

Il Libro del Mese

Come uno specchio rassegnato

di Pier Vincenzo Mengaldo

CAMILLO SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa. Poesie - Trucioli - Fuochi fatui - Cartoline in franchigia - Versioni*, a cura di Gina Lagorio e Vanni Scheiwiller, Garzanti, Milano 1985, pp. 726, Lit. 50.000.

Confessiamolo. Un "tutto Sbarbaro" insieme ci rallegra e ci disturba come un atto non dovuto. Troppo ci eravamo abituati a leggere questo scrittore in smilze e raffinate *plaqettes*, preferibilmente all'insegna del pesce d'oro; e ci pareva che questa sorte editoriale, e questo modo di lettura frammentario, corrispondessero intimamente alla signorile e snobistica sobrietà con cui l'autore in vita era venuto distillando i suoi rari scritti.

Ben venga comunque l'opera omnia, se avvierà un pubblico più ampio degli specialisti e amatori alla conoscenza di questo piccolo classico della modernità, saldamente riconosciuto come tale dalla critica (basti pensare alla presenza di *Pianissimo* nella benemerita collanina di poeti moderni commentati del "Saggiatore", accanto ad Apollinaire e Benn, Saba, Ungaretti e Montale). Di fatto, mentre alcuni testi poetici di Sbarbaro (*Padre, se anche tu non fossi e La bambina che va sotto gli alberi*) godono di una notorietà quasi proverbiale, l'opera sua nel complesso rimane poco e mal conosciuta.

Sui criteri con cui è condotta questa raccolta non mi soffermerò. Avvertirò soltanto che essa contiene utilmente anche le versioni poetiche, dal greco del *Ciclope* e della scuola pitagorica e dal latino di Pascoli (queste particolarmente intense); non, ovviamente, le versioni in prosa, parimenti notevoli (in particolare quelle da scrittori consentanei come Barbey d'Aureville e Huysmans), che sarebbe molto opportuno studiare. Non riesco invece ad essere d'accordo con l'esclusione delle giovanili poesie *Resine*, unico documento del tirocinio letterario sbarbariano: l'interdetto dell'autore cui si appellano i due curatori non mi pare possa valere *post mortem* e all'interno di un progetto di opera omnia, e del resto *Resine* era già stato ripescato, vivente Sbarbaro, da Falqui. Dunque, a far corona a *Pianissimo* (in duplice redazione, l'originaria del '14 e quella terminale del '60, generalmente peggiorativa), stanno l'unica poesia anteriore ammessa dall'autore, *Vo nella notte solo*, e le successive di *Rimanezze* e dei *Versi a Dina*; quindi le prose "d'arte", *Trucioli* e le analoghe posteriori dai titoli ugualmente frammentistici e minimali (interessante auto-commento di Sbarbaro a p. 501, che li elenca e conclude: "Mi denigro o più umile è l'atteggiamento, maggiore la

superbia?").

Nelle classificazioni degli storici della letteratura Sbarbaro è comunemente annesso al gruppo dei cosiddetti vociani, o con più precisa caratterizzazione stilistico-ideologica, degli "espressionisti" vociani (basti vedere l'antologia di Sanguineti). E invero non mancano le ragioni per

gante sprezzatura prossima alle soluzioni "novecentistiche" e lontana dal martellato vociano.

Questo atteggiamento verso la lingua per cui, se violenza v'è, si tratta di una violenza controllata e sottopelle, "silenziosa e fredda" come avrebbe detto il contemporaneo Ungaretti (e non immune da risvolti

cento, appena condita agli inizi di ingenua tinte meledettistiche comuni all'ambiente genovese (ma quanto più esibito il maledettismo di un vitalista nietzscheano come Campana).

E se è vero che, come i vociani maggiori, Sbarbaro giocò contemporaneamente sulle due tastiere del

l'assoluta assenza in lui di tratti stilistici riportabili al futurismo. E anche da questo punto di vista l'astensione stilistica è spia ottima di qualcosa'altro: vale a dire la totale estraneità di Sbarbaro alla ideologia futuristica (basti vedere il suo contropiede al mito positivo futuristico della città moderna, ereditato da altri vociani). Altre sono dunque — e non coi vociani più accesi — le vere parentele di *Pianissimo*: col Saba di *Trieste e una donna*, col Bacchelli dei *Poemi lirici*, anche col Cardarelli dei *Prologhi*; e, s'intende, coi "liguri": ma piuttosto Ceccardi e Novaro che, per le ragioni dette, Boine.

