

Liborio Barbarino

Sbarbaro in Pavese: le parole della poesia

Abstract

Rilevata la mancanza di bibliografia critica sul tema, l'Autore esplora la presenza di Sbarbaro nella poesia di Pavese. Dal generico influsso decadente delle liriche giovanili all'esordio di *Lavorare stanca*, l'indagine – condotta con l'ausilio di strumenti di lessicografia e critica testuale – rintraccia un cambiamento ed un ispessimento qualitativo nella ricezione pavesiana di *Pianissimo*.

Given the lack of studies on this subject, the Author proves the presence of Sbarbaro in Pavese's poetry throughout the *juvenilia* and his first published work, *Lavorare stanca*. In this investigation – carried out via lexicographical and critical tools – the Author identifies a change and a deepening in Pavese's reception of *Pianissimo*.

1. *Una questione di metodo*

Camillo Sbarbaro e Cesare Pavese nascono a vent'anni e 120 km di distanza, tra Liguria e Piemonte, sul volgere del secolo. Vite di lunghezza diversa ma di simile conduzione: riserbo, lavoro, spostamenti pochi e obbligati, solo sul territorio nazionale. Entrambi entro i trent'anni di età avranno già detto, da Firenze, le parole più importanti della loro poesia. Entrambi, inoltre, dopo brevi o lunghi giri, torneranno sulla redazione della loro poesia maggiore. Sia per *Pianissimo* che per *Lavorare stanca*, però, conterà infine la stesura originaria¹.

¹ «Presentandosi l'occasione di ristampare *Pianissimo* al di fuori del *corpus* dell'opera poetica autorizzata dall'autore, la scelta inevitabilmente s'impone e non può che cadere sulla redazione del '14, che è quella che conta culturalmente, storicamente e artisticamente» POLATO (2001, 16-18). L'opzione di Polato per la prima edizione di *Pianissimo* è anche quella di Savoca, il quale, pur costruendo la concordanza su entrambe le redazioni (P1 e P2), precisa che «la prima testimonia il momento creativo più alto di Sbarbaro» SAVOCA (2000, 88). Ne fornisco, per comodità del lettore, l'indice. Parte prima: 1) *Taci, anima stanca di godere*; 2) *Talor, mentre cammino solo al sole*; 3) *Mi desto dal leