando non è dettagliato con particolari realistici (come nel caso della figura 7, p. 318), richiama generici paesaggi lacustri o fluviali, dove risaltano soprattutto le tinte cristalline dell'acqua (si vedano le figure 5 e 6, p. 318) o in cui addirittura lo sfondo si qualifica come una atmosfera astratta e surreale (in particolare nella figura 8, p. 318) analoga a quella evocata nel truciolo di Sbarbaro, dove si parla appunto di un processo di «dissoluzione» in atto. Dunque vale la pena rilevare nuovamente l'importanza che il prodotto testuale di destinazione popolare – nelle sue diverse forme e persino nelle sue varianti più basse, desunte dall'ambito della comunicazione commerciale – riveste all'interno del panorama degli elementi che hanno presieduto alla formazione dell'immaginario figurale e retorico dei *Trucioli* di Sbarbaro. In un censimento delle fonti da cui l'auto-

re trae i materiali su cui incardinare le sue metafore e le sue similitudini sarà dunque necessario – pena l’incompletezza della prospettiva assunta – evidenziare il ruolo non solo, tra le altre, delle opere di Dante, Leopardi, Soffici e D’Annunzio o di Baudelaire, Rimbaud e Laforgue. Non secondarie si rivelano infatti anche le influenze desunte dalle *affiches* pubblicitarie di Maxima, Muratti o di una generica e sconosciuta «Acqua Minerale».

Al termine del paragrafo di *Oppi* dedicato alle immagini pubblicitarie richiamate alla mente dell’io narrante – brano suggellato dall’immagine del «milionario eccentrico» che, «appuntato all’occhiello il grappolo di palloncini multicolore, [...] attraversa una capitale»⁶⁴⁴ – l’ambientazione cronotipica subisce un brusco cambiamento, segnato esplicitamente dall’inserzione dell’avverbio «altrevolte». È interessante osservare come, insieme allo spazio e al luogo dell’azione, mutino parallelamente anche i riferimenti testuali dai quali Sbarbaro trae il materiale con cui plasmare le proprie immagini. La fonte di questo nuovo ambito è identificabile con evidenza a partire da un elemento fornito dallo stesso autore nella frase che segna lo stacco discorsivo: «Mi fabbrico altrevolte il Nautilus perfezionato» (*Oppi* [T60], p. 270). Il richiamo dunque è senza dubbio al romanzo d’avventura di Jules Verne *Vingt mille lieues sous les mers*, pubblicato a Parigi come *feuilleton* tra il 1869 e il 1870 e apparso quasi contemporaneamente in volume.⁶⁴⁵ Come è noto, “Nautilus” è infatti il nome del prodigioso sottomarino elettrico concepito dal misterioso capitano Nemo, con il quale i quattro personaggi principali del romanzo attraversano tutti i mari che ricoprono la

⁶⁴⁴ *Oppi* [T60], p. 270.

⁶⁴⁵ Il romanzo francese vede subito numerose traduzioni ed edizioni anche in lingua italiana. La prima viene pubblicata nel 1874 da Treves, la quale viene imitata subito dopo da diverse altre imprese editoriali: la Tipografia Editrice Lombarda e la Muggiani nel 1875, Guigoni nel 1881, Sonzogno nel 1889, Paolo Carrara Editore nel 1900 e la stessa casa editrice Angelo Bietti nel 1907, fino alla Salani nel 1917. Poiché al momento attuale e dalla documentazione in nostro possesso non è possibile stabilire con esattezza quale fosse l’edizione e la traduzione che Sbarbaro stesso ebbe tra le mani, ci rifaremo al testo francese dell’opera (in particolare le citazioni saranno tratte dal volume edito da Gallimard per la «Bibliothèque de la Pléiade»: JULES VERNE, *Les enfants du capitaine Grant; Vingt mille lieues sous les mers*, Parigi, Gallimard, 2012). Non sembra d’altronde improbabile che lo scrittore ligure – viste le sue conoscenze e abitudini linguistiche – abbia potuto leggere il romanzo di Verne direttamente in lingua originale.

superficie terrestre. In seguito ad un confronto da noi effettuato tra il truciolo *Oppi* e il testo di Verne, non risulta che le frasi utilizzate da Sbarbaro trovino una corrispondenza precisa all'interno del romanzo francese. Non si tratta cioè di citazioni letteralmente estratte dal testo. Si può tuttavia sostenere che – come vedremo – numerosi passaggi di *Vingt mille lieues sous les mers* hanno svolto una funzione decisiva nel richiamare alla mente dello scrittore ligure – magari anche a distanza di tempo dall'effettiva lettura del testo del romanzo – tutte le immagini contenute nella seconda parte del truciolo *Oppi*.

Proprio in relazione a questa tipologia di rapporti, si può notare come già la prima affermazione fatta dall'io narrante contenga diverse reminiscenze desunte dalla lettura del romanzo: «Staccato dal continente scopro le nuove fogge viventi uscite da una fucina diabolica» (*Oppi* [T60], p. 270). Non è difficile veder comparire dietro alla situazione descritta da Sbarbaro la vicenda vissuta dal professor Pierre Aronnax, protagonista e narratore del romanzo di Verne, il quale si ritrova a viaggiare per mesi negli abissi oceanici, dove entra in contatto con numerose nuove specie di animali acquatici e terrestri a lui completamente sconosciuti fino a quel momento.

Quant aux poissons, ils provoquaient toujours notre admiration, quand nous surprenions à travers les panneaux ouverts les secrets de leur vie aquatique. Je remarquai plusieurs espèces qu'il ne m'avait pas été donné d'observer jusqu'alors.⁶⁴⁶

L'interesse naturalistico e didattico che permea il romanzo – di sicuro tutt'altro che sgradito al futuro lichenologo Sbarbaro⁶⁴⁷ – concede infatti un notevole spazio a cataloghi e classificazioni zoologiche. Non è inoltre raro che questi esseri assumano

⁶⁴⁶ JULES VERNE, *Les enfants du capitaine Grant; Vingt mille lieues sous les mers*, cit., p. 968.

⁶⁴⁷ L'interesse naturalistico di Sbarbaro, certo più sviluppato nell'ultima parte della sua vita, per la classificazione degli esseri animati e in particolare per le «forme neglette [...] di vita» (secondo le parole dello stesso Sbarbaro contenute in FERDINANDO CAMON, *Camillo Sbarbaro*, in ID., *Il mestiere di poeta*, Milano, Garzanti, 1982, p. 39) è tuttavia piuttosto precoce. Si pensi al verso «la dorata parmelia il muro incrosta» (*Rustico sogno*, v. 4), riferimento alla *Xanthoria parietina* che compare in un componimento della prima raccolta *Resine*, o alle quartine di *Ad una fanciulla*, già interessate da una determinazione botanica estremamente precisa e forse di matrice più scientifica che letterariamente pascoliana (CAMILLO SBARBARO, *Resine*, edizione critica a cura di Giampiero Costa, cit., p. 122).

nella descrizione fornita da Verne delle caratteristiche grottesche e quasi mostruose, attribuendo metaforicamente ai loro arti e alla loro solida membrana esterna la consistenza propria del metallo (si tenga a mente la «fucina diabolica» presente nel frammento sbarbariano).

C'étaient les yeux de crustacés gigantesque, tapis dans leur tanière, des homards géants se redressant comme des *hallebardiers* et remuant leurs pattes avec un *cliquetis de ferraille*, des crabes titanesques, braqués comme des *canons* sur leurs affûts, e des poulpes effroyables entretenant leurs tentacules comme une broussaille vivante de serpents.

Quel était ce monde exorbitant que je ne connaissais pas encore? À quel ordre appartenait ces articulés auxquels le roc formait comme une seconde *carapace*? Où la nature avait-elle trouvé le secret de leur existence végétative, et depuis combien de siècles vivaient-ils ainsi dans les dernières couches de l'Océan?⁶⁴⁸

Anche dal punto di vista iconografico, la visione di alcune delle celebri illustrazioni disegnate da Edouard Riou e Alphonse de Neuville per l'edizione Hetzel potrebbe aver contribuito alla genesi dell'immagine contenuta nel testo sbarbariano.⁶⁴⁹ All'interno del romanzo sono infatti rinvenibili sia disegni a pagina intera rappresentanti il personaggio principale che attonito osserva attraverso l'enorme oblò del Nautilus dei mostruosi esseri marini (Figg. 9 e 10, p. 319), sia altre tavole contenenti – ancora una volta con intento soprattutto didattico – la rappresentazione delle più strane specie incontrate dal professor Aronnax sul fondo degli abissi marini (Figg. 11, 12 e 13, pp. 319-320).

Allo stesso modo, anche la frase seguente del truciolo («Assisto alle mute lotte degli squali», *Oppi* [T60], p. 270), separata da quella precedente da un bianco tipografico, potrebbe essere nata sulla base di una suggestione derivata dalla lettura di *Vingt mille lieues sous les mers*. Infatti il romanzo di Verne presenta diversi passaggi

⁶⁴⁸ *Ivi*, pp. 1071-1073. I corsivi sono miei.