È difficile sopravvalutare l'importanza storica di *Pianissimo*. Che prima del *Porto sepolto* ungarettiano, e sopra una più quotidiana materia esistenziale, istituisce — possiamo ben dirlo — il genere novecentesco del diario lirico. E lo fa attuando una radicale prosaizzazione del dettato poetico che, a differenza dei crepuscolari, non ha più bisogno di adibire la "prosa" a controcanto ironico ma, un po' come avviene in Saba, la assume naturalmente a voce recitante della vita sentita nella sua elementare dignità — e sia detto fra parentesi che questa estraneità alle movenze crepuscolari (se non forse appena nel tema della "rassegnazione") è un altro indizio della modernità di Sbarbaro, se tracce crepuscolari sono ancora vistose negli *Ossi di seppia*. Naturalmente si tratta di intendersi sui limiti di tale prosasticità. Il cui strumento metrico non è già il "verso libero", ma un endecasillabo sciolto che a me pare di diretta origine leopardiana e che non è mai veramente "rasoterra" (come l'endecasillabo di Saba) — si pensi solo alla perentorietà degli *incipit*: ma realizza una sorta di compromesso fra l'esigenza di nudità e spogliatezza e l'opposta spinta all'eloquenza, quell'eloquenza nel dire la negatività e la perdizione che è il primo lascito dell'altro maestro di Sbarbaro, Baudelaire.

Allo stesso modo l'estrema rarità di rime tradizionali è compensata, quando non da veri e propri motivi ritornanti (come nella celebre poesia al padre, inizio e fine), dalla frequenza di parole-rima, quasi sempre sostantivali: *finestra, Dolore, lacrime, madre, casa* e via dicendo, quasi trasformando un procedimento formale in un'indicazione segnaletica di temi dominanti. Poiché la poesia di *Pianissimo* è una poesia intensamente sostantivale: donde il perdurarsi dell'artificio simbolistico di munire di maiuscola gli astratti tematici (*Necessità, Vita, Desiderio, Morte, Dolore, Perdizione* ecc.). Questa prevalenza della tematizzazione sull'ornamento può spingersi fino a creare un endecasillabo come il seguente, afono e referenziale: "e le necessità e le consuetudini" (p. 40).

Ho parlato dello sciolto sbarbariano come di una formazione di compromesso. Ma a tutti i livelli *Pianissimo* si impianta su contraddizioni, tentando di comporre: fra aridità e tentazione vitale (Luperini); fra autenticità e maschera, ipocrisia; fra partecipazione alla vita e distacco da essa come "spettatore"; fra lacrime e "occhi asciutti"; fra deiezione e orgoglio; fra un'atonia sentita come condanna e sentita come privilegio (Raboni). Siamo, ancora una volta, nella scia di Baudelaire. Ma queste contraddizioni non conoscono superamento, fuoruscita o mediazione

La vita...

di Elisabetta Soletti

Camillo Sbarbaro trascorse la vita in un signorile, raccolto isolamento, coltivando di sé l'immagine di impeccabile dandy, con punte di ricercata eleganza: "mi piace — confessa — traversare il mondo così, milionario vestito da straccione". E del resto una vita povera di gesti o di avvenimenti memorabili, anche perché Sbarbaro mantenne rigorosamente distinta la vita privata dalla letteratura, e ancor più distinto l'uomo di lettere dallo scienziato. Così la biografia letteraria di Sbarbaro si consuma nei luoghi che la sua poesia assicura alla grande memoria poetica del Novecento: Genova con lo scenario dei suoi vicoli, delle sue osterie e dei suoi bordelli, e gli emblemi del suo paesaggio ligure: i borghi, l'ulivo, il mare.

*Sbarbaro nacque a S. Margherita Ligure nel 1888. Già nel periodo liceale (rinunciò a proseguire regolarmente oltre gli studi) si delineano le sue due grandi vocazioni: l'amore per la poesia (Resine è il frutto acerbo del suo giovanile apprendistato), e l'amore per i muschi e i licheni di cui divenne uno specialista di fama internazionale. "Ho dato anch'io una mano all'inventario del mondo", poteva con ragione dichiarare l'appassionato naturalista che nel corso delle sue ricerche riuscì, tra l'altro, ad individuare 127 nuove specie di licheni, ed i cui erbari sono conservati in università e musei europei e americani. Con un tirocinio altrettanto solitario coltivò lo studio delle letterature classiche tanto da diventare un eccellente grecista, e dal greco sono alcune tra le sue migliori traduzioni (lui stesso dichiarò sempre di preferire tra tutte quella del *Ciclope* di Euripide, a cui si dedicò durante lo sfollamento nel '44).*

Gli anni più intensi e decisivi per la sua formazione rimangono gli anni genovesi fino alla prima guerra mondiale. E questo il periodo

dell'attiva e feconda collaborazione con la "Riviera ligure" e dei legami culturali — ma anche delle solidissime e durature amicizie — che lo legano al gruppo — Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, Angelo Barile, Pierangelo Baraton — che faceva capo alla rivista di Mario Novaro, una collaborazione che rimase vitale fino alla chiusura della rivista nel 1919.

