

Aperti estranei implacabili : gli occhi di Camillo Sbarbaro

Autor(en): **Pusterla, Fabio**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **12 (1987)**

PDF erstellt am: **27.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-258082>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

APERTI ESTRANEI IMPLACABILI:

Gli occhi di Camillo Sbarbaro

L'occhio è la parte più espressiva del volto e della persona; l'animo si dipinge sempre nell'occhio... Ossia l'occhio ch'è la parte più significativa della forma umana, è anche la parte principale della bellezza... Un paio d'occhi vivi ed esprimenti penetrano fino all'anima, e destano un sentimento che non si può esprimere.

Leopardi, *Zibaldone*, 1577

Quell'immenso, vertiginoso giacimento di temi, miti, disperazioni e speranze che è il *Livro do desassossego por Bernardo Soares* (qui citato dalla recente traduzione italiana¹), con cui Fernando Pessoa sembra chiudere definitivamente i conti, tra il 1913 e il 1935, con le possibilità espressive della letteratura moderna (verrebbe quasi da scrivere: il XX secolo si chiude nel 1935), non risparmia neppure il primo Novecento italiano.

Poche frasi sono ad esempio sufficienti a riassumere involontariamente alcune tra le principali caratteristiche psicologiche del protagonista di *Pianissimo*, la più famosa opera poetica di Camillo Sbarbaro:

Penso in continuazione, sento in continuazione; ma il mio pensiero è privo di raziocinio, la mia emozione è priva di emozione! Da una botola situata lassù, sto precipitando per lo spazio infinito, in una caduta senza direzione, infinitupla e vuota. La mia anima è un *maëlstrom* nero, una vasta vertigine intorno al vuoto, un movimento di un oceano senza confini intorno ad un buco nel nulla, e nelle acque, che più che acque sono turbini, galleggiano le immagini di ciò che ho visto e sentito nel mondo: vorticano case, volti, libri, casse, echi di musiche e spezzoni di voci in un turbine sinistro e senza fondo. [...]

Rifiuto la vita reale come una condanna; rifiuto il sogno come una liberazione ignobile. Ma vivo la parte più sordida e più quotidiana della vita reale; e vivo la parte più intensa e più costante del sogno. Sono come uno schiavo che si ubriaca durante il riposo: due miserie in un unico corpo².

E infatti, puntualmente, tutte le letture e le interpretazioni critiche di *Pianissimo* hanno sottolineato la centralità nella raccolta della tematica dell'alienazione da sé e dal mondo, con la conseguente riduzione dell'io a fantoccio, larva, automa³: riduzione che porta con sé, quasi per forza d'inerzia, la propria traduzione in termini sensoriali (poiché «guardare se stesso appunto come <cosa>, in un mondo degradato [...] suppone un punto di vista <altro>, esterno: l'alienazione è tradotta in questa figura dello sguardo come ultima, residua ed esclusiva attività dell'io condannato ad assistere alla propria morte»⁴), e dunque il tema dello sguardo come superstite attività del soggetto, ormai sprovvisto di tutte le altre possibilità di rapporto col mondo⁵: «ché tutta la mia vita è nei miei occhi» recita il testo d'apertura della seconda parte di *Pianissimo*⁶, in perfetta simmetria con la poesia iniziale del libro, che si conclude proprio introducendo la figura dello sguardo: «Nel deserto / io guardo con asciutti occhi me stesso»⁷; mentre l'ultimo testo della raccolta (nell'edizione 1914⁸) contrappone alla «visione / di campagne prostrate nella luce...» (vv. 3–4), suscitata nel protagonista dall'inatteso canto delle cicale, l'abitudine alla notturna vita cittadina (è appena da rammentare che la «città» si configura ovviamente, secondo un modulo sperimentatissimo, come il teatro della vicenda alienata, il luogo per eccellenza in cui lo sguardo può assumere, oltre al ruolo di rivelatore della condizione estraniata dell'io rispetto agli altri, quello di demistificatore della realtà borghese e della vita in genere⁹: sotto la quale gli «aperti estranei occhi» di Sbarbaro¹⁰ rivelano «la mineralizzazione, la riduzione a cosa, con un di più di sprezzo, come a indicare l'oggetto inutile, inservibile, l'estrema denuncia, soggettivizzata, sia pure, al massimo, tuttavia estremamente cosciente e netta, dello stato di riduzione a merce, di reificazione della persona, che è motivo fondamentale della crisi dell'età industriale»¹¹), che rende la stessa visione appena immaginata simile allo «stupor sciocco» con cui «l'ubriaco / riceve in viso l'aria della notte» (vv. 9–10), e degrada pateticamente il desiderio di un'altra vita, di un diverso rapporto con la realtà, a goffo, grottesco gesto disperato: «sorrido a me indicibilmente e come / per uno sforzo d'ali i gomiti alzo...» (vv. 13–14)¹².

Insomma, il motivo dello sguardo, attuato linguisticamente ricorrendo alle molteplici componenti del suo campo onomasio-logico, costituisce una delle più solide impalcature su cui si struttura l'intera raccolta: attorno alle «parole-chiave» *occhi*, *guardare*, *vedere* (ciascuna delle quali conta, nelle ventinove poesie di *Pianissimo*, più di una ventina di occorrenze), si dispiega tutta una costellazione di termini che riguardano la vista o gli occhi: *lacrime*, *piangere*, *apparire*, *cieco*, *aspetto*, *finestra* (collegabile allo «sguardo» soprattutto grazie ad un truciolo più tardo: «Finestra, ricchezza dei poveri. Rimediano i poveri all'angustia degli interni, annettendovi ciò che dalla finestra si vede; fare posto in casa, per essa, ai due beni più grandi, il sole e la strada. [...] Alla finestra fan l'amore. Da casa a casa e dalla casa alla strada, fili di sguardi tesson ragne tenaci; e non v'è occhiata che impegni, o lasci pensoso chi passa, più di quella che sfreccia, socchiudendo la persiana, la fanciulla che si ritrae. Vi viene col cannocchiale l'uomo che in terraferma ormai traballa come su coperta. [...] Per la finestra s'informa del mondo la vecchia che vi attende la fine. [...] Fortunati! Per gli occhi escon di sé; coi casi degli altri variano il grigio dei loro; nella vita di tutti scordan la propria [...]»¹³), *scoprire*, *spiare*, *sguardo*, *specchio* (che appare in un solo testo di *Pianissimo*, rappresentandone tuttavia uno degli esiti estremi: «io son come uno specchio rassegnato / che riflette ogni cosa nella via. / In me stesso non guardo perché nulla / vi troverei.»¹⁴), *visione* (della cui unica attestazione nella raccolta già si è detto precedentemente); anzi, ad eccezione di due componimenti¹⁵, tutte le poesie di *Pianissimo* risultano intessute più o meno massicciamente sui termini che qui interessano, e le liste di frequenza allestite da G. Taffon¹⁶ indicano in maniera inequivocabile l'ossessivo ricorso al tema dello sguardo nell'intero corpus della produzione poetica sbarbariana¹⁷.