⁶⁴⁹ Come è possibile determinare anche dalle firme apposte in molti casi ai margini delle tavole, le immagini che corredano i primi undici capitoli del libro di Verne vengono realizzate da Edouard Riou, mentre quelle relative al resto del romanzo sono opera di Alphonse de Neuville (cfr. ARTHUR BRUCE EVANS, *The Illustrators of Jules Verne's "Voyages Extraordinaires"*, in «Science-Fiction Studies», XXV (2), 1998, pp. 250 e 252).

narrativi in cui viene descritto l'incontro da parte dei quattro protagonisti con enormi pescecani.

J'étais donc étendu sur le sol, et précisément à l'abri d'un buisson de varechs, quand, relevant la tête, j'aperçus d'énormes masses passer bruyamment en jetant des lueurs phosphorescentes. Mon sang se glaça dans mes veines! J'avais reconnu les formidables squales qui nous menaçaient. C'était un couple de tintoréas, requins terribles, à la queue énorme, au regard terne et vitreux, qui distillent une matière phosphorescente par des trous percés autour de leur museau. Monstrueuses mouches à feu, qui broient un homme tout entier dans leur mâchoires de fer! Je ne sais si Conseil s'occupait à les classer, mais pour mon compte, j'observais leur ventre argenté, leur gueule formidable, hérissée de dents, à un point de vue peu scientifique, et plutôt en victime qu'en naturaliste.⁶⁵⁰

Et je voyais déjà s'avancer, l'œil en feu, d'énormes squales, attirés par cet appât de chair humaine.⁶⁵¹

In un particolare passaggio narrativo gli squali ingaggiano addirittura una vera e propria «lotta» con il Nautilus stesso, combattimento cui il professor Aronnax e i suoi compagni di viaggio assistono attoniti dall'interno del sottomarino.

Pendant cette journée, une formidable troupe de squales nous fit cortège. Terribles animaux qui pullulent dans ces mer et les rendent fort dangereuses. [...] Souvent, ces puissants animaux se précipitaient contre la vitre du salon avec une violence peu rassurante. Ned Land ne se possédait plus alors.⁶⁵²

Oltre alla corrispondenza narrativa tra il testo verniano e quello sbarbariano, la suggestione che può aver dato luogo alla genesi di questo passaggio di *Oppi* andrebbe forse ancora una volta ricercata all'interno del *corpus* iconografico che corredata l'edizione Hetzel. Anche le tavole di Alphonse de Neuville si soffermano proprio sull'incontro con questo preciso animale. Si veda per esempio la figura 14 a p. 320, laddove

⁶⁵⁰ JULES VERNE, *Les enfants du capitaine Grant; Vingt mille lieues sous les mers*, cit., p. 883.

⁶⁵¹ *Ivi*, p. 893.

⁶⁵² *Ivi*, pp. 972-974.

viene rappresentato, secondo la prospettiva assunta in quel momento dal professor Aronnax, il combattimento tra il capitano Nemo ed un enorme pescecane.⁶⁵³ È dunque forse la combinazione dell'episodio narrato da Verne e dell'illustrazione trovata nel volume ad aver colpito a tal punto l'immaginario di Sbarbaro da riemergere come spunto compositivo – anche a distanza di tempo – nel momento della stesura del testo di *Oppi*.

Procedendo ulteriormente, l'attenzione di Sbarbaro si concentra quindi sull'ambientazione che circonda il suo personaggio: «Nelle tenebre rigate da lente forme fosforiche odo battere il mio cuore d'uomo» (*Oppi* [T60], pp. 270-271). Anche in questo caso la descrizione di uno spettacolo estremamente simile – basato sulla medesima alternanza tra spazi di buio e luminescenze fosforiche – è rinvenibile all'interno di un altro capitolo di *Vingt mille lieues sous les mers*:

Le *Nautilus* flottait au milieu d'une couche phosphorescente, qui dans cette obscurité devenait éblouissante. Elle était produite par des myriades d'animalcules lumineux, dont l'étincellement s'accroissait en glissant sur la coque métallique de l'appareil. Je surprénais alors des éclaires au milieu de ces nappes lumineuses, comme eussent été des coulées de plomb fondu dans une fournaise ardent, ou des masses métalliques portées au rouge-blanc.⁶⁵⁴

L'effetto visivo descritto nel passo di Verne è per molti aspetti simile a quello proposto da Sbarbaro: il protagonista del romanzo osserva infatti le buie profondità degli abissi oceanici, «rigate» dal passaggio di un branco di animalletti luminosi, che formano proprio uno strato fosforescente. È inoltre interessante notare che un elemento lessicalmente insolito come il fosforo ritorna spesso come attribuzione (soprattutto nelle sue varianti aggettivali “fosforescente” e “fosforico”) all'interno di molteplici

⁶⁵³ «Je vois encore la pose du capitaine Nemo. Replié sur lui-même, il attendait avec un admirable sang-froid le formidable squal, et lorsque celui-ci se précipita sur lui, le capitaine, se jetant de côté avec une prestesse prodigieuse, évita le choc et lui enfonça son poignard dans le ventre. Mais, tout n'était pas dit. Un combat terrible s'engagea. / Le requin avait rugi, pour ainsi dire. Le sang sortait à flots de ses blessures. La mer se teignit de rouge, et, à travers ce liquide opaque, je ne vis plus rien» (*Ivi*, p. 997).

⁶⁵⁴ *Ivi*, p. 946.

passaggi descrittivi del romanzo di Verne, tanto da far contare almeno diciannove occorrenze del termine in tutto il libro. L'insistenza dimostrata dallo scrittore francese su questa particolare luminescenza riscontrabile in ambiente marino può ben aver influenzato e in parte plasmato l'immaginario sbarbariano relativo alla natura degli abissi oceanici, così da emergere nel momento della composizione di un brano caratterizzato da un'ambientazione spaziale e tipologica così affine.

Il periodo successivo di *Oppi* torna invece di nuovo a focalizzarsi metaforicamente sulla fauna che abita la pindarica visione evocata da Sbarbaro: «Vivo la vita stupefatta della medusa / quella millenaria del banco di corallo / la crepuscolare degli esseri né bestia né pianta...» (*Oppi* [T60], p. 271). Per quanto riguarda gli esseri viventi citati dall'autore in questo passaggio potrebbe essere utile richiamare nuovamente un'altra illustrazione di *Vingt mille lieues sous les mers*, che rappresenta la passeggiata sottomarina dei quattro personaggi principali del romanzo, i quali compaiono circondati proprio da queste due specie animali: le meduse ed i coralli (Fig. 15, p. 321). La corrispondenza più serrata riguarda tuttavia un aspetto molto più particolare, registrato da Sbarbaro nel suo scritto e sul quale anche Verne ritorna più volte e con insistenza didattica lungo tutto il romanzo: la natura ambigua – a metà tra animale e vegetale – del corallo, un essere vivente appunto «né bestia né pianta», secondo la definizione sbarbariana.

La flore sous-marine m'y parut être assez complète, plus riche même qu'elle ne l'eût été sous les zones arctiques ou tropicales, où ses produits sont moins nombreux. Mais, pendant quelques minutes, je confondis involontairement les règnes entre eux, *prenant des zoophytes pour des hydrophytes, des animaux pour des plantes*. Et qui ne s'y fût pas trompé? *La faune et la flore se touchent de si près dans ce monde sous-marin!*⁶⁵⁵

C'est à ce dernier qu'appartient *le corail, curieuse substance qui fut tour à tour classée dans les règnes minéral, végétal et animal*. Remède chez les anciens, bijou chez les modernes, ce fut

⁶⁵⁵ *Ivi*, p. 875. I corsivi sono miei.

seulement en 1694 que le Marseillais Peyssonnel le rangea définitivement dans le règne animal.⁶⁵⁶

J'observai [...] quelques touffes de *corallines*, les unes vertes, les autres rouges, véritables algues encroûtées dans leurs sels calcaires, que les naturalistes, après longues discussions, ont définitivement rangées dans le règne végétal.⁶⁵⁷

Tali ricorrenti e insistite osservazioni di Verne possono con ogni probabilità aver interessato il naturalista Sbarbaro, tanto da riemergere successivamente alla sua memoria nel momento della stesura del truciolo *Oppi*, inserendosi così nella trama delle immagini marine costruite dallo scrittore nel suo componimento.

Chiude la serie di ardite analogie ed immagini marine di *Oppi* un ultimo capoverso, isolato nuovamente da uno spazio bianco: «Ricordo dell'umanità, m'incontro nella nave coricata» (*Oppi* [T60], p. 271). Anche in questo caso sono numerosi i passi di *Vingt mille lieues sous les mers* che potrebbero aver fornito a Sbarbaro la suggestione narrativa sulla base della quale esemplare questo passaggio del suo truciolo.

Ainsi, dans cette promenade rapide à travers les couches profondes, que d'épaves j'aperçus gisant sur le sol, les unes déjà empâtées par les coraux, les autres revêtues seulement d'une couche de rouille, des ancres, des canons, des boulets, des garnitures de fer, des branches d'hélice, des morceaux de machines, des cylindres brisés, des chaudières défoncées, puis des coques flottant entre deux eaux, celles-ci droites, celles-là renversées.⁶⁵⁸

«Un navire! m'écrirai-je.

– Oui, répondit le Canadien, un bâtiment désemparé qui coulé à pic!»

Ned Land ne se trompait pas. Nous étions en présence d'un navire, dont les haubans coupés pendaient encore à leurs cadènes. Sa coque paraissait être en bon état, et son naufrage datait au plus de quelques heures. Trois tronçons de mâts, rasés à deux pieds au-dessus du pont, indiquaient que ce navire engagé avait dû sacrifier sa mâture. Mais, couché sur le flanc, il s'était rempli, et il donnait encore la bande à bâbord. [...]

⁶⁵⁶ *Ivi*, p. 957. Il corsivo è mio.

⁶⁵⁷ *Ivi*, p. 959. I corsivi sono miei.

⁶⁵⁸ JULES VERNE, *Les enfants du capitaine Grant; Vingt mille lieues sous les mers*, cit., pp. 1048-1049.

Ce terrible spectacle inaugurerait la série des catastrophes maritimes, que le *Nautilus* devait rencontrer sur sa route. Depuis qu'il suivait des mers plus fréquentées, nous apercevions souvent des coques naufragées qui achevaient pourrir entre deux eaux, et, plus profondément, des canons, des boulets, des ancres, des chaînes, et mille autres objets de fer, que la rouille dévorait.⁶⁵⁹

Si noti, oltre alla corrispondenza tematica, come nel passo appena citato Sbarbaro colga proprio il medesimo particolare (la nave è «coricata») messo in luce da Verne: l'imbarcazione avvistata dal professor Aronnax sul fondale oceanico è infatti «couchée sur le flanc».

Come accade sovente nel romanzo di Verne, l'immagine visivamente efficace viene ripresa ed illustrata da Alphonse de Neuville in una tavola a pagina intera. Anche in questo caso vengono inserite all'interno dell'edizione Hetzel ben due rappresentazioni che raffigurano delle scene di relitti abbandonati sul fondo del mare (Figg. 16 e 17, p. 321). Secondo il medesimo processo genetico descritto in precedenza, l'azione combinata della fonte testuale e di quella iconografica può dunque aver determinato l'inclusione all'interno della visione sbarbariana di un elemento narrativo ricollegabile alla lettura del romanzo di Jules Verne.

Risulta di conseguenza tutt'altro che generico l'esplicito riferimento al «*Nautilus* perfezionato» fatto da Sbarbaro all'inizio dell'evasione onirica marina nella quale l'io narrante trascina il lettore. Nella memoria letteraria dello scrittore ligure agivano infatti riferimenti evidentemente meno generici di quanto fosse dato pensare a *Vingt mille lieues sous les mers*. Tali richiami tematici e narrativi – vale la pena ricordarlo – coinvolgono non solamente il testo nella sua stretta materia verbale, ma spesso anche le tavole illustrate di cui il romanzo viene corredato, di sicuro maggiormente in grado di permanere nella memoria di un autore che – non a caso – impernia sull'organo percettivo dell'occhio la maggior parte della sua produzione artistica. Tale rilievo dimostra ancora una volta la profonda attenzione e la non comune ricettività di Sbarbaro nei confronti di tutte le forme e i livelli della comunicazione letteraria, rendendo così

⁶⁵⁹ *Ivi*, pp. 891-893.

disponibili allo scrittore amplissime possibilità analogiche, in grado di spaziare dall'ambito topico del quotidiano a quello del fantastico e dell'esotico.

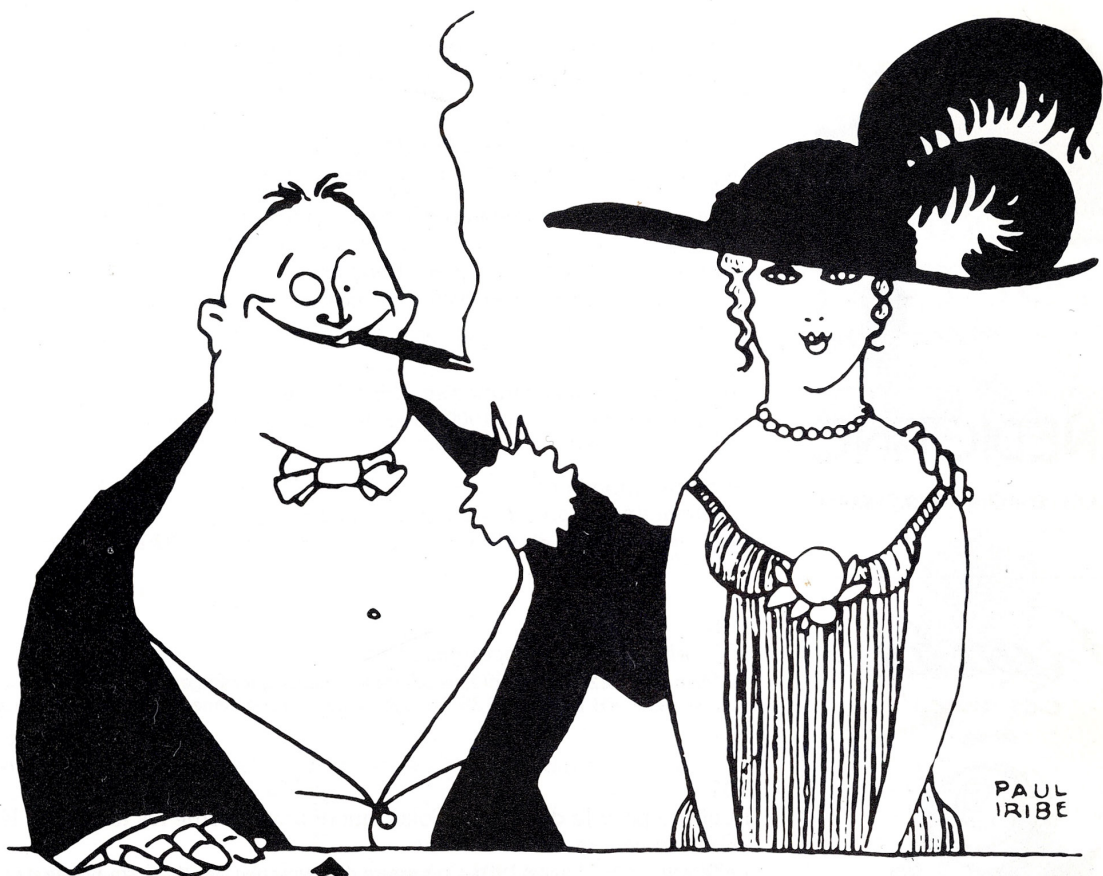
Il richiamo al romanzo di Verne non presenta tuttavia una funzionalità legata ad un mero ruolo di supporto dell'*inventio* sbarbariana in fase compositiva: *Vingt mille lieues sous les mers* non svolge infatti solamente la funzione di "serbatoio" dal quale Sbarbaro trae motivi narrativi e descrittivi da inserire all'interno del suo truciolo. Il parallelo con la vicenda del Nautilus e dei suoi passeggeri adombra piuttosto – ad un livello ermeneutico più profondo – una sovrapposizione indiretta tra l'io narrante di *Trucioli* e il vero protagonista del romanzo verniano: il misterioso Nemo. Gli elementi di contatto tra i due personaggi sono effettivamente molteplici e significativi. In primo luogo tanto il capitano del Nautilus quanto il personaggio principale di *Trucioli* sono animati da un desiderio (realizzato dal primo, mentre solamente auspicato dal secondo) di viaggiare per mare, interrompere ogni rapporto con il resto dell'umanità, evadere dal contesto sociale nel quale sono inseriti. Tutto ciò viene chiaramente espresso da Sbarbaro nel truciolo *Evasione*: «Vedere l'alba nascere sulle altre parti del mondo! / Rifarmi! Mozzo su un bastimento vomitare questa porca anima europea / e tornare dai paesi dove si può uccidere con grossi anelli volgari al dito!» (*Evasione* [T54], p. 259). A tale auspicio di evasione dal contesto occidentale ed europeo è sempre legato in Sbarbaro il tema della perdita della propria identità, processo che trova come segni e conseguenze più evidenti il silenzio e l'oblio del proprio nome: «Non avere faccia né nome fra gli uomini» (*Evasione* [T54], p. 259); «Diventi muto e le parole non dette mi restino pietre sul cuore / purché io parta un giorno a casaccio pel mondo / libero e solo non sapendo più il mio nome!» (*Evasione* [T54], p. 259). Risulta a questo punto interessante notare ancora una volta la corrispondenza tra l'esito dichiarato ottativamente da Sbarbaro e la pratica di vita esemplificata dal personaggio verniano: anche il capitano del Nautilus porta infatti a coincidenza i due aspetti, indicando proprio attraverso il suo nome omerico la totale negazione della propria vicenda umana precedente. Nei passi appena citati del truciolo *Evasione* è sicuramente im-

portante – lo ricordiamo – l’influsso dell’opera di Rimbaud.⁶⁶⁰ Riteniamo dunque che in questo caso le due diverse fonti abbiano potuto agire contemporaneamente: il Nemo di Verne sembra infatti esemplificare letterariamente il raggiungimento di quello stato di autoannullamento e l’attuazione di una radicale fuga dal mondo occidentale prospettati dal poeta di Charleville ed auspicati da Sbarbaro.

Tale desiderio di radicale cambiamento e di evasione viene infatti significativamente suggellato nelle due frasi che chiudono il frammento *Oppi*: «Così il gonfio fumator d’oppio elude la desolazione della sua stanza. / Così l’anima si gingilla bambino malato con bolle di sapone...» (*Oppi* [T60], p. 271). Qualificando tutta la parte precedente del brano come un enorme primo membro di una similitudine unitaria, la chiusa rivela incontestabilmente la natura irrealistica e fallace di una tale operazione evasiva: essa si qualifica infatti come un tentativo di «eludere» momentaneamente una circostanza incancellabile o tutt’al più come una «gingillo» in grado solo di distrarre temporaneamente l’io dalla «desolazione» a cui sembra irrimediabilmente condannato.

⁶⁶⁰ Cfr. *supra* § 3.5.1.

APPENDICE ICONOGRAFICA



POUR ÊTRE HEUREUX

QUE FAUT-IL ?

UN PEU

d' **OR**

MAXIMA achète

BIJOUX, DIAMANTS, PERLES

au **MAXIMUM**

1^{bis} Boul^d des ITALIENS 2^e Étage

Fig. 1 - PAUL IRIBE, *Maxima*, in «Le Rire», 26 novembre 1910.



Fig. 2 - Muratti's After Lunch Cigarettes.



Fig. 3 - Muratti's After Lunch Cigarettes.

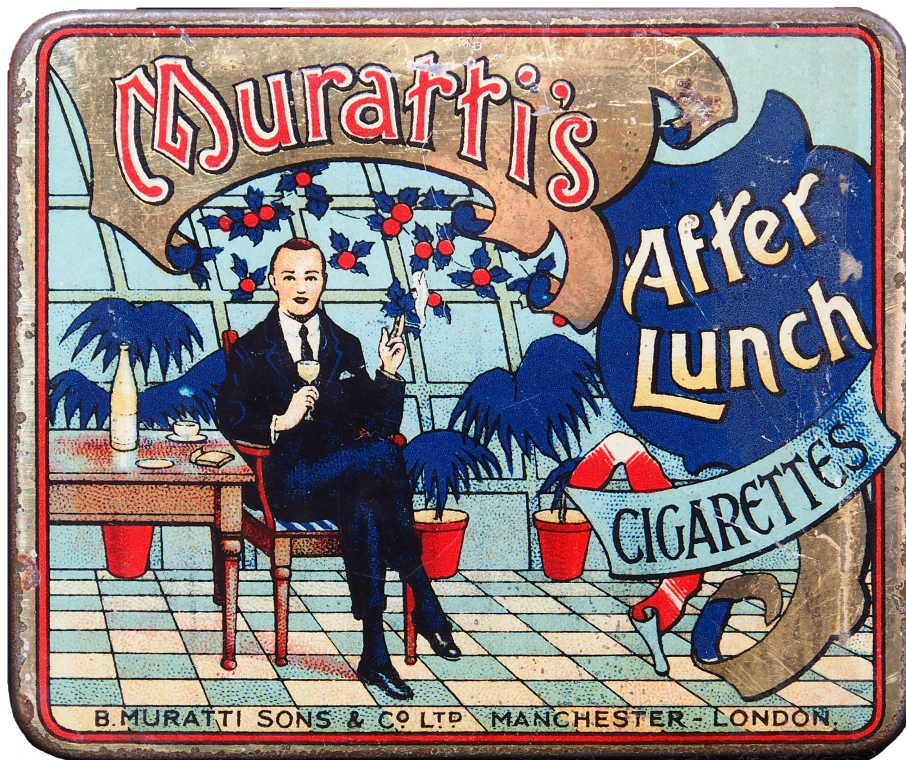


Fig. 4 - Muratti's After Lunch Cigarettes.



Fig. 5 - ROBERTO FRANZONI, *Acque Minerali Monticchio-Lanari*, 1905.



Fig. 6 - FRANCESCO NONNI, *Fonte Meo*, 1913.



Fig. 7 - L. COURCHEZ, *Vals*.

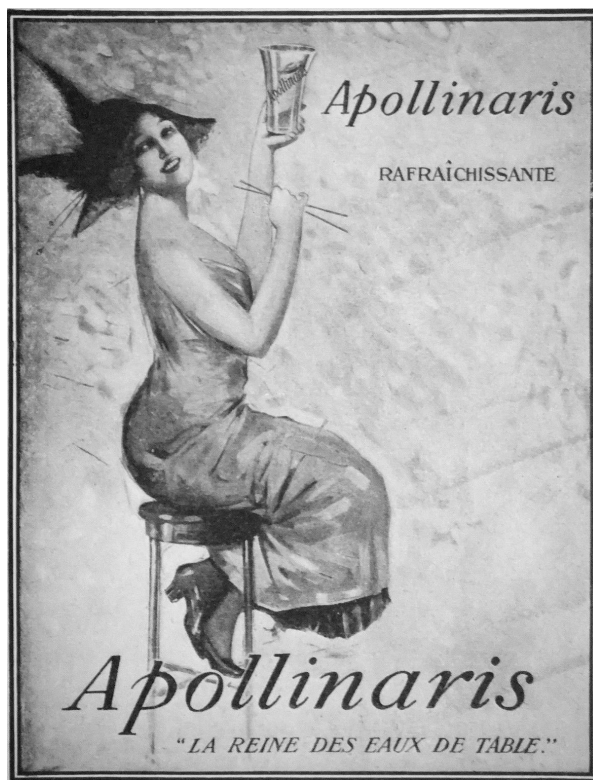


Fig. 8 - *Apollinaris*, in «L'illustration», 29 novembre 1913.

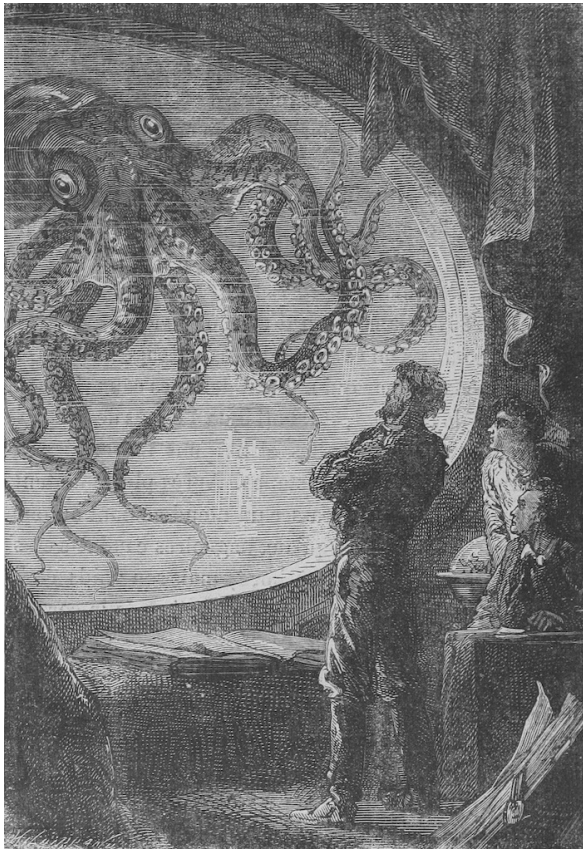


Fig. 9 - Illustrazione di A. de Neuville in JULES VERNE, *Vingt mille lieues sous les mer*, cit., p. 1186.



Fig. 10 - Illustrazione di A. de Neuville in JULES VERNE, *Vingt mille lieues sous les mer*, cit., p. 850.



Fig. 11 - Illustrazione di A. de Neuville in JULES VERNE, *Vingt mille lieues sous les mer*, cit., p. 851.



Fig. 12 - Illustrazione di A. de Neuville in JULES VERNE, *Vingt mille lieues sous les mer*, cit., p. 1038.

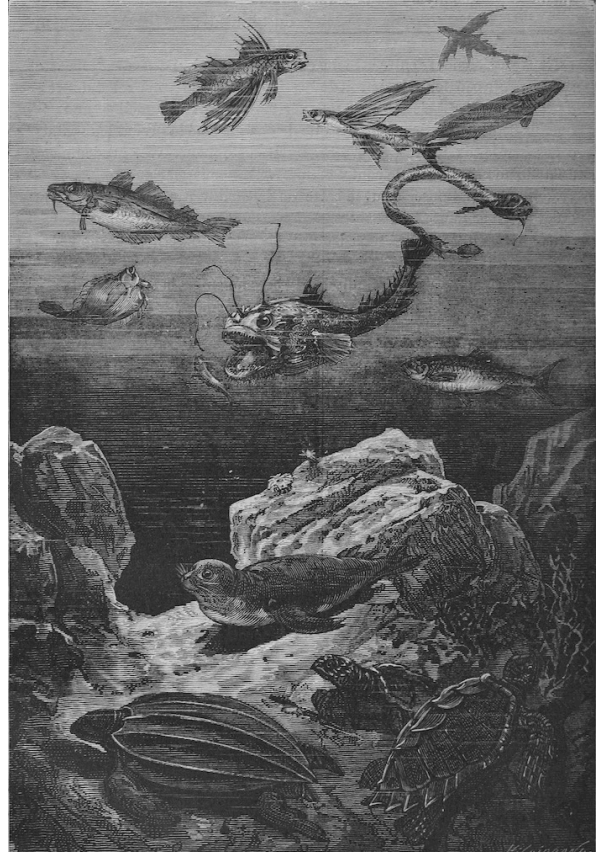


Fig. 13 - Illustrazione di A. de Neuville in JULES VERNE, *Vingt mille lieues sous les mer*, cit., p. 1046.



Fig. 14 - Illustrazione di A. de Neuville in JULES VERNE, *Vingt mille lieues sous les mer*, cit., p. 998.

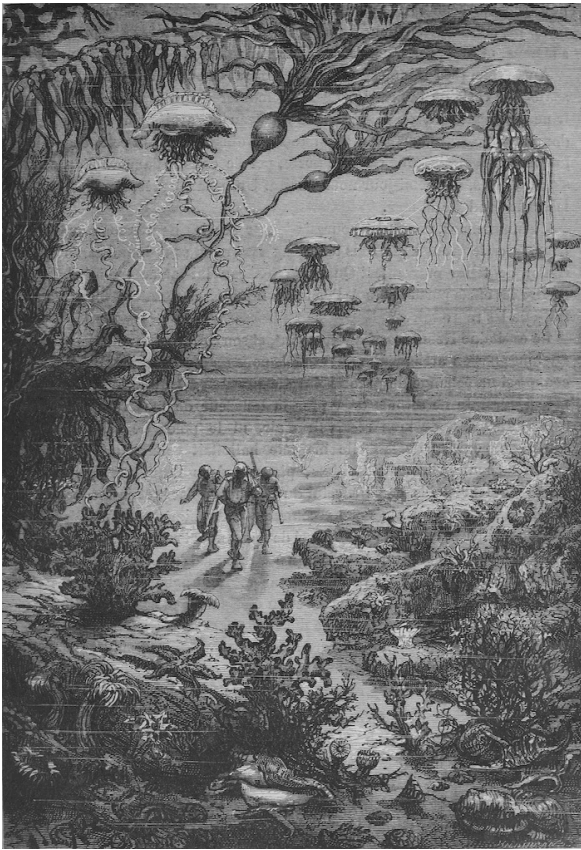


Fig. 15 - Illustrazione di A. de Neuville in Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mer*, cit., p. 870.

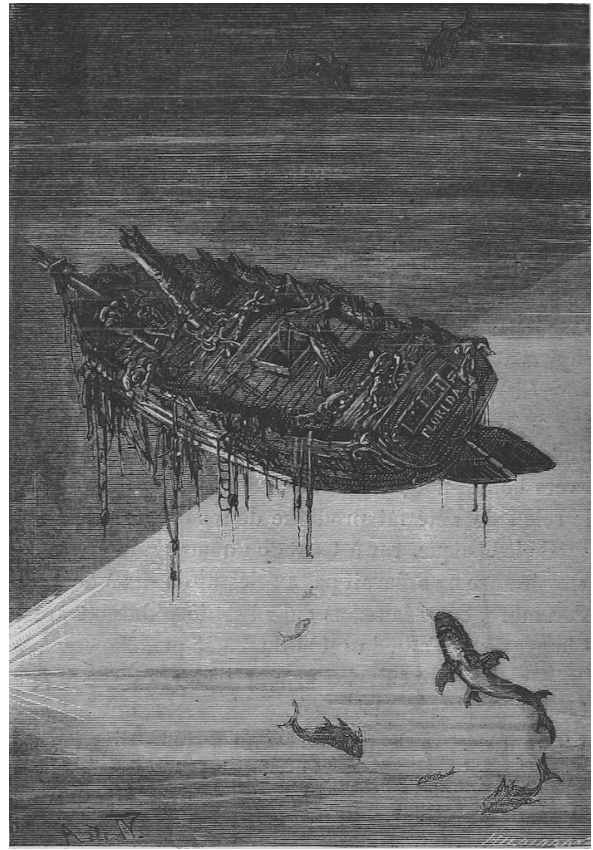


Fig. 16 - Illustrazione di A. de Neuville in Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mer*, cit., p. 892.

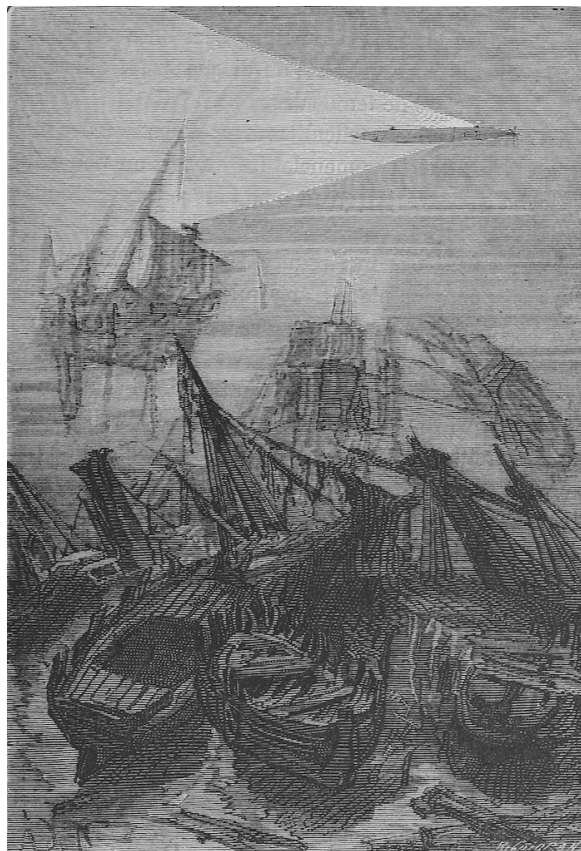


Fig. 17 - Illustrazione di A. de Neuville in Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mer*, cit., p. 1050.

BIBLIOGRAFIA

1. TESTI DI CAMILLO SBARBARO

Opere di Camillo Sbarbaro*

Resine, Genova, Caimo, 1911.

Pianissimo, Firenze, Libreria della Voce, 1914.

Trucioli, Firenze, Vallecchi, 1920.

Liquidazione, Torino, Ribet, 1928.

Resine, Milano, Garzanti, 1948².

Trucioli, Milano, Mondadori, 1948² (1963³).

Pianissimo, Venezia, Neri Pozza Editore, 1954².

Rimanenze, Milano, Scheiwiller, 1955 (1956²).

Fuochi fatui, Milano, Scheiwiller, 1956 (1958²).

Primizie, Milano, Scheiwiller, 1958.

Scampoli, Firenze, Vallecchi, 1960.

5 cartoline, 10° libretto di MAL'ARIA, Stamperia Lombardo, Genova, 1961.

* Nell'elenco delle opere di Camillo Sbarbaro, quando luogo di pubblicazione e casa editrice corrispondono, si fa immediatamente seguire alla prima edizione l'indicazione a quelle successive, segnalandone tra parentesi l'anno e ordinandole progressivamente attraverso un numero arabo in apice. Nel caso in cui invece non vi sia corrispondenza, l'opera viene riportata in un'apposita riga seguente.

In ricordo di Giacomo Natta, 19° libretto di MAL'ARIA, Stamperia Lombardo, Genova, 1961.

Poesie, Milano, Scheiwiller, 1961 (1971², 1973³, 1983⁴).

Fuochi fatui, Milano-Napoli, Ricciardi, 1962³.

Pensieri, 39° libretto di MAL'ARIA, Stamperia Lombardo, Genova, 1962.

Gocce, Milano, Scheiwiller, 1963.

“Il Nostro” e nuove Gocce, Milano, Scheiwiller, 1964.

Contagocce, Milano, Scheiwiller, 1965.

Bolle di sapone, Milano, Scheiwiller, 1966.

Cartoline in franchigia, Firenze, Nuovedizioni Vallecchi, 1966.

Vedute di Genova 1921, Milano, Scheiwiller, 1966.

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

Quisquilie, Milano, Scheiwiller, 1967.

Ricordo di Giorgio Labò, Milano, Scheiwiller, 1969.

L'ultimo scritto di Camillo Sbarbaro, Genova, all'Insegna della Tarasca, 1973.

Messagger che porta olivo, I libretti di MAL'ARIA, Pisa, Colombo Corsi e F., 1976.

L'ultimo scritto di Camillo Sbarbaro, Spotorno, «Centro Studi Camillo Sbarbaro», 1977².

Una goccia rimasta fuori dal “Contagocce”, I libretti di MAL'ARIA, Pisa, Colombo Corsi e F., 1977.

Poesia e prosa, Milano, Mondadori, 1979.

Poesie. English translation by Diana Wormuth, Stoccolma-Roma, Casa Editrice Italicca, 1979.

L'opera in versi e in prosa, Milano, Scheiwiller-Garzanti, 1985.

«*Trucioli*» *dispersi*, Milano, Scheiwiller, 1986.

Resine, edizione critica a cura di Giampiero Costa, Milano, Scheiwiller, 1988.

Trucioli, edizione critica a cura di Giampiero Costa, Milano, Scheiwiller, 1990.

Pianissimo, a cura di Lorenzo Polato, Venezia, Marsilio, 2001.

Lettere di Camillo Sbarbaro

ASTENGO Domenico, CONTORBIA Franco (a cura di), *La trama delle lucciole*, Genova, Edizioni S. Marco dei Giustiniani, 1979.

CENTOVALLI Benedetta (a cura di), *La bottiglia di terracotta. Lettere di Camillo Sbarbaro a Ardengo Soffici*, in «Autografo», VII (19), 1990, pp. 77-97.

CENTOVALLI Benedetta (a cura di), «*D'un solitario revocate carte*». *Cinque lettere di Camillo Sbarbaro agli amici*, in «Strumenti critici», VI (2), 1991, pp. 249-259.

COSTA Giampiero (a cura di), *Lettere di Sbarbaro e Barile a Giuseppe Prezzolini*, in «Resine», XVIII, 1983, pp. 3-16.

PERAGALLO Carla (a cura di), *Catalogo delle lettere di Camillo Sbarbaro a Lucia e Paolo S. Rodocanachi (1929-1967)*, Genova, Edizioni S. Marco dei Giustiniani, 2006.

PESCE Veronica (a cura di), *Lettere a Mario Novaro 1913-1919*, Genova, Edizioni S. Marco dei Giustiniani, 2012.

Traduzioni di Camillo Sbarbaro*

- BARBEY D'AUREVILLY Jules Amedée, *Le diaboliche*, Milano, Bompiani, 1945.
- CROMMELYNCK Fernand, *Teatro*, Milano, Bompiani, 1957.
- DE BALZAC Honoré, *La pelle di zigrino*, Torino, Einaudi, 1947.
- DE MAUPASSANT Guy, *Il Porto e altri racconti*, Milano, Bompiani, 1945.
- DE MONTHERLANT Henry, *Il Cardinale di Spagna. Port-Royal*, Milano, Bompiani 1961.
- DE MONTHERLANT Henry, *Il gran maestro di Santiago. La regina morta. Malatesta*, Milano, Bompiani, 1952.
- DU GARD Roger Martin, *I Thibault*, Milano, Mondadori, 1951.
- ESCHILO, *Prometeo incatenato*, Milano, Bompiani, 1949.
- EURIPIDE, *Alcesti. Il Ciclope*, Milano, Bompiani, 1952.
- EURIPIDE, *Il Ciclope*, Genova, Editrice Ligure Arti e Lettere, 1945.
- FLAUBERT Gustave, *Bouvard e Pécuchet*, Torino, Einaudi, 1964.
- FLAUBERT Gustave, *Salambò*, Torino, Einaudi, 1943.
- FLAUBERT Gustave, *Tre racconti*, Milano, Bompiani, 1945.
- GREEN Julien, *Varuna*, Milano, Mondadori, 1953.
- HUYSMANS Joris Karl, *Controcorrente*, Milano, Gentile, 1944.
- MOLIÈRE Jean Baptiste Poquelin, *Commedie*, Milano, Club degli Editori, 1974.
- PITAGORA, *I versi d'oro*, Milano, Scheiwiller, 1958.

* Ci limitiamo ad indicare la prima edizione di ogni opera tradotta. Per l'elenco completo delle traduzioni sbarbariane si veda CARLA ANGELERI, GIAMPIERO COSTA, *Bibliografia degli scritti di Camillo Sbarbaro*, cit., pp. 127-161.

POULAILLE Henry, *Pane quotidiano*, Milano, Mondadori, 1949.

SOFOCLE, *Antigone*, Milano, Bompiani, 1943.

STENDHAL Henri Beyle, *Il Rosso e il Nero. La Certosa di Parma*, Milano, Palazzi, 1962.

STENDHAL Henri Beyle, *La Certosa di Parma*, Torino, Einaudi, 1944.

SUPERVIELLE Jules, *La figlia del mare aperto*, Milano, Gentile, 1945.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Philippe Auguste, *Storie insolite e racconti crudeli*, Milano, Bompiani, 1945.

ZOLA Émile, *Germinale*, Torino, Einaudi, 1951.

2. TESTI METODOLOGICI

BERTINETTO Pier Marco, "Come vi pare". *Le ambiguità di "come" e i rapporti tra paragone e metafora*, in ALBANO LEONI Federico e PIGLIASCO Maria Rosaria (a cura di), *Retorica e scienze del linguaggio. Atti del X Congresso internazionale di studi della Società di Linguistica Italiana (Pisa 1976)*, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 131-170.

BROOKE-ROSE Christine, *A grammar of metaphor*, Londra, Mercury Books, 1965.

CARNOY Albert, *La science du mot. Traite de semantique*, Lovanio, Editions Universitatis, 1927.

ECO Umberto, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1985.

GENETTE Gérard, *La retorica ristretta*, in ID., *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 17-40.

GROUPE μ , *Rhétorique générale*, Parigi, Larousse, 1970 (traduzione italiana: GRUPPO μ , *Retorica generale: le figure della comunicazione*, Milano, Bompiani, 1976).

GROUPE μ , *Rhétorique de la poésie: lecture linéaire, lecture tabulaire*, Bruxelles, Editions Complexe, 1977 (traduzione italiana: GRUPPO μ , *Retorica della poesia: lettura lineare, lettura tabulare*, Milano, Mursia, 1985).

HENRY Albert, *Métonymie et métaphore*, Parigi, Klincksieck, 1971 (traduzione italiana: HENRY Albert, *Metonimia e metafora*, Torino, Einaudi, 1975).

LAUSBERG Heinrich, *Handbuch der literarischen Rhetorik: eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Monaco, Max Hueber, 1960 (traduzione inglese: LAUSBERG Heinrich, *Handbook of literary rhetoric: A Foundation for Literary Study*, Leiden-Boston-Colonia, Brill, 1998).

LAUSBERG Heinrich, *Elementi di retorica*, Bologna, il Mulino, 1969.

- MOOIJ Jan, *Tenor, vehicle and reference*, in «Poetics», IV, 1975, pp. 257-272.
- MORTARA GARAVELLI Bice, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2010.
- PASINI Gian Franco, *Dalla comparazione alla metafora*, in «Lingua e stile», VII, 1972, p. 441-470.
- PERELMANN Chaïm, OLBRECHTS-TYTECA Lucie, *La nouvelle rhétorique: traite de l'argumentation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958 (traduzione italiana: PERELMANN Chaïm, OLBRECHTS-TYTECA Lucie, *Trattato dell'argomentazione: la nuova retorica*, Torino, Einaudi, 1966).
- REBOUL Olivier, *Introduzione alla retorica*, Bologna, il Mulino, 1996.
- REBOUL Olivier, *La retorica*, Milano, Il Castoro, 2004.
- RICHARDS Ivor Armstrong, *The Philosophy of Rhetoric*, Londra, Oxford University Press, 1936 (traduzione italiana: RICHARDS Ivor Armstrong, *La filosofia della retorica*, Milano, Feltrinelli, 1967).

3. TESTI DI STORIA E CRITICA LETTERARIA

Studi di carattere generale

ASOR ROSA Alberto, *La cultura*, in ROMANO Ruggiero e VIVANTI Corrado (a cura di), *Storia d'Italia*, vol. 4, tomo II: *Dall'Unità a oggi*, Torino, Einaudi, 1975.

ASOR ROSA Alberto, *La storia del «romanzo italiano»? Naturalmente, una storia «anomala»*, in MORETTI Franco (a cura di), *Il romanzo*, vol. 3, Torino, Einaudi, 2002, pp. 255-306.

BACHOLLET Raymond, BORDET Daniel, LELIEUR Anne-Claude, *Paul Iribe*, Parigi, Denoël, 1982.