Sporadici per il resto nei suoi scritti commenti e giudizi su altri scrittori. Collaboratore anche di "Lacerba" e della "Voce", dei suoi rapporti con intellettuali dell'ambiente fiorentino Sbarbaro lascia ad es. in Trucioli dei brevi ritratti di Campana e di Soffici.

Partecipò alla prima guerra e le Cartoline in franchigia sono il diario amaro e distaccato dell'esperienza in trincea.

Dopo la guerra riprese l'insegnamento e i suoi studi, diviso tra le ricerche botaniche e l'attività di traduttore, e intanto riandava sui suoi testi limando e correggendo. Durante il fascismo visse appartato, ma l'ostilità crescente del regime gli creò delle difficoltà sempre maggiori per l'insegnamento in Italia e gli impedì di accettare incarichi all'estero.

Nel 1949 con Bruno Barilli ricevette il premio Saint-Vincent, nel 1956 il premio Etna-Taormina (diviso con Jules Supervielle), e nel 1962 gli fu assegnato il premio dell'Accademia dei Lincei.

Negli ultimi anni si ritirò a Spotorno e lì morì nel 1967.

questa etichettatura: dal risentito moralismo alla doppia gestione — con interscambi — della propria sensibilità poetica nei versi e in una prosa di frammento estremamente lavorata. Ma molti più sono i motivi di sostanza che convincono a tener distinto Sbarbaro dai vociani, con o senza il predicato dell'espressionismo. E intanto la mancanza in lui, totale in poesia (discorso un po' diverso andrebbe fatto solo per i primi *Trucioli*) dei connotati fondamentali dell'espressionismo vociano in fatto di stile e di rapporto con la lingua: cioè atteggiamento demiurgico, deformazione e violentazione della lingua, intensa e libera creatività verbale, energia muscolare dello stile. Sbarbaro, a differenza dei vociani tipici, non procede — soprattutto in poesia — per accumulo e fermentazione, ma per riduzione; le sue maggiori novità sul piano della lingua sono ancora, nell'ambito del lessico, d'ordine impressionistico (p. es. sostantivi frequentativi in -io), nell'ambito sintattico tendono a un'ele-

psicologici masochistici), corrisponde a puntino a quella che è la differenza delle differenze di Sbarbaro rispetto ai vociani tutti, e che investe la rispettiva idea di letteratura. Se Sbarbaro visse sempre da appartato, da non professionista della letteratura, in una solitudine in parte coatta in parte consapevolmente e snobisticamente coltivata, non fu per mere contingenze biografiche e caratteriali, ma perché — con una rigidità che lo onora — mai credette alla letteratura come pronto intervento sulla realtà: fu dunque del tutto estraneo a quell'attivismo vociano di cui l'atletismo verbale è la controparte; e in questo senso non fu mai, neppure negli anni dieci, uno scrittore "d'avanguardia" (la complementare si può indicare nel fatto che il suo "moralismo" di stampo francese fu sempre privo di ambizioni e teorizzazioni "filosofiche"). In lui la nozione della poesia come atto antisociale, profondamente radicata nella modernità, conosce la versione forse più radicale, nel nostro Nove-

la lirica e della prosa di frammento, è anche evidente che qualcosa di difficilmente quantificabile ma di decisivo tiene le prosette dei *Trucioli* al di qua della vera e propria, accesa "prosa poetica" di Rebor, Boine, Campana (si ponga mente solo all'assenza di echi fonici vistosi, di rime, di misure versali celate). Sicché Sbarbaro, in modo meno appariscente ma altrettanto sostanziale di Cardarelli, attua già la divaricazione dell'osmosi vociana di lirica e prosa lirica, collocando la prosa su un piano più sapienziale e distaccato, a prudente distanza dai ribollimenti dell'io. Ed è per questo tra l'altro che la sua prosa successiva ai primi *Trucioli* può andare a raggiungere senza troppe difficoltà il gusto dominante nella prosa d'arte italiana fra le due guerre; ciò che agli autentici prosatori lirici vociani non sarebbe mai stato possibile (e lo dimostra il silenzio dei superstiti).

Infine, Sbarbaro si distingue dai vociani più rappresentativi (ai tre sunnominati si aggiunga Jahier) per