Un simile spiegamento di forze consente naturalmente alla tematica dello sguardo di proporsi al lettore in tutta una gamma di significati talvolta molto diversi tra loro, e di operare all'interno dei testi secondo una dinamica assai articolata: si passa così dagli occhi «asciutti» (anzi: «crudelmente asciutti»), «aperti estranei», «implacabili», incapaci di esprimere emozioni, e destinati soltanto a smontare impietosamente l'inganno della realtà (come in *I miei occhi implacabili che*

*sono*¹⁸, dove l'amicizia, la possibilità di un rapporto pieno e consolatorio, è negata proprio dalla lucidità dello sguardo: «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.» (vv. 1–6); «Allacciarci coi bracci non ci giova / se distinti restiamo ai nostri occhi.» (vv. 11–12); «Cogli occhi vedo che mi sei negata / gioja di voler bene a qualcheduno» (vv. 20–21); o come in *Talor, mentre cammino per le strade*¹⁹, dove lo sguardo rivela, degli uomini, «l'inutilità della lor vita / amara e il lor destino ultimo, il bujo» (vv. 21–22), mentre il protagonista guarda «la gente con aperti estranei occhi» [v. 6]) o a registrare passivamente le immagini esterne, in un sonnambulismo che si segnala già dalla prima poesia («Invece camminiamo. / Camminiamo io e te come sonnambuli. / E gli alberi son alberi, le case / sono case, le donne / che passano son donne, e tutto è quello / che è, soltanto quel che è.»²⁰) e che toccherà il suo culmine proprio nella già ricordata metafora dello specchio, all'opposto polo, patetico, delle lacrime: «grosse», «calde», «dolci», «sciocche», «scarse», «insensate», ma sempre solitarie, non condivise da nessuno, e in fondo neppure dal lettore, che di fronte a questo inarrestabile flusso lacrimale volutamente esibito in maniera quasi teatrale²¹ cozza contro l'incomunicabilità dei drammi interiori.

Analogamente, dallo sguardo chiaro e limpido, cui nulla sfugge, si scivola, sull'onda dei versi iniziali di *Sempre assorto in me stesso e nel mio mondo*²² («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.»), verso l'immagine del *cieco* («Un cieco mi par d'essere, seduto / sopra la sponda d'un immenso fiume. / Scorrono sotto l'acque vortuose. / Ma non le vede lui: il poco sole / ei si prende beato»²³), ora metafora di una vita sonnolenta, di un'incapacità di vedere / vivere la vera vita («Perché a me par, vivendo questa mia / povera vita, un'altra rasentarne / come nel sonno, e che quel sonno sia / la mia vita presente.»²⁴), ora condizione desiderabile, liberazione da una vista che è faticoso, estremo legame con le caratteristiche umane ormai insopportabili, e a cui sono preferibili il sonno («Vieni, consolatore degli afflitti. / Abolisci per

me lo spazio e il tempo / e nel nulla dissolvi questo io»²⁵), la perdizione («Con per compagna la Perdizione / a cuor leggero andarmene pel mondo»; «Io t'aspetto allo svolto d'ogni via, / Perdizione»²⁶) o la follia («E forse inconscio m'incammino verso / (o mia liberazione) la Follia.»): si conclude così uno degli ultimi testi di *Pianissimo*, nel quale, non a caso, una delle figure notturne in cui si trasforma l'io nel suo viaggio verso la follia è appunto il «cieco del crocicchio / che suona ritto gli occhi vaghi al cielo»²⁷).

Alla polivalenza semantica e psicologica del tema dello sguardo bisogna inoltre aggiungere la moltiplicazione dei punti di vista, secondo un procedimento che l'autore porterà ad un limite estremo in alcuni trucioli successivi. Chi guarda chi? Di chi sono gli occhi, e dove si dirigono?

Il primo testo di *Pianissimo* propone uno sguardo riflessivo («Nel deserto / io guardo con asciutti occhi me stesso»²⁸), che fruga senza emozioni nell'interiorità franta dell'io, e che rivelerà illusorio, nella poesia seguente, lo sguardo positivo che talvolta il protagonista getta sul mondo («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.»²⁹), sguardo ingenuo, fallace, non vista ma cecità («Un cieco mi par d'essere»³⁰). Ancora un passo avanti, e il terzo componimento propone una nuova modulazione dello sguardo, ancora rivolto all'esterno, ma estraneo, esiliato dal mondo («Ch'io cammino fra gli uomini guardando / attentamente coi miei occhi ognuno, / curioso di lor ma come estraneo»³¹), lontano perfino dalla figura paterna, la cui occhiata di ritorno illumina inesorabilmente una definitiva incomunicabilità («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.»³²). Ma se l'io è esiliato dal mondo, il mondo non vede l'io («Andando per la strada così solo / tra la gente che m'urta e non mi vede / mi pare d'esser da me stesso assente.»), e lo sguardo verso l'esterno può solo trasformarsi in passiva ricezione di immagini («Io son come uno specchio rassegnato / che riflette ogni cosa nella via»), mentre la vista interiore, incapace di sopportare oltre la frantumazione dell'io, si dissecca («In me

stesso non guardo perché nulla / vi troverei»); l'unico filo che collega allora il protagonista al mondo dei vivi è lo sguardo passivo («Ché tutta la mia vita è nei miei occhi»): in assenza di immagini esterne, l'io piomba in uno stato di morte («E, venuta la sera, nel mio letto / mi stendo lungo come in una bara»³³).

Parallela a queste funzioni dello sguardo, la seconda parte di *Pianissimo* ne sviluppa un'altra ancora, parzialmente diversa: lungo i percorsi notturni e maledetti della sua personale *saison en enfer*, l'io mette in luce attraverso lo sguardo gli elementi della realtà che più gli sono congeniali, attraverso i quali viene compiuta la demistificazione del mondo esterno. Le immagini che si riflettono nello specchio sono cioè quelle della degradazione umana che si coagula attorno alle figure ormai tradizionali della prostituta, dell'ubriaco, del cantastorie cieco, e che da queste si dilata ad abbracciare l'intera società. Anche in questa registrazione di miserie, la «gestione dell'occhio»³⁴ occupa un posto di primo piano: non solo perché è sempre attraverso la vista che il protagonista s'insinua nei meandri più oscuri della città, ma anche perché gli *occhi* degli altri sono scandagliati dallo sguardo dell'io, e i personaggi ritratti nelle poesie sono spesso raffigurati come, appunto, degli occhi: Sbarbaro guarda gli altri guardare sin dai famosi versi dedicati al padre («Ma raggiuntala che strillava forte / dalla paura ti mancava il cuore: / ché avevi visto te inseguir la tua / piccola figlia»³⁵); e ancora gli occhi sono messi in risalto nella descrizione della folla («Fronti calve di vecchi, inconsapevoli / occhi di bimbi, facce consuete / di nati a faticare e a riprodursi,»³⁶).

Così non stupisce, in questa ossessione visiva, che persino le cose possano trasformarsi in elementi dello sguardo («E certe volte subito trasalgono, / nell'andito malcerto in capo a cui / occhi di sangue pajono i fanali, / le mie nari che fiutano il Delitto.»: dove la metafora riprende e rovescia quella di pochi versi prima: «La femmina che aspetta sulla porta / l'ubriaco che rece contro il muro / guardo con occhi di fraternità»³⁷); o che la perdizione sia cercata «dentro gli occhi / d'ogni donna che passa»³⁸.

