

CRISTINA CAVALLO

Sulla seconda fase di un'autobiografia: Sbarbaro tra i 'viventi', un rapporto di convenienza

In

La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014

Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

CRISTINA CAVALLO

Sulla seconda fase di un'autobiografia: Sbarbaro tra i 'viventi', un rapporto di convenientia

«Autobiografia è tutto quello che ho scritto; esauriente, mi pare, anzi abbondante di particolari superflui. Non saprei proprio che cosa aggiungervi».¹

Camillo Sbarbaro ha affermato la vita raccogliendo le magre tracce lasciate da questa all'interno di organismi che ne erano apparentemente privi. L'attrazione verso forme anomale d'esistenza è attitudine ricorrente nel poeta, fatalmente richiamato dalla condizione di creature atipiche che pervengono a manifestare vita in condizioni estreme. I licheni, passione antiletteraria che accompagna il poeta nel corso dell'intera esistenza, offrono un esempio dichiarato della capacità di aggrapparsi alla vita nonostante condizioni proibitive, allo stesso modo, gli orridi manichini delle allucinazioni urbane si muovono: in essi una scintilla di necessità, seppur in forma residuale, sopravvive. La condizione dei viventi, con i loro spasmi vitali e degenerazioni organiche, viene mediata costantemente dal rapporto uomo-vegetale. L'intervento ha come obiettivo quello di illustrare il rapporto di convenientia tra il personaggio e lo scenario urbano. La reiterazione del prediletto mito antiletterario si realizza, infatti, non soltanto attraverso lo sguardo indagatore del poeta, ma coinvolge tutta la sfera sensoriale e fenomenica del tangibile (dai violenti fiori che odorano gli orinatoi alle pauvres petites putains, senza voler elencare in tale sede, tutte le varie e ricorrenti nausee sbarbariane, temi questi non esclusivamente desunti da miti letterari europei, ma pregni di elementi biografici). Sbarbaro che vive la vita «stupefatta degli esseri né bestia né pianta»² è lui stesso il prodotto di un rapporto di convenientia, il suo stato ibrido rappresenta una strategia di adattamento. Il procedimento di reiterazione dei temi nell'opera complessiva è un processo continuo di codifica autoreferenziale, criterio che in Camillo Sbarbaro fissa lo status (inequivocabile) della poesia come vita.

È attraverso la disposizione dei componimenti presenti nell'edizione definitiva³ che Camillo Sbarbaro svela l'intenzione di affidare ad un corpus letterario esclusivo la sua biografia poetica e umana, biografia costellata dalla presenza di una popolosa specie urbana, quella dei viventi. Già in *Pianissimo*⁴ il poeta rendeva noto il suo legame con la città, scenario falso e brillante della sua raccolta, ma sarà attraverso gli spazi impiettrati descritti nei *Trucioli* che si definirà con chiarezza la ricerca di un'asfittica forma di sostentamento vitale. Le categorie viventi (prostitute, ubriachi, animali, vegetali, organismi urbani) che popolano tali scenari si riferiscono dunque alla seconda stagione biografica dell'autore quella che, assecondando le disposizioni sbarbariane, seguirà l'esperienza di *Pianissimo*. Non ci addentreremo nella complessa stratigrafia compositiva dei *Trucioli*,⁵ piuttosto daremo avvio a questa analisi procedendo dalla definizione di *Convenientia*, nel tentativo di restituire una lettura dei luoghi e dei fini di questo dramma urbano allestito dal suo stesso interprete:

sono convenienti le cose che, avvicinandosi l'una all'altra, finiscono con l'affiancarsi [...] di modo che in questa cerniera delle cose una somiglianza appare. Doppia, non appena si tenti di districarla: somiglianza del luogo, della sede ove la natura ha posto le due cose, quindi similitudine delle proprietà.⁶

¹ F. CAMON, *Il mestiere di poeta*, Milano, Garzanti, 1982, 39.

² C. SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, a cura di Gina Lagorio e Vanni Scheiwiller, Milano, Garzanti, 1985, 153.

³ Faremo in tale sede riferimento all'edizione *ne varietur* che, come noto, è il prodotto finale di una severa revisione (spesso impietosa, basti pensare all'esclusione categorica della prima *plaque* di versi, *Resine*) dell'autore nei confronti della sua opera complessiva. (SBARBARO, *L'opera...*).