BACHOLLET Raymond, BORDET Daniel, LELIEUR Anne-Claude, *Paul Iribe. Précurseur de l'art déco. 6 octobre - 31 décembre 1983*, Parigi, Bibliothèque Forney, 1983.

BAZZOCCHI Marco Antonio, *Campana, Nietzsche e la puttana sacra*, Lecce, Manni, 2003.

BERARDINELLI Alfonso, *Le molte voci della poesia moderna*, in FRIEDRICH Hugo, *La struttura della lirica moderna*, Milano, Garzanti, 2002, pp. 331-352.

BONETTI Mario (a cura di), *Storia dell'editoria italiana*, Roma, Gazzetta del libro, 1960.

CACCIA Patrizia (a cura di), *Editori a Milano (1900-1945). Repertorio*, Milano, Franco Angeli, 2013.

CARRARINI Rita, GIORDANO Michele (a cura di), *Bibliografia dei periodici femminili lombardi (1786-1945)*, Milano, Editrice Bibliografica, 1993.

- DE ROBERTIS Giuseppe, *Scritti vociani*, Firenze, Le Monnier, 1967.
- DOLFI Anna, *La doppia memoria. Saggi su Leopardi e sul leopardismo*, Roma, Bulzoni, 1986.
- DONDI Giovanni, *Antonio Bietti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 10, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1968, p. 371.
- ESPOSITO Edoardo, *Il verso: forme e teoria*, Roma, Carocci, 2003.
- EVANS Arthur Bruce, *The Illustrators of Jules Verne's "Voyages Extraordinaires"*, in «Science-Fiction Studies», XXV (2), 1998, pp. 241-270.
- FORTI MESSINA Annalucia, *La guerra spiegata alle donne: l'impresa di Libia nella stampa femminile (1911-1912)*, Roma, Biblink, 2011.
- FRATTINI Alberto, *Dai crepuscolari ai novissimi: studi sulla poesia italiana del Novecento*, Milano, Marzorati, 1969.
- FRIEDRICH Hugo, *La struttura della lirica moderna*, Milano, Garzanti, 2002.
- FRYE Northrop, *Critica retorica: teoria dei generi*, in ID., *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 323-455.
- GENETTE Gérard, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.
- GIOVANNETTI Paolo, *Metrica del verso libero italiano*, Milano, Marcos y Marcos, 1994.
- GIUSTI Simone, *L'instaurazione del poemetto in prosa (1879-1898)*, Lecce, Pensa Multimedia, 1999.
- GUGLIELMINETTI Marziano, *Leopardi nella letteratura italiana da Graf alla «Voce»*, in *Leopardi e il Novecento. Atti del III Convegno Internazionale di Studi Leopardiani. Recanati 2-5 ottobre 1972*, Firenze, Olschki, 1974, pp. 95-125.
- LONARDI Gilberto, *Leopardismo. Saggio sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Firenze, Sansoni, 1974.

- LOTMAN Jurij Mihajlovič, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972.
- LUPERINI Romano, *La generazione degli anni ottanta e l'esperienza italiana dell'espressionismo*, in ID., *Il Novecento: apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Loescher, 1981, pp. 135-141.
- MAZZONI Guido, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005.
- MENGALDO Pier Vincenzo, *Da D'Annunzio a Montale: ricerche sulla formazione e la storia del linguaggio poetico montaliano*, in *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, Liviana, 1966, pp. 163-259.
- MUNNIA Nathalie Vincent, *Les premiers poèmes en prose: généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, Parigi, Honoré Champion, 1996.
- MUNNIA Nathalie Vincent, *Lorsque les poèmes en prose se font petits. Brièveté et poéticité dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, in Simone MESSINA (a cura di), *La forme brève. Actes du colloque franco-polonais (Lyon, 19-20-21 septembre 1994)*, Parigi-Firenze, Champion-Cadmo, 1996, pp. 91-106.
- ORIOLO Giovanni, *Anton Giulio Barrili*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 6, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1964, pp. 526-529.
- SIGNORINO Paola, *L'industria poligrafica milanese tra Ottocento e Novecento*, in OPPI Francesco (a cura di), *L'Unione fa la forza. Oltre un secolo di impegno dell'industria grafica e cartotecnica per la cultura e la comunicazione in Lombardia e a Milano*, Milano, Raccolto Edizioni, pp. 7-44.
- SOFFICI Ardengo, *Arthur Rimbaud*, Firenze, La rinascita del libro, 1911 (ora: SOFFICI Ardengo, *Arthur Rimbaud*, Firenze, Vallecchi, 2002).
- SPINAZZOLA Vittorio, *Le coordinate del sistema letterario*, in ID., *Critica della lettura*, Roma, Editori Riuniti, 1992, pp. 39-52.

SPITZER Leo, *Le innovazioni sintattiche del simbolismo francese*, in ID., *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, Torino, Einaudi, 1959, pp. 7-81.

TREVISANI Piero, *Storia della stampa*, Roma, Raggio, 1953.

VALLI Donato, *Vita e morte del "frammento" in Italia*, Lecce, Milella, 1980.

Testi critici su Camillo Sbarbaro

AMORETTI Gian Giacomo, *Sbarbaro narratore: i racconti*, in «Resine. Omaggio a Camillo Sbarbaro», numero speciale, 1983, pp. 5-11.

ANGELERI Carla, COSTA Giampiero, *La tradizione manoscritta di "Resine" con appendice di testi inediti*, in *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Napoli, Bibliopolis, 1983, pp. 429-451.

ANGELERI Carla, COSTA Giampiero, *Bibliografia degli scritti di Camillo Sbarbaro*, Milano, Scheiwiller, 1986.

BÀRBERI SQUAROTTI Giorgio, *Camillo Sbarbaro*, Milano, Mursia, 1971.

BÀRBERI SQUAROTTI Giorgio, *La città di Sbarbaro*, in GUERRINI Adriano (a cura di), *Atti del Convegno nazionale di studi su Camillo Sbarbaro (Spotorno 6-7 ottobre 1973)*, Spotorno, Centro Studi Camillo Sbarbaro, 1974, pp. 54-71.

BÀRBERI SQUAROTTI Giorgio, *Camillo Sbarbaro*, in *Letteratura italiana. I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1963, pp. 843-867.

BOINE Giovanni, *Recensione a Pianissimo*, in «La Riviera Ligure», ottobre 1914 (ora in: GIOVANNI BOINE, *Plausi e botte*, Firenze, Vallecchi, 1978, pp. 63-67).

- CAMON Ferdinando, *Camillo Sbarbaro*, in ID., *Il mestiere di poeta*, Milano, Garzanti, 1982, pp. 37-42.
- CATTANEI Giovanni, *La Liguria e la poesia italiana del Novecento*, Milano, Silva, 1966.
- CECCHI Emilio, *Libri di poesia: Enrico Pea e Camillo Sbarbaro*, in ID., *Letteratura italiana del Novecento*, vol. 1, Milano, Mondadori, 1972, pp. 605-610.
- CITRO Ernesto, *Sbarbaro e Campana: lo sguardo e la visione*, Genova, Il melangolo, 1994.
- COLETTI Vittorio, *Prove di un io minore. Lettura di Sbarbaro - "Pianissimo" 1914*, Roma, Bulzoni, 1997.
- COSTANZO Mario, *Camillo Sbarbaro*, in ID., *Studi critici (Rebora, Boine, Sbarbaro, Campana)*, Roma, Bardi, 1955 (ora in COSTANZO Mario, *Critica e poetica del primo Novecento (Boine, Campana, Sbarbaro, Rebora)*, Roma, Edizioni di storia e filosofia, 1969, pp. 99-138).
- CROCE Franco, "Versi a Dina", in GUERRINI Adriano (a cura di), *Atti del Convegno nazionale di studi su Camillo Sbarbaro (Spotorno 6-7 ottobre 1973)*, Spotorno, Centro Studi Camillo Sbarbaro, 1974, pp. 95-116.
- FALQUI Enrico, *Camillo Sbarbaro. "Trucioli"*, in ID. *Novecento letterario. Serie prima*, Firenze, Vallecchi, 1959, pp. 289-294.
- FORTI Marco, *Le "Poesie" di Camillo Sbarbaro*, in ID., *Le proposte della poesia*, Milano, Mursia, 1963, pp. 52-68.
- GIUSTI Simone, *Sulla formazione dei «Trucioli» di Camillo Sbarbaro*, Firenze, Le Lettere, 1997.
- GIUSTI Simone, *Sbarbaro narratore*, in FERRERI Davide (a cura di), *Camillo Sbarbaro in versi e in prosa. Convegno nazionale di studi (Spotorno, 14-15 dicembre 2007)*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2009, pp. 179-198.