Il motivo dello sguardo altrui è sviluppato soprattutto in *Magra dagli occhi lustrati, dai pomelli*, in un continuo altalenare dallo sguardo dell'io a quello della donna: «guardarti mangiare avidamente», «bere dalla tua vista l'amarezza», «E sentirmi

guardato dai tuoi occhi / ostili», fino al conclusivo quadretto sadomaso («Poterti fare piangere, potere / pianger con te!»)³⁹. Lo ritroviamo ancora, nelle *Rimanenze*, in *Donna ferma sul canto della via* («che dagli occhi non mostri di vedere»; «fossi la marionetta che s'affloscia / al muro, l'occhio vacuo, le braccia / penzoloni!»); «Senza paura non ti guardo, tanto / mi rassomigli; non viva, non morta; / donna ferma sul canto della via»⁴⁰), e poi, un po' ovunque, nelle prose, di cui rappresenta anzi uno dei metodi di approccio alla realtà più frequentemente utilizzato dall'autore⁴¹.

Per concludere il quadro, bisogna ancora accennare ad un'ultima metamorfosi del tema dello sguardo, che, se emerge solo in due occasioni nelle poesie di *Pianissimo*, sarà invece vistosamente rappresentata sia nelle poesie posteriori (e soprattutto nelle *Rimanenze*), sia nelle prose: si tratta di quella tematica della *visione* che già si è indicata operante, pur se frustrata, nell'ultima poesia della raccolta, e che era già apparsa, in modo a prima vista sorprendente, in *Il mio cuore si gonfia per te, Terra*⁴², a conclusione della prima parte di *Pianissimo*.

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: «Il mio cuore si gonfia per te, Terra, / come la zolla a primavera. / Io torno. / I miei occhi son nuovi. Tutto quello / che vedo è come non veduto mai:»; «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.» (vv. 1-5, 20-24). Ma lo spazio riservato alla natura, e dunque a questa nuova funzione dello sguardo, è in *Pianissimo* necessariamente ristretto, poco più di una pausa, di un impossibile desiderio, lungo il cammino del protagonista⁴³, e sarà solo dopo l'attraversamento di tutto il territorio dell'alienazione che Sbarbaro potrà tornare, proprio a partire dalle *Rimanenze*, a sviluppare questo discorso⁴⁴, tessendo, lungo i versi di *Voze, che sciacqui al sole la miseria* (in cui è ancora evidente il contrasto tra lo sguardo dell'io e la riscoperta memoriale della terra, del paesaggio: «Se l'occhio che restò duro per l'uomo / s'inteneriva ai volti della terra, / nella casa di allora che inchiodato / reca sull'uscio il ferro di

cavallo / portafortuna,»), *Scarsa lingua di terra che orla il mare, Scapitozzano gelsi, batton cerchi*⁴⁵, la trama di quel paesaggio (ligure e non) che così spesso sarà poi frequentato dalla sua prosa.

Un vero groviglio di temi, significati e punti di vista si annoda quindi attorno alle figure degli occhi e dello sguardo che, se rimangono una costante di quasi tutte le pagine di Sbarbaro, conoscono anche una stupefacente varietà di sviluppi, a seconda dell'altezza cronologica, cioè del significato poetico-ideologico, dell'opera che contribuiscono a creare.

L'attenzione e la lucidità di Sbarbaro nei confronti di queste sue predilette figure, la cui funzionalità all'interno dei testi si è cercato di dimostrare nelle pagine precedenti, appare evidente non solo dalla frequenza con cui l'autore ne fa uso, ma anche e soprattutto dai luoghi dove mostra di riflettere esplicitamente su di loro (che è poi un modo di riflettere sull'io-protagonista a cui appartengono occhi e sguardo – lo «Sbarbaro-personaggio», per usare una terminologia ufficiale –, e sul proprio operato poetico – dello «Sbarbaro-autore» – che proprio attraverso lo sguardo si crea sulla pagina); e primo fra tutti va citato il componimento iniziale delle *Rimanezze*⁴⁶, autentico condensato riassuntivo di quanto attorno agli *occhi* si era venuto coagulando nelle opere precedenti, e nello stesso tempo punto di partenza di quelle successive, grazie ad una ridefinizione dei risultati sino a quel punto acquisiti.

*Occhi nuovi,
attoniti – che guardano
come una stampa colorata il mondo;
occhi colore d'aria,
anticipi di cielo sulla terra
– il dolore v'è l'ombra di una rondine,
un'acquata di primavera il pianto*

*occhi cui non ardiscono guardare
altri occhi:*

*occhi soli
come orfani a mano per la via;
tetri come lo specchio
della camera ad ore che patì
la ripugnanza d'infiniti volti;
occhi che nessun piangere più lava;
occhi come pozzanghere, miei occhi.*

Il testo è datato 1921 (anche se apparirà a stampa solo nel 1955⁴⁷), e ha quindi alle spalle non solo l'esperienza di *Pianissimo*, ma anche il primo esordio nel campo della prosa, con i *Trucioli* del 1920⁴⁸, in cui, con le parole di Barberi-Squarotti⁴⁹, viene ulteriormente approfondita «l'immobilità passiva (oggettuale appunto) della condizione <infernale> dell'eroe: *voyeur*, sì, collezionista di mostri, di dannati, ma anche, nel momento in cui si oggettiva fra gli altri personaggi-cose, fra gli altri esiti dell'universale reificazione, ugualmente collocato fra i <mostri>, deforme, irriso, violentato, deforme»; Sbarbaro può quindi a questo punto sintetizzare in pochi versi il cammino percorso, e lo fa costruendo una poesia attentamente, calcolatamente simmetrica, basata sul parallelismo e sull'antitesi. Il perno del componimento, attorno al quale si dispongono due gruppi di sette versi che anche graficamente si vogliono ben distinti l'uno dall'altro (quasi a ricordare due pupille, o meglio ancora due lenti d'occhiale, di cui i versi centrali costituirebbero il ponte), è rappresentato dall'ottavo e dal nono verso, che segnano il passaggio, per così dire, dal polo positivo a quello negativo. Infatti, se agli *occhi* dell'io è negato il contatto umano (lo sguardo, la vista) con *altri occhi*, che *non ardiscono guardare* (e la scoperta citazione dantesca⁵⁰ agisce bene proprio perché è rovesciata la situazione: lo sguardo mancato, non osato, ha origine nel riconoscimento non già della superiorità angelica del soggetto, ma della sua estraneità al mondo, di cui invece fanno parte, o credono di far parte, gli *altri occhi*; e la condizione di solitudine che ne consegue non è segno di superiorità, ma condanna d'esilio), i primi sette versi, e il loro rapporto cordiale, immediato con la realtà esterna, sono destinati a rivelarsi immagine parziale, superficialmente ottimista, dell'io alienato, e a tramutarsi spietatamente in altrettanti elementi negativi. Così gli «occhi nuovi / attoniti» diventano «occhi soli», e lo stupore quasi infantile con cui i primi «guardano / come una stampa colorata il mondo» si trasforma nella disperazione rassegnata di due «orfani a mano per la via»; gli «occhi colore d'aria» si fanno «tetri», e all'infinita, serena ariosità con cui essi erano dichiarati «anticipi di cielo sulla terra» si sostituisce la ben nota immagine dello «specchio / della camera ad ore», in cui non si riverbera un «dolore» che, come «l'ombra di una rondine», è pur segno di vita, di pienezza, ma «la ripugnanza d'infiniti volti»; e infine,

l'«acquata di primavera», ossia «il pianto», sfogo vitale e quasi gioioso, viene definitivamente prosciugato poiché «nessun piangere più lava»; dopo di che il verso conclusivo, pigiando per l'ultima volta sul tasto dell'anafora, può proporre l'identificazione estrema con una realtà umiliata e degradata («occhi come pozzanghere») e chiudere il cerchio tornando per l'ennesima volta sulla parola «occhi» (con cui inizia la poesia), ma accompagnandola drammaticamente con l'aggettivo «miei»: che dichiara il riconoscimento – e, ormai, l'accettazione – da parte dell'io del proprio destino di *diverso*.