⁴ C. SBARBARO, *Pianissimo*, Firenze, Libreria della Voce, 1914.

⁵ Cfr. su questo punto, S. GIUSTI, *Sulla formazione dei «Trucioli» di Camillo Sbarbaro*, Firenze, Le Lettere, 1997.

⁶ M. FOCALTY, *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 1985, 32.

Nella *convenientia*, così come definita da Michel Foucault, è decisivo il rapporto con il luogo: dal contatto con esso derivano tutte le similitudini fondamentali riferibili al poeta che vive la vita stupefatta degli esseri «né bestia né pianta». ⁷ L'*invenio* urbana del grottesco, intesa come creazione e scoperta, viene portata a saturazione attraverso il contatto con le prostitute, *les pauvres petites putaines*⁸ (prima categoria *vivente* analizzata) sono esemplificazione del fantoccio, bambole meccaniche 'martirizzate' dal poeta, il quale, nella condizione dell'impossibilità d'amare, si ritrova a contemplare la laidezza del pezzo anatomico definendo in tal modo l'erotismo come atto di consumo. Il rapporto con le prostitute si prefigura come l'incontro forse più rappresentativo con le esistenze minerali della città. Le bambole meccaniche sono in grado d'innescare l'orrida percezione di un corpo senza anima, tuttavia il poeta è legato ad esse da un vincolo di disperata dipendenza. L'inquinamento dei sensi, nonostante i rischi, è ricercato, il suo consumo s'inserisce nella logica della scoperta e della ricerca della sensazione. Il desiderio dà esito ad una forma d'oppressione percettiva che irrompe ad altissima pressione nella realtà, deformandone la superficie; l'increspatura raggiunge un livello di alterazione integrale, visionaria, momento in cui le prostitute rivelano la loro natura: «entrò Ginetta che mi venne cavalcioni [...]. E io già pensavo che a ciò dovevo star pago e che le bambole per adulti hanno pur morbida pelle e labbra sapienti, quando quella fece sentire un risetto che le conoscevo e che accompagnava con l'arricciare del naso. 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 il ricordo delle donne intere che si fabbricano in gomma su commissione». ⁹

Eppure, nonostante il rifiuto del corpo vuoto, Sbarbaro è portato ad applicare un processo di nobilitazione analogo, per purezza e levità, alla narrazione delle stesse *neglette* (i licheni), è allora che le prostitute vengono accolte nella commossa dimensione degli esseri 'vivi', come nel caso di 'Nuccia': «Sento il tuo cuore sbattere nella mano – che scompiglio, il tuo arrivo nelle bambole automatiche! Anche gli uomini ne saranno turbati. L'aria qui era finta come l'arancia del comò [...]. Tu hai aperto una finestra». ¹⁰ Nel postribolo la *physis* degenera, l'inganno viene profuso attraverso il potere rivelatore degli oggetti (l'arancia meccanica è esemplare coincidenza d'opposti), ma nello scenario di una costante contraffazione, un esempio di vita si rivela e rappresenta una scoperta forse più sconvolgente di quella sperimentata attraverso l'uso dei corpi vuoti: «Discorreva d'una nipotina Pepica. Diceva i nomi, i luoghi. Forse le pareva necessario schiudermi, per giustificarsi, un po' della sua anima». ¹¹ La dolcezza di questi passi si distanzia notevolmente dalla deformazione dei viventi, larve contorte dalla sete di vita; la rivelazione di 'Nuccia' così come tutte le realtà capaci di consolare e rinfrescare il poeta, viene osservata con occhi stupefatti; è, ancora una volta, il miracolo della vita nonostante tutto.

⁷ SBARBARO, *L'opera...*, 153.

⁸ «Da questa vita così magra strappo piaceri miserabili con la rabbia 'del povero che morde e accarezza il seno martirizzato d'una prostituta'. Dopo le ore di creazione (creazione!, Credevo di non aver mai usato una parola così presuntuosa), così rare e seguite da nausea e da aridità, non vedo splendere che quelle liberatrici dell'ebbrezza con le *pauvres petites putains* (con che affetto le nomino) spaventate». (C. SBARBARO, *Cartoline in franchigia*, Firenze, Nuovedizioni Vallecchi, 1966, 33).

⁹ SBARBARO, *L'opera...*, 149.

¹⁰ Ivi, 148.

¹¹ *Ibidem*.