- GUERRINI Adriano, *Il significato di Sbarbaro*, Genova, Sabatelli, 1968.
- GUGLIELMINETTI Marziano, *Una dispersa "corona dei mesi" di Camillo Sbarbaro*, in «Studi novecenteschi», I (2), 1972, pp. 195-199.
- GUGLIELMINETTI Marziano, *Per un'interpretazione della poesia di Sbarbaro*, in GUERRINI Adriano (a cura di), *Atti del Convegno nazionale di studi su Camillo Sbarbaro (Spotorno 6-7 ottobre 1973)*, Spotorno, Centro Studi Camillo Sbarbaro, 1974, pp. 21-41.
- GUGLIELMINETTI Marziano, *Sbarbaro poeta, ed altri liguri*, Palermo, Flaccovio, 1983.
- LAGORIO Gina, *Sbarbaro controcorrente*, Parma, Guanda, 1973 (ora: LAGORIO Gina, *Sbarbaro. Un modo spoglio di esistere*, Milano, Garzanti, 1981).
- LAGORIO Gina, *Sui racconti di Sbarbaro*, Parma, Guanda, 1973.
- LEPRI Alessandro, *La tradizione letteraria in "Resine". Note per la formazione culturale di Camillo Sbarbaro*, in «Inventario», XXIII (15), 1985, pp. 83-96.
- MARCHESE Angelo, *Strutture di "Pianissimo"*, in GUERRINI Adriano (a cura di), *Atti del Convegno nazionale di studi su Camillo Sbarbaro (Spotorno 6-7 ottobre 1973)*, Spotorno, Centro Studi Camillo Sbarbaro, 1974, pp. 195-231.
- MARIANI Gaetano, *Camillo Sbarbaro*, in ID., *Poesia e tecnica nella lirica del Novecento*, Padova, Liviana, 1983, pp. 111-135.
- MONTALE Eugenio, *Camillo Sbarbaro*, in «L'Azione», 10 novembre 1920 (ora in: MONTALE Eugenio, *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976, p. 189-194).
- NANNI Luciano, *L'occhio di Sbarbaro*, in «Il Bimestre», III (1-2), 1971, pp. 20-23.
- PADOVANI SOLDINI Antonella, *Ho bisogno di infelicità*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1997.

- PADOVANI SOLDINI Antonella, «*Il nome dell'amico è un nome vano*». *Solitudine e illusione nel tempo di "Pianissimo"*, in DEVOTO Giorgio e ZOBOLI Paolo (a cura di), *Camillo Sbarbaro. Atti della giornata di studio (11 aprile 2003)*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003, pp. 15-40.
- PANCRAZI Pietro, *Pianissimo*, in «Gazzetta di Venezia», 11 giugno 1914.
- PAVARINI Stefano, *Sbarbaro prosatore: percorsi ermeneutici dal frammento alla prosa d'arte*, Bologna, il Mulino, 1997.
- PERLI Antonello, *La parola necessaria. Saggio sulla poetica di Sbarbaro*, Ravenna, Pozzi, 2008.
- POLATO Lorenzo, *Sbarbaro*, Firenze, La Nuova Italia, 1969.
- PUCCINI Davide, *La preparazione di "Pianissimo"*, in GUERRINI Adriano (a cura di), *Atti del Convegno nazionale di studi su Camillo Sbarbaro (Spotorno 6-7 ottobre 1973)*, Spotorno, Centro Studi Camillo Sbarbaro, 1974, pp. 79-84.
- PUCCINI Davide, *Lettura di Sbarbaro*, Firenze, Nuovedizioni, 1974.
- PUSTERLA Fabio, *Aperti estranei implacabili. Gli occhi di Camillo Sbarbaro*, in «Versants», VII (12), 1987, pp. 113-132.
- RAMAT Silvio, *Sbarbaro e Boine*, in GUERRINI Adriano (a cura di), *Atti del Convegno nazionale di studi su Camillo Sbarbaro (Spotorno 6-7 ottobre 1973)*, Spotorno, Centro Studi Camillo Sbarbaro, 1974, pp. 72-78.
- SANNA Alessandra, *Un «filo magico»: Sbarbaro, le traduzioni e il legame con Baudelaire e Rimbaud*, in «Otto/Novecento», XXVII (3), 2003, pp. 179-192.
- SAVOCA Giuseppe, *Concordanza delle poesie di Camillo Sbarbaro. Concordanza, Liste di frequenza, Indici*, Firenze, Olschki, 1989.
- SAVOCA Giuseppe, *Vocabolario della poesia italiana del Novecento: le concordanze delle poesie di Govoni, Corazzini, Gozzano, Moretti, Palazzeschi, Sbarbaro*,

Rebora, Ungaretti, Campana, Cardarelli, Saba, Montale, Pavese, Quasimodo, Pasolini, Turolto, Bologna, Zanichelli, 1995.

TAFFON Giorgio, *Le parole di Sbarbaro*, Roma, Bonacci Editore, 1985.

TORCHIO Carlo, "Resine" e la lingua poetica di Sbarbaro, in «Sigma», V (17), 1968, pp. 54-65.

TORCHIO Carlo, *Rimbaud e Sbarbaro*, in «Studi francesi», XIV (40), 1970, pp. 39-63.

VERDINO Stefano, *Leopardi secondo Sbarbaro*, in «Resine», XXIII (84), 2000, pp. 15-22.

VILLA Edoardo, *Camillo Sbarbaro*, in ID., *I poeti liguri e Leopardi*, Padova, Liviana, 1979, pp. 83-113.

ZANGRANDI Alessandra, *Appunti sullo stile dei «Trucioli» di Sbarbaro*, in «Studi novecenteschi», XXII (50), 1995, pp. 319-364.

ZOBOLI Paolo, *Il motivo di un libro (sulle dediche di Sbarbaro)*, in DEVOTO Giorgio e ZOBOLI Paolo (a cura di), *Camillo Sbarbaro. Atti della giornata di studio (11 aprile 2003)*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003, pp. 69-90.

4. ALTRE OPERE LETTERARIE CITATE

APOLLINAIRE Guillaume, *Poesie*, Milano, Rizzoli, 2008.

BARILE Anton Giulio, *Drammi*, Genova, Tipografia del Regio Istituto dei Sordomuti, 1857.

BARRILI Anton Giulio, *La signora Autari*, Milano, Treves, 1889.

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal*, in ID., *Œuvres complètes*, vol. 1, Parigi, Gallimard, 1975.

D'ANNUNZIO Gabriele, *Versi d'Amore e di Gloria*, Milano, Mondadori, 1959.

DICKENS Carlo, *Il Circolo Pickwick*, Milano, Treves, 1904.

FOGAZZARO Antonio, *Poesie scelte*, Milano, Casa Editrice Galli, 1898.

GAUTHIER-VILLARS Henry, *Un petit vieux bien propre*, Parigi, Bibliothèque des auteurs modernes, 1907 (traduzione italiana: GAUTHIER-VILLARS Henry, *Un vecchietto a modo*, Milano, Floritta, 1910).

LAFORGUE Jules, *Œuvres complètes*, L'Age d'Homme, Losanna, 1986.

LARBAUD Valéry, *Enfantines*, Paris, Gallimard, 1918.

LEOPARDI Giacomo, *Canti*, edizione critica a cura di Domenico De Robertis, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1984.

LEOPARDI Giacomo, *Operette morali*, edizione critica a cura di Ottavio Besomi, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1979.

LEOPARDI Giacomo, *Zibaldone di pensieri*, edizione critica a cura di Giuseppe Pacella, Milano, Garzanti, 1991.

- MARINETTI Filippo Tommaso, *Manifesto tecnico della letteratura futurista (11 maggio 1912)*, in ID., *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, 1983, pp. 46-54.
- MICHELSTAEDTER Carlo, *Opere*, Firenze, Sansoni, 1958.
- MONTALE Eugenio, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1984.
- PALAZZESCHI Aldo, *L'incendiario (1905-1909)*, Milano, Edizioni Futuriste di Poesia, 1913.
- PASTONCHI Francesco, *Belfonte*, Torino, Renzo Streglio & C., 1903.
- POE Edgar Allan, *Nouvelles histoires extraordinaires*, traduzione di Charles Baudelaire, Paris, Calmann-Levy, 1892.
- RIMBAUD Arthur, *Une saison en enfer*, in Id., *Œuvres complètes*, Parigi, Gallimard, 2009.
- ROSSINI Gioacchino, *Il barbiere di Siviglia*, Milano, Ricordi, 1977.
- SOFFICI Ardengo, *Giornale di bordo*, Firenze, Libreria della Voce, 1915.
- SOUVESTRE Pietro, ALAIN Marcello, *Fantomas. Il fiacchere di notte*, Firenze, Salani, 1913 (1917²).
- SOUVESTRE Pietro, ALAIN Marcello, *Fantomas. L'evasa da San Lazzaro*, Firenze, Salani, 1914 (1918²).
- THOVEZ Enrico, *Il Pastore, il Gregge e la Zampogna. Dall'Inno a Satana alla Laus Vitae*, Napoli, Ricciardi, 1910.
- VERNE Jules, *Les enfants du capitaine Grant; Vingt mille lieues sous les mers*, Parigi, Gallimard, 2012.