Se, dunque, la seconda parte di questa poesia torna a proporre le tematiche più inquietanti di *Pianissimo* e dei primi *Trucioli* (come del resto è sottolineato anche, a livello lessicale, dalla ripresa dello *specchio*, che si è già segnalato, sia pure nella sua unica occorrenza, metafora essenziale in *Pianissimo*; e si veda pure la conclusione del primissimo truciolo: «Forse mi vado mineralizzando. Già il mio occhio è di vetro, da tanto non piango; e il cuore, un ciottolo pesante»⁵¹, mentre l'aggettivo «tetro» rinvia al brano conclusivo dei *Trucioli* vallecchiani intitolato *A Carlo Tomba*: «Sradicato dall'umanità, mi disperdevo in un supino amore delle cose. Marionetta tragicomica, unico protagonista d'un'avventura disumana. Spugna tetra che s'imbeveva di sensazioni»⁵²), i versi iniziali aprono invece una nuova possibilità creativa: chiarita una volta per tutte la comune matrice alienata degli «occhi nuovi» e degli «occhi soli», sarà cioè possibile all'autore riprendere quelle tematiche appena accennate in *Pianissimo*, e qui puntualmente richiamate proprio dal sintagma dell'*incipit*, che rimanda ai precedentemente citati versi di *Il mio cuore si gonfia per te, Terra, (I miei occhi son nuovi*⁵³): gli «occhi colore d'aria» guarderanno d'ora in poi spesso il mondo e soprattutto il paesaggio, non tanto, o non soltanto, in modo «consolatorio»⁵⁴, quanto piuttosto coscienti della propria irredimibile estraneità⁵⁵; e non per nulla l'ultimo fuoco fatuo nell'edizione definitiva delle opere di Sbarbaro sigla lapidariamente l'intera esperienza scrittoria dell'autore: «Poesia, altro vizio solitario»⁵⁶.

Ma se gli «occhi nuovi», come si è visto, sono una vecchia conoscenza del lettore di Sbarbaro, altrettanto non si può dire dell'aggettivo «attoniti» che li segue a ruota, accentuato

dall'*enjambement*; esso non appare nelle concordanze del Tafon⁵⁷ e, salvo errore, neppure in *Pianissimo*. Lo incontriamo invece in un truciolo, ad accompagnare degli occhi metaforici («i lustri occhi attoniti dei canali»⁵⁸), e soprattutto lo ritroviamo in un passo dannunziano certamente ben noto a Sbarbaro: «Io nacqui ogni mattina. / Ogni mio risveglio / fu come un'improvvisa nascita della luce: / attoniti i miei occhi / miravano la luce / e il mondo.» Sono i versi iniziali del secondo movimento della *Laus vitae*, ripresi quasi identici da D'Annunzio in *Per la morte di un distruttore* («Io nasco in ogni alba che si leva. / Ogni mio risveglio / è come un'improvvisa nascita della luce: / attoniti i miei occhi / mirano la luce e il mondo.»⁵⁹), e che Sbarbaro aveva già presenti, all'epoca di *Pianissimo*, quando, in *Svegliandomi il mattino a volte io provo*, opponeva al vigoroso, vitale risveglio del superuomo e alla sua panica immersione nella vita piena, l'abulica atonia del suo protagonista, la sua riluttanza a vivere, eccezionalmente corrosiva in quanto riferita proprio a uno dei momenti tradizionalmente più positivi della giornata: «Svegliandomi il mattino a volte io provo / sì acuta ripugnanza a ritornare / in vita, che di cuore farei patto / in quell'istante stesso di morire»⁶⁰; e D'Annunzio potrebbe non essere estraneo neppure ai versi finali della poesia di Sbarbaro («Come il burrone m'empie di terrore / la disperata luce del mattino»⁶¹), se in *Per la morte di un distruttore*, a brevissima distanza dal passo citato, troviamo un'immagine simile, benché, naturalmente, di segno opposto: «Io so come si danzi / sopra gli abissi»⁶².

In *Occhi nuovi* l'aggettivo dannunziano è, tuttavia, neutralizzato immediatamente dal verso successivo, di sapore, si direbbe, crepuscolare: «come una stampa colorata il mondo» richiama infatti, esorcizzando l'eventuale tentazione orfica, lo sguardo lanciato dalla soffitta di Villa Amarena (in *La signorina Felicità ovvero la Felicità*) sul panorama circostante, deformato «come un antico smalto innaturale»⁶³; e analogamente la similitudine finale («occhi come pozzanghere»), che rimbalzerà in un truciolo abbandonato da Sbarbaro cammin facendo («Gli occhi – se pure li ha seco – li salvaguarda dietro grossi vetri che dan loro l'aspetto di pozzanghere. Paraocchi più che lenti»⁶⁴), ribalta e svislisce una tipica metamorfosi dannunziana («gli occhi / son come polle tra l'erbe»⁶⁵).

Il ricorso a D'Annunzio potrebbe, certo, apparire un po' forzato, se non ci fossero, a sostenere il contrario, i numerosi luoghi di *Pianissimo* in cui il bersaglio polemico viene esplicitamente denunciato⁶⁶; anzi, e questo spiega perché sia necessario affrontare velocemente un argomento così ampio, proprio dal confronto con la pagina dannunziana scaturisce la spiegazione ultima dell'ossessione di Sbarbaro per il tema dello sguardo. L'unica dichiarazione di Sbarbaro circa i suoi rapporti con D'Annunzio è affidata ad una delle *Cartoline in franchigia* (1910–1913. *Tempo di «Pianissimo»*), in cui il giovane poeta ironizza sull'entusiasmo dell'amico Adelchi Baratono per *Forse che sì forse che no* e, scorrendo rapidamente della triade D'Annunzio–Carducci–Pascoli, riconosce nell'ultimo – che pure afferma di non sopportare – «il solo poeta, ma *in fieri*»⁶⁷.

Simili dichiarazioni, si sa, vanno tuttavia prese con le pinze; e, anche a crederle sincere, lasciano comunque intuire un'avvenuta lettura. Infatti, l'esame critico di *Pianissimo* mostra D'Annunzio operante a due distinti livelli⁶⁸: come modello linguistico-stilistico da cui non si può prescindere e come valore da contraddire e da smitizzare poeticamente e ideologicamente.