Nella prosa *Vico Crema* ritroviamo l'esaltazione massima del bordello, evanescenza 'fastosa' dove esistenze in sordina e artificialmente colorate sopravvivono. Sempre nei termini di un rapporto di *convenientia* è possibile affermare che il deserto urbano rappresenta un giardino artificiale dove è possibile perdersi nella raccolta di forme esistenziali anomale, orride, ma anche pietose ed inconsistenti; lo splendore dei violenti fiori di carne riproduce, in definitiva, non solo un'immagine di ascendenza decadente (e in tal senso quello dei *Trucioli* sarà un determinante esercizio per la traduzione del *viribus herbarium* di Des Esseintes¹²) essa è altresì capace di ritrarre la fragilità delle esistenze stanziate nel deserto urbano. È proprio in tale prospettiva che Sbarbaro, stabilendo un rapporto *ultraempatico* e non di esclusiva *constatazione*, attua la nobilitazione del suo oggetto poetico primario, la precarietà, nel riconoscerla s'innesci la tensione primaria del poeta verso le realtà spoglie e il tenero trasporto provocato dall'osservazione di una tenace volontà procreativa in un contesto isterilito: «tengono sul comò delle bambole che riguardano come bambini da crescere». ¹³ E ancora: «Oh le creature che aprono gli occhi di bistro nella ghiacciaia di specchi del caffè! Al posto del cuore hanno una bolla di sapone lieve e variopinta. Il loro amore è il loro corpo, che fasciano d'invogli delicati come la pelle dell'uovo e fragranti come la buccia del mandarino»; ¹⁴ è evidente come la nobilitazione delle prostitute si spieghi attraverso l'impiego di una prosa profumata, ricca di immagini impalpabili e suggestioni di trasparenza, non è possibile non scorgere l'analogia descrittiva che verrà impiegata in *Licheni*, ¹⁵ soprattutto nei termini di un riscatto del colore urbano, oggetto spesso di un impietoso processo di eziolamento nel grigiore minerale o di violenta connotazione.

L'anomalia che il poeta contempla – e che contemporaneamente egli vive – come esperienza intima, è effetto di un'intossicazione vitale o sociale, ricercata e condivisa. L'esaltazione di essa è evidente i *Ubbriachi*: «Sui pubblici fogli mettono la nota simpatica gli ubbriachi. Il cronista li chiama *molesti e ripugnanti*. Io li amo: sono impensati, sempre [...]. Li pescano appesi in aria, nei luoghi più imprevisi, nelle posizioni più scomode. Quando vomitano, rosso fuoco d'artificio, esprimono, io spero, la loro opinione sull'umanità. Li amo». ¹⁶ Gli ubbriachi sono bioindicatori saturi, indotti a vomitare l'artificio 'ci rimettono i connotati', esattamente come il lichene asfittico della città, lo stesso Sbarbaro è preda di analoghe nausee.

È sempre la *vita* nelle sue forme devitalizzate e marginali a colpire l'interesse del poeta, il trasporto verso le minime esistenze vegetali è il medesimo che lo porta ad osservare la popolosa sottospecie umana, riservando un trattamento emotivo ed estetico che varia in rapporto ad un'esclusiva gerarchica biologica: quanto più le creature sono 'inanimate', tanto più il processo poetico (e scientifico) di nobilitazione propende, nonostante l'umiltà dell'oggetto, verso l'elevazione del canto, si tratta di un rapporto inversamente proporzionale dove l'elevazione è destinata a entità apparentemente destituite dalla vita, ma capaci di sottrarsi alla mortificazione della loro inconsistenza attraverso la tenacia esistenziale, è una particolarissima forma di *recusatio*. ¹⁷ Il truciolo

¹² J.K. HUYSMANS, *Controcorrente*, Milano, Gentile, 1944.

¹³ SBARBARO, *L'opera...*, 174.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ C. SBARBARO, *Licheni: un campionario del mondo*, Firenze, Nuovedizioni Vallecchi, 1966.

¹⁶ SBARBARO, *L'opera...*, 193.