Ambedue gli aspetti sono già stati ampiamente messi in luce dai critici di Sbarbaro⁶⁹; ciononostante non sarà inutile soffermarsi ancora un istante sul componimento proemiale di *Pianissimo*, che insieme al quinto testo della raccolta (*Non, Vita, perché tu sei nella notte*⁷⁰) e alla poc'anzi citata poesia sul risveglio è uno dei punti in cui più chiaramente si coglie l'intenzione polemica e programmatica dell'autore.

*Taci anima stanca di godere
e di soffrire (all'uno e all'altro vai
rassegnata).
Nessuna voce tua odo se ascolto:
non di rimpianto per la miserabile
giovinezza, non d'ira o di speranza,
e neppure di tedio.
Giaci come
il corpo, ammutolita, tutta piena
d'una rassegnazione disperata.
Noi non ci stupiremmo
non è vero, mia anima, se il cuore
si fermasse, sospeso se ci fosse
il fiato...
Invece camminiamo.*

*Camminiamo io e te come sonnambuli.
 E gli alberi son alberi, le case
 sono case, le donne
 che passano son donne, e tutto è quello
 che è, soltanto quel che è.
 La vicenda di gioia e di dolore
 non ci tocca. Perduta ha la sua voce
 la sirena del mondo e il mondo è un grande
 deserto.
 Nel deserto
 io guardo con asciutti occhi me stesso.*

Il più noto riferimento dannunziano presente nel testo è costituito dai versi 21–22 («Perduta ha la sua voce / la sirena del mondo»), che conducono immediatamente a uno dei concetti basilari delle *Laudi* di D'Annunzio, enunciato proprio in apertura di *Maja*⁷¹ («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.»); del resto, l'immagine della sirena è ben cara a D'Annunzio, se già se ne rinviene traccia nella quinta parte del *Canto dell'ospite* (in *Canto novo*: «Non odi? Le acque destate un fremito / recano lungo; su'l vento palpita / un'ala di canto. Stanotte / le sirene cantano su'l mare», e il loro canto è una «perigliosa musica» che fa impallidire i marinai), e se poi la si incontra di nuovo lungo le spiagge di *Alcyone* (in *Le ore marine*, sempre naturalmente unita al senso dell'udito: «Quella che inclina / pensosa l'orecchio / su la conca marina / e ascolta la romba / della voluta / e odevi la tromba / del Tritone che chiama / la Sirena perduta, / o Ermione, / e odevi il mar che piange / la sua Sirena perduta?»), o, ma stavolta come mero orpello retorico, nella ormai nota *Per la morte di un distruttore* («Canteremo: <Qui dorme, / nella sacra Italia, sul mare / delle Sirene>»)⁷².

Sirena, dunque, come voce, canto del mondo, che risuona nell'anima del poeta risvegliandone le energie vitali e fondendolo alla pienezza del reale; e proprio i termini «anima» e «mondo» (a proposito dei quali si ricordino almeno, oltre ai passi già segnalati dal Polato⁷³, i versi della *Ballata della lontananza*, nell'*Isotteo*: «Ora è muto il selvaggio paradiso / già costumato a la tua signoria. / Dov'è la voce onde l'anima mia / e la selva tremavan d'improvviso?»)⁷⁴; e soprattutto, in *Per la*

morte di un distruttore, «Disse: «Nel deserto estremo, nella fulva sabbia, / sotto la rabbia / del sole, duro, violento, / silenzioso, / avido di conoscenza come / il leone di nutrimento, / senza dio, senza nome, / senza spavento / e spaventoso, / con la volontà del leone, / con la fame del leone, / famelico, sitibondo, / infaticabile, padrone / del deserto e del mondo / fui, e delle mie forze segrete. / Inesprimibile e senza nome / quel che fu il tormento / e il giubilo dell'anima mia, / quel che fu la fame e la sete / dell'anima mia!»»; e, nello stesso componimento, «Ed egli andava andava andava, / cupo ed ostile, / nell'aria gravida di tempesta, / emulo del lampo e del tuono, / ebro della sua guerra, / splendido della sua virtù, irto / de' suoi pensieri, tra i sogni grami / di mille e mille anime stanche.»⁷⁵) acquistano, se la sirena del mondo «perduta ha la sua voce», un significato opposto rispetto a quello dannunziano: il mondo diventa «un grande deserto» (che non è più il deserto dell'eroe, il luogo della scoperta interiore, ma l'assenza di vita), e l'anima, «stanca di godere / e di soffrire», *tace*. Il rovesciamento del mito dannunziano, la costruzione di quell'anti-eroe che sarà il protagonista di *Pianissimo*, passa dunque attraverso la distruzione del rapporto profondo che collegava l'eroe di D'Annunzio al mondo: rapporto sostanzialmente indicato dalla metafora dell'udito (ancora in *Per la morte di un distruttore*: «perché dissi, quando udii la voce / di lui solo io solo.»⁷⁶).

Così la constatazione iniziale del silenzio dell'anima («Taci, anima stanca di godere») strizza l'occhio ad un famosissimo avvio dannunziano; ma il «Taci. Su le soglie / del bosco non odo» della *Pioggia nel pineto* rinvia ad altre voci che quelle umane, alle «parole più nuove / che parlano goccioline e foglie lontane», e tutta la poesia sarà ritmata da *verba audiendi* («Ascolta»; «Odi?»; «Ascolta»; «Ascolta, ascolta»; «Non s'ode voce del mare. / Or s'ode su tutta la fronda»; «Ascolta»⁷⁷); il silenzio di Sbarbaro è invece assoluto («Nessuna voce tua odo se ascolto»), e all'anti-eroe non rimarrà, della pienezza sensoriale e sensitiva dannunziana, che lo sguardo desolato con cui si chiude la poesia («Nel deserto / io guardo con asciutti occhi me stesso»).

Ma allora l'insistenza di Sbarbaro sul tema dello sguardo non è una semplice conseguenza psicologica della «mineralizzazione» dell'io: gli occhi, lo sguardo e tutte le loro utilizzazioni

sono lo spazio stesso in cui può svilupparsi la poesia, in cui è ancora possibile scrivere. È la risposta data da Sbarbaro al problema che proprio in quegli anni Saba poneva: quello che resta da fare ai poeti⁷⁸.

Fabio Pusterla

NOTE

¹ F. Pessoa, *Il libro dell'inquietudine*, a cura di Maria José de Lancastre, prefazione di Antonio Tabucchi, Feltrinelli, Milano, 1986.

² *Ibidem*, rispettivamente p. 33, p. 39.

³ Si veda, per tutte, G. Barberi Squarotti, *Camillo Sbarbaro*, Mursia, Milano, 1971, in particolare p. 47. Ma cfr. anche L. Polato, *Sbarbaro*, Il Castoro, Firenze, 1974² (e, sempre del Polato, il preciso commento a C. Sbarbaro, *Pianissimo*, Il Saggiatore, Milano, 1983); G. Lagorio, *Sbarbaro. Un modo spoglio di esistere*, Garzanti, Milano, 1981; E. Montale, *Camillo Sbarbaro e Ricordo di Sbarbaro in Sulla poesia*, Mondadori, Milano, 1976, pp. 189–194 e 335–337; P.V. Mengaldo, *Camillo Sbarbaro*, in *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano, 1979; G. Taffon, *Le parole di Sbarbaro*, Bonacci, Roma, 1985. Si vedano inoltre gli *Atti del convegno nazionale di studi su Camillo Sbarbaro*, Centro Studi Camillo Sbarbaro, Spotorno, 1974.

⁴ C. Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di L. Polato, *cit.*, p. 25.

⁵ Cfr. G. Taffon, *Le parole di Sbarbaro*, *cit.*, p. 53.

⁶ C. Sbarbaro, *Taci anima mia. Son questi i tristi*, in *L'opera in versi e in prosa*, a cura di G. Lagorio e V. Scheiwiller, Garzanti, Milano, 1985, p. 46, v. 18.

⁷ C. Sbarbaro, *Taci, anima stanca di godere*, in *L'opera in versi e in prosa*, *cit.*, p. 21.

⁸ Sulle importanti modifiche apportate da Sbarbaro a *Pianissimo* nell'edizione del 1954, cfr. G. Barberi Squarotti, *Le linee dell'esperienza di Sbarbaro*, in *Astrazione e realtà*, Rusconi e Paolazzi, Milano, 1960.

⁹ Scontati, per questo come per molti altri aspetti dell'opera di Sbarbaro, i riferimenti alla poesia francese da Baudelaire in su; oltre ai puntuali rinvii di L. Polato in C. Sbarbaro, *Pianissimo*, *cit.*, cfr. comunque C. Torchio, *Rimbaud e Sbarbaro*, in «Studi francesi», XIV, gennaio–aprile 1970, n. 40, pp. 39–62 (in particolare, sul tema della città, cfr. pp. 49 sgg.). Per una visione d'insieme delle «immagini del pensiero» coagulate attorno a questo e ad altri luoghi topici della modernità, cfr. F. Rella, *Metamorfosi. Immagini del pensiero*, Feltrinelli, Milano, 1984.

¹⁰ Cfr. C. Sbarbaro, *Talor, mentre cammino per le strade*, in *L'opera in versi e in prosa*, cit., p. 32, v. 6.

¹¹ Cfr. G. Barberi Squarotti, *Camillo Sbarbaro*, cit., p. 55.

¹² Cfr. C. Sbarbaro, *Talora nell'arsura della via*, in *L'opera in versi e in prosa*, cit., p. 57.

¹³ Cfr. C. Sbarbaro, *Finestre*, in *L'opera in versi e in prosa*, cit., pp. 335–336.

¹⁴ Cfr. C. Sbarbaro, *Taci, anima mia. Son questi i tristi*, cit. Sulla metafora dello specchio cfr. G. Barberi Squarotti, *Camillo Sbarbaro*, cit., pp. 77 sgg.

¹⁵ Si tratta di *Sonno, dolce fratello della Morte*, e di *Adesso che passata è la lussuria* (in C. Sbarbaro, *L'opera in versi e in prosa*, cit., rispettivamente pp. 28 e 38); ma il primo, per l'argomento topico che affronta, non ha bisogno di particolare commento, e ben facilmente si innesta su una delle varie ramificazioni del «vedere» (o, in questo caso, del «non vedere»): poiché, come rammenta entusiasticamente il suo ultimo verso, «Quando si dorme non si sa più nulla»); mentre il secondo giustifica l'assenza di ogni sia pur minima vivacità sensoriale (come, appunto, lo sguardo) proprio con la particolare situazione che ritrae: «Adesso che passata è la lussuria, / io son rimasto coi miei sensi vuoti, / neppure desideroso di morire.»; vv. 1–3). Si potrebbe ancora aggiungere alle eccezioni la quindicesima poesia di *Pianissimo, Svegliandomi il mattino, a volte io provo*, in cui l'unico vocabolo che richiama il campo semantico dello sguardo è *scopre* (v. 11); ma anche in questo caso la tematica del risveglio, a cui è dedicato il componimento, non richiede particolari spie lessicali.

¹⁶ Cfr. G. Taffon, *Le parole di Sbarbaro*, cit., pp. 20–25; le concordanze stabilite dal Taffon non riguardano purtroppo *Pianissimo*, ma solo *Resine*, *Primizie* e le poesie sparse; l'autore fa tuttavia uso, nella prima parte del suo lavoro, di uno «spoglio lessicale condotto su tutta l'opera poetica di Sbarbaro, comprese le varianti» (p. 20) per individuare prima le «parole-tema», poi le «parole-chiave».

¹⁷ Anche se, per quanto concerne il tema dello sguardo, di scarso o nessun interesse sono le *Resine*, mentre nelle *Primizie*, e in particolare in *Organetto*, «appaiono già evidenti i significati dell'«occhio» e dello «sguardo» sbarbariani, motivi poi emblematici in *Pianissimo*: innanzi tutto la fondazione stessa 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; poi il motivo sentimentale del pianto e dell'innocenza, quello che il Barberi Squarotti ha definito «il patetico crepuscolare»; infine, all'opposto, la nota fondamentale dello sguardo come possibilità di chiaroveggenza sia interiore, sia proiettata verso le cose.» (*ibidem*, p. 41).

¹⁸ Cfr. C. Sbarbaro, *L'opera in versi e in prosa*, cit., p. 36.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 32–33.

²⁰ *Ibidem*, p. 21, vv. 15–20.

²¹ La «teatralità» di *Pianissimo* è già stata notata da L. Polato a proposito del dialogo tra l'io e l'anima, definito come «una «rappresentazione» a due o a tre, se si include anche il corpo, quasi alla maniera stilnovistica, in cui il poeta parla alla propria anima senza riceverne risposta» (in C. Sbarbaro, *Pianissimo*, cit., p. 25). Il meccanismo dell'alienazione agisce cioè sul protagonista di *Pianissimo* in maniera vagamente cavalcantiana, scindendo l'io in una miriade di particelle dotate, loro malgrado, di una notevole autonomia: ecco allora, oltre agli attori principali del dramma (*anima, corpo, cuore, occhi*), l'ipostatizzazione delle *lacrime* (particolarmente evidente in *Lacrime, sotto sguardi curiosi*, in *L'opera in versi e in prosa*, cit., pp. 34–35), il cui ruolo sulla scena di *Pianissimo* è appunto

quello di sostenere, in un insanabile contrasto con gli altri elementi della rappresentazione, il motivo patetico, inutilmente autocompassionevole, accentuando la frattura dell'io nell'opposizione tra aridità emotiva, mineralizzazione dell'anima e figura del pianto.

²² *Ibidem*, p. 40, vv. 1–5.

²³ *Ibidem*, p. 22, vv. 6–10.

²⁴ *Ibidem*, vv. 13–16.

²⁵ *Ibidem*, p. 28, vv. 9–11.

²⁶ *Ibidem*, rispettivamente p. 49, vv. 22–23 (anche in questo caso cfr. C. Torchio, *Rimbaud e Sbarbaro, cit.*) e p. 52, vv. 1–2.