¹⁷ In Sbarbaro il concetto di 'elevazione' è come invertito: l'abbassamento del tono coincide – nel momento in cui egli si rivolge alle *neglette* forme di vita – alla sua stessa elevazione. La poesia epica dei licheni, per esempio, celebra la loro tenacia esistenziale e questo si realizza nonostante la spinta attenuante richiamata dal poeta: «Ah, *maiora canamus* mi esorti. Non sono da me, mi conosco. *A me conviene*

che riportiamo descrive tale dinamica: «Ci sono ancora degli animali che mi fanno sorridere [...]. Dalla contemplazione degli animali esco come la pianta dall'acquazzone. Rinfrescato». L'ordine biologico è 'superiore' in questo caso, ma la vocazione *arborea* dell'autore non viene messa in discussione per più di una battuta: «eppure avviene che vicino a una bestia non provi, contro l'aspettativa, alcuna simpatia. Sono le bestie che hanno lo sguardo degli uomini. Per contagio [o per *convenientia*] passo in essi l'anima rissosa del padrone o quella tirchia o bisbetica della zitella con cui vivono». ¹⁸

Indubbio è il *modus operandi*, la dimensione umana è contaminante e porta l'animale a «trasudare umanità». Proprio nell'ottica dei peculiari procedimenti sbarbariani, da un livello esistenziale 'vistoso' il poeta approda infine alla dimensione privilegiata: «ma, ormai, se qualcuno invidia, è l'albero [...] più che d'uomini, ho in cuore fisionomie d'alberi». ¹⁹ A questo punto la nobilitazione può avvenire solo attraverso tassonomie o chimere se preferiamo: «Ci sono alberi scapigliati ed alberi raccolti con le mani che pregano. Alberi che sono delicate trine sciorinate, altri come ceri pasquali. Alberi patriarchi, vasti come case, rotti dalla fatica di spremere per generazione la dolcezza dei frutti». ²⁰

Il presupposto fondamentale per il raggiungimento di una pienezza vitale (fatta di nulla o trasudata) è attuabile solo attraverso un filtro fenomenico di scissione dell'essenza vitale. Ma l'attenzione verso il microscopico, il fine ultimo di questo ciclo estetico e biografico, non è concluso. Le creature vegetali, così come gli animali, assumono caratteristiche degenerative come nel caso dei «Neri fiori violenti [che] odorano gli orinatoio»; ²¹ i fiori urbani, soggiogati dalla necessità di una mansione, attraverso la violenza delle loro emanazioni tendono ad essere assimilati alla sostanza stessa dell'orinatoio, altro esempio di mutazione per contatto.

La stessa città è percepita dal poeta come un'immensa creatura mutante: «Ad essere uno squadrato masso in vetta ad una antichissima torre – occhio minerale per cui gli anni sono istanti per noi – si vedrebbe la città vivere: assaggiare con incerti tentacoli intorno; attaccare coi moli il mare che l'assalta: allungare bracci di là dei fiumi; inerparsi ai colli o spianarli col peso; invadere, macchia d'olio; in qualche parte ammalarsi e perire; donde poi buttare più vigorosa, pollone da potatura; crescere e respirare multiforme ed enorme [...]». ²²

L'espansione della città-creatura dotata di organi sensori richiama, come già ben definito da Pavarini, ²³ un preciso mito letterario europeo, quello della *ville tentaculaire* di Emile Verhaeren. L'ampliamento della metropoli mostruosa è visibile solo attraverso la divagazione temporale: l'occhio del poeta diventa minerale, un punto d'osservazione ubicato in cima ad un'apocalittica torre eterna, capace di cogliere, attraverso una

parva gracili modulari avena». E' la *recusatio* sbarbariana, giocata sul divertito scambio di battute tra il poeta e l'amico (destinatario della *cartolina*) Angelo-Alfeno Varo (diretto riferimento alla quarta Ecloga di Virgilio attraverso il richiamo del verso d'apertura, e indiretto alla sesta in riferimento al motivo della *recusatio*); già Caproni aveva individuato l'attitudine bucolica del poeta confrontandola con quella di Montale: «È lo stesso amore agre (ruvido) degli *Ossi di seppia*, pur se qui la musica è sempre in sordina: d'una 'solarità', voglio dire non squillante di 'trombe d'oro', ma piuttosto espressa da sottili sinistri, o striduli flauti di Pan». (SBARBARO, *Cartoline...*, 13; G. CAPRONI, *Gli asparagi di Sbarbaro*, «Risorse», II (1987), 4, 48).

¹⁸ SBARBARO, *L'opera...*, 169.

¹⁹ Ivi, 170.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Ivi, 156.

²² Ivi, 223.