²⁷ Cfr. C. Sbarbaro, *Quando traverso la città di notte, ibidem*, pp. 53–54, rispettivamente vv. 26–27 e 9–10.

²⁸ *Ibidem*, p. 21, vv. 25–26.

²⁹ *Ibidem*, p. 22, vv. 1–5.

³⁰ *Ibidem*, v. 6.

³¹ *Ibidem*, p. 23, vv. 20–22.

³² *Ibidem*, p. 34, vv. 15–20.

³³ Cfr. C. Sbarbaro, *Andando per la strada così solo, ibidem*, pp. 46–47, rispettivamente vv. 8–10, 21–22, 23–24, 18, 25–26.

³⁴ La definizione è di L. Nanni, *L'occhio di Sbarbaro*, in «Il Bimestre», 1971, n. 13 + 14; la riprendo però da G. Taffon, *Le parole di Sbarbaro, cit.*, p. 41 e nota 80.

³⁵ Cfr. C. Sbarbaro, *Padre, se anche tu non fossi il mio*, in *L'opera in versi e in prosa, cit.*, p. 29, vv. 15–18.

³⁶ Cfr. *idem*, *Talor mentre cammino per le strade, ibidem*, pp. 32–33, vv. 10–12.

³⁷ Cfr. *idem*, *Nel mio povero sangue qualche volta, ibidem*, p. 49, rispettivamente vv. 13–16, 11–12.

³⁸ Cfr. *idem*, *Io t'aspetto allo svolto d'ogni via, ibidem*, p. 52, vv. 2–3.

³⁹ *Ibidem*, p. 56, rispettivamente vv. 9, 13, 18–19, 22–23.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 96, rispettivamente vv. 2, 6–8, 13–15.

⁴¹ È impossibile risalire qui minuziosamente la tematica dello sguardo all'interno delle numerosissime prose di Sbarbaro; tutti gli aspetti finora esaminati si possono tuttavia facilmente rinvenire fra *Trucioli*, *Scampoli* e *Fuochi fatui*. Tuttavia, mentre le prime prose (cfr. *Trucioli (1914–1918)*, in *L'opera in versi e in prosa, cit.*, pp. 128–179) si tengono ancora assai vicine all'esperienza di *Pianissimo*, sviluppando soprattutto il motivo dell'alienazione e della demistificazione, e piegando quindi il tema dello sguardo a questo scopo, i testi successivi, e in particolare gli *Scampoli*, i *Trucioli (1920–1928)* e i *Trucioli (1930–1940)* (cfr. *L'opera in versi e in prosa, cit.*, pp. 182–416), danno sempre maggior spazio alla raffigurazione del paesaggio e a scene di vita quotidiana. Ed è proprio in queste ultime che il gioco degli sguardi altrui diviene fondamentale per l'autore, che si impossessa della scena proprio seguendo le dinamiche degli occhi. Si veda, ad esempio, la prosa *...E macchiette d'allora* (in *Scampoli II*, pp. 309–311): all'interno di un bar sfilano tutta una serie di personaggi, individuati proprio a partire dagli occhi («mentre a stimare il prossimo manda in giro gli occhi bassi di bue», «L'ha fatta: il Ragno lo tiene, gli parla negli occhi», «E non c'è più quando la vittima ricompare con gli occhi bianchi e rovina sulla sedia a raccontare l'ultima disavventura al prossimo strizzaocchi che gli fa largo come a un

infetto», «Asciutto, naso di falco; gli occhi assorti nella pipetta sbirciano intorno il necessario per pilotare il corpo», «Non vede di là del naso che gli occhi calamitati fissano truceamente», «In luogo del pericoloso sangue circola nelle loro vene decotto di camomilla, tanto i loro occhi sono innocenti e i gesti modici», «Un cieco non si avvedrebbe della loro presenza», «Si direbbe che ciascuno creda di vedersi riflesso in un vetro»); o il truciolo *Gente in tranvai* (in *Trucioli (1930-1940)*, pp. 337-341), in cui i personaggi si muovono nuovamente su una scena ristretta (la vettura pubblica), che li obbliga a confrontarsi l'uno con l'altro e dà modo all'ironia dell'autore di smascherare l'ipocrisia dei rapporti sociali («Eccola lì sul marciapiede che si informa con gli occhi dei compagni di viaggio di sua figlia», «Ho già visto la madre farle d'un cenno mutar di posto», «Signorinetta: logora a forza di strusciarsi negli uffici; ma serbatasi, si vede, la virtù in persona», «Gli occhi le sono diventati strabici a forza di sbirciare e il naso, dall'attesa, lunghetto», «Bisogna proprio che la madre non la veda più, per sentire ancora il bisogno di pilotarla attraverso le insidie del mondo», «Soltanto a una donna gli occhi si conservano vispi», «Io cerco scampo oltre i vetri; ma mai paesaggio mi è parso così mortificante», «Il duello tira dal suo figlio il mio dirimpettaio e accende una punta di malizia nello sguardo più imbambolato. Intorno al marmocchio nasce un interesse: i passeggeri cominciano a guardarlo con simpatia; lo incoraggiano degli occhi, parteggiano per lui», «Tutti gli occhi si congratulano col marmocchio», ecc. ecc.); o, per finire, *Gente all'osteria* (*ibidem*, pp. 342-351), di cui si ricorderà soltanto l'indicazione iniziale con cui lo stesso Sbarbaro suggerisce l'importanza dello sguardo («L'occhio, che fa l'ape, qui non basta a sugger miele da tutto»), e la magistrale pennellata al bilioso vecchietto ottantenne («Dal fondo di crateri si avventano i punteruoli degli occhi, aguzzati dalla diffidenza; e il pomo d'Adamo balla tra le corde del collo»).

D'altro canto i *Fuochi fatui* (in *L'opera in versi e in prosa, cit.*, pp. 417-539), oltre a proseguire lungo le vie poc'anzi indicate (e lungo le altre, che qui si sono tralasciate), offrono in qualche lapidaria sentenza una sorta di condensato del discorso sullo sguardo: «Se la cecità di cui beneficiamo per assuefazione dalla nascita cadesse come una benda, ci lusingherebbe forse meno il nostro aspetto che troviamo così bello da attribuirlo anche a Dio» (p. 438); «Se ringraziare il sole è già pregare, anch'io prego – da miope; senza chiedere» (p. 442); «Non avverto nessuna parentela con chi in treno, invece d'aver l'occhio al paesaggio, non importa se visto le mille volte, lo tiene su un libro, sia pure la *Commedia*» (p. 443); «Tra presbiteri sono miope: la mia vista non arriva alla sera» (p. 478).

⁴² In C. Sbarbaro, *L'opera in versi e in prosa, cit.*, p. 45.

⁴³ Cfr. G. Barberi Squarotti, *Camillo Sbarbaro, cit.* p. 81. È proprio Barberi Squarotti, d'altra parte, a suggerire il collegamento con l'ultima poesia di *Pianissimo (Talora nell'arsura della via)*, in cui «la natura come esperienza vitale è respinta nel tempo [...], il sogno di raggiungerne di nuovo il contatto fallisce nello scacco dell'impotenza [...], che è il segno della costrizione all'immobilità, alla reificazione, senza possibilità di riprendere rapporto con il ciclo autenticamente vitale della natura» (*ibidem*, pp. 82-83).