²³ Cfr. su questo punto, S. PAVARINI, *Sbarbaro prosatore. Percorsi ermeneutici dal frammento alla prosa d'arte*, Bologna, il Mulino, 1997.

dimensione temporale sfasata rispetto ai parametri temporali dei viventi, i movimenti del super organismo. Tale immagine s'inserisce nel quadro storico dello sviluppo urbanistico di inizio Novecento, ma introduce anche un tema decisivo, quello del ciclo biologico.

La natura tra Otto e Novecento completa il suo processo di repertazione nell'immaginario letterario; l'utopia di *arcadia*, intesa quale spazio fisico e poetico custode di modelli estetico-civili, si ripropone attraverso la ri-creazione all'interno di uno spazio controllato. È un processo rimodulato sull'analogia esperienza rinascimentale,²⁴ ma i *mirabilia* esposti, rappresentati o ricomposti nelle *wunderkammer* del Novecento continuano, così come già avvenuto nel Cinquecento, a vacillare tra emblema e realtà. La riproposta di un modello è dunque un processo fallimentare e può risolversi solo nella ricomposizione funeraria del modello stesso all'interno del *museo testo*. Una causa di tale sviluppo è ravvisabile anche nel rapporto dialettico instauratosi tra catastrofismo ed evolucionismo,²⁵ che generò un effetto-onda di abnorme propagazione nell'immaginario letterario, preannunciato dal decadentismo europeo e affermato con violenza negli anni Venti del Novecento attraverso il collasso organico delle civiltà estinte di Oswald Spengler o nella rievocazione della sibilla *repertata* di Eliot, simbolo per eccellenza dell'atrofia agonizzante di un mondo-reperto.

Sbarbaro s'inserisce nel quadro di questa nuova *narrazione* della natura che esaurisce progressivamente la sua pretesa decorativa, diventando metafora privilegiata di un ciclo biologico e sociale di sviluppo, apice, decadenza, questo nonostante lo slancio inventivo (e vitale) delle prose d'arte sui licheni: nel deserto urbano l'esperienza diverge, qui ci troviamo in un contesto analogo alle *rivelazioni* di *Pianissimo*.

La previsione antinomica del deserto, attraverso un gioco di rifrazioni scientifiche e metascientifiche, ben si è sposata con lo spirito delle nuove forme artistiche, incarnando il culto per la degenerazione sociale: coralli, licheni, fossili e fiori pascoliani, le *psychai* di Giacomo Zanella e quelle gozzaniane delle *Epistole*, le stesse sbarbariane forme di vita stupefatta «né pianta né bestia», diventano estreme testimonianze della *ge* (o meglio del *chthon*), sintomi poetici di una società prossima all'estinzione; essi descrivono il processo involutivo della società e dell'arte nella condizione estrema di *sopravvivenza*. Un celebre entomologo americano William Holland nel suo *moth book*, che qui citiamo attraverso la fondamentale mediazione di Flaminio Di Biagi,²⁶ immaginando la fine del nostro mondo profetizza nella metropoli, ormai tramutatasi in un vasto deserto, la presenza di un'ultima forma di vita ostinata, una falena rimasta a volteggiare su l'ultimo lichene.

Nel deserto urbano si profila un nuovo interesse nel poeta, quello verso i *viventi*. L'esperienza s'inserisce nella scena intima e biografica per giungere *al fine* di una nuova narrazione della natura, quella che descrive il dissidio tra materia vivente e materia inerte, dissidio o *enigma* (come per definizione di Sbarbaro) ben rappresentato dal lichene, entità che raggiunge il massimo livello di saturazione o, in termini quasi *bergsoniani*²⁷ di slancio creativo, nell'arrestarsi della sua stessa evoluzione.

²⁴ Cfr. su questo punto, G. OLMI, *L'inventario del mondo: catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*, Bologna, il Mulino, 1992.

²⁵ Determinante fu in tal senso la teoria sul *catastrofismo* elaborata da George Cuvier, che si sviluppa proprio a partire dall'analisi dei reperti fossili (G. CUVIER, *Discours sur les révolutions du globe par Cuvier; avec des notes, d'après les données les plus récentes de la science et une notice historique par Paul Bory*, Paris, Berche et Tralin, 1881).

²⁶ F. DI BIAGI, *Sotto l'arco di Tito: le 'Farfalle' di Gozzano*, La Finestra, Trento, 1999, 130.

²⁷ H. BERGSON, *L'evoluzione creatrice*, a cura di Fabio Polidori, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2002.