⁴⁴ Sull'argomento cfr. G. Barberi Squarotti, *Camillo Sbarbaro, cit.*, che nel capitolo *Le «Rimanenze»: la natura come consolazione* (pp. 187-203), dà un giudizio sostanzialmente negativo, dal punto di vista ideologico, di questa come delle successive opere di Sbarbaro. Per una valutazione diversa, più attenta agli esiti poetici, si veda comunque, oltre all'utile ma agiografico G. Lagorio, *Sbarbaro. Un modo spoglio di esistere, cit.*, pp. 180-182, L. Polato, *Sbarbaro, cit.*, pp. 71-76.

⁴⁵ In C. Sbarbaro, *L'opera in versi e in prosa, cit.*, rispettivamente pp. 94-95, vv. 32-36, pp. 97-99, pp. 100-101.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 91.

⁴⁷ Prima, nel mese di luglio, in «L'Osservatore Politico e Letterario» (n. 4); poi, in settembre, nella prima edizione scheiwilleriana delle *Rimanezze* (cfr. C. Angeleri-G. Costa, *Bibliografia degli scritti di Camillo Sbarbaro*, Scheiwiller, Milano, 1986).

⁴⁸ C. Sbarbaro, *Trucioli*, Vallecchi, Firenze, 1920.

⁴⁹ Cfr. G. Barberi Squarotti, *Camillo Sbarbaro*, cit., p. 120.

⁵⁰ Cfr. Dante, *Vita nuova*, a cura di G. De Robertis, Ricciardi, Milano-Napoli, 1980, p. 181.

⁵¹ Cfr. C. Sbarbaro, *L'opera in versi e in prosa*, cit., p. 129.

⁵² *Ibidem*, p. 179.

⁵³ *Ibidem*, p. 45, v. 4.

⁵⁴ Il riferimento è ancora a G. Barberi Squarotti, *Camillo Sbarbaro*, cit., e particolarmente ai capitoli *Il conforto letterario di «Liquidazione»* (pp. 161-185) e *Le «Rimanezze»: la natura come consolazione* (pp. 187-204).

⁵⁵ Se, ad esempio, ancora nei primi *Trucioli*, troviamo: «Sorrìdo. Dalla contemplazione degli animali esco come la pianta dall'acquazzone. Rinfrescato.

Eppure avviene che vicino a una bestia non provi, contro l'aspettativa, alcuna simpatia. Sono le bestie che hanno lo sguardo degli uomini.» (Cfr. C. Sbarbaro, *L'opera in versi e in prosa*, cit., p. 169), qualcosa di simile si riscontra negli ultimi *Trucioli*, dove, subito dopo il famosissimo *Licheni* (*ibidem*, pp. 364-371), il brano *Lactuca virosa* (*ibidem*, pp. 372-375) ripropone un'incomprensione, un'estraneità persino nei confronti della natura: «Nemmeno l'abbandono con cui mi calo in cerca di refrigerio nel mondo vegetale trova sempre accoglienza» (*ibidem*, p. 372); di fronte, appunto, ad una pianta di «*Lactuca virosa*», che si rifiuta in tutti i modi di morire, «Io che guardo senza ripugnanza la manina sanguinaria della pigliamosche, irta di villi intestinali; che compatisco nelle piante pustole, rogne e tumori, mi stomacai allo spettacolo di così sconcio attaccamento alla vita» (*ibidem*, p. 375).

⁵⁶ *Ibidem*, p. 537.

⁵⁷ Cfr. G. Taffon, *Le parole di Sbarbaro*, cit.

⁵⁸ Cfr. C. Sbarbaro, *L'opera in versi e in prosa*, cit., p. 163.

⁵⁹ Cfr. G. D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, Mondadori, Milano, 1984, vol. II, rispettivamente pp. 16, 353.

⁶⁰ Cfr. C. Sbarbaro, *L'opera in versi e in prosa*, cit., p. 39, vv. 1-4.

⁶¹ *Ibidem*, vv. 19-20.

⁶² Cfr. G. D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, cit., vol. II, p. 354.

⁶³ Cfr. G. Savoca, *Concordanza di tutte le poesie di Guido Gozzano. Testo, Concordanza, Lista di frequenza, Indici*, Olschki, Firenze, 1984, pp. 20-24, v. 174. Si vedano anche, alla voce «stampa», altri significativi punti di contatto col verso di Sbarbaro, tra cui, ad esempio, questi versi di *Torino*: «Ed il poeta, tacito ed assente, / si gode quell'accollita di gente / ch'è la tristezza d'una stampa antica.» (*ibidem*, p. 29, vv. 22-24).

⁶⁴ Cfr. C. Sbarbaro, *Trucioli dispersi*, a cura di G. Costa e V. Scheiwiller, Scheiwiller, Milano, 1986, p. 76.

⁶⁵ Cfr. G. D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, cit., vol. II, p. 468.

⁶⁶ E non solo di *Pianissimo*, se ancora in un truciolo nato originariamente come Presentazione per un Ricettario del 1955 (cfr. *Note ai testi* di G. Costa in C. Sbarbaro, *Trucioli dispersi*, cit., pp. 140-148) l'autore usa ironicamente due

pompose, e famose, espressioni dannunziane: «Ci sarà, ad onore dell'umanità, un milionario (ante 1914) che avrà scampato, come in un'arca di Noè, in un suo (hortus conclusus), queste (essenze) superstiti solo nel ricordo?»; e, poco dopo: «Ah, anche per il buongustaio, navigare necesse est!» (cfr. C. Sbarbaro, *Trucioli dispersi*, cit., p. 78).

⁶⁷ Cfr. C. Sbarbaro, *L'opera in versi e in prosa*, cit., p. 552.

⁶⁸ Sull'argomento, e più in generale sull'influsso di D'Annunzio sulla poesia novecentesca, ovvio il rimando ai saggi di P. V. Mengaldo raccolti in *La tradizione del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 1975.

⁶⁹ Cfr. G. Barberi Squarotti, *Camillo Sbarbaro*, cit., pp. 47–104. Utilissimo, naturalmente, l'attento commento di L. Polato, in C. Sbarbaro, *Pianissimo*, cit.

⁷⁰ Cfr. C. Sbarbaro, *L'opera in versi e in prosa*, cit., p. 27.

⁷¹ Cfr. G. D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, cit., vol. II, p. 14. E cfr. L. Polato, *Sbarbaro*, cit., p. 5.

⁷² Cfr. G. D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, cit., vol. I, p. 158 e vol. II, p. 601 e p. 356.

⁷³ Cfr. C. Sbarbaro, *Pianissimo*, cit., p. 26.

⁷⁴ Cfr. G. D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, cit., vol. I, p. 445.

⁷⁵ *Ibidem*, vol. II, rispettivamente pp. 344–345 e 350–351.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 352.

⁷⁷ *Ibidem*, rispettivamente pp. 465–468, 465, 465–468.

⁷⁸ Cfr. U. Saba, *Quello che resta da fare ai poeti*, in *Prose*, Mondadori, Milano, 1964, pp. 751–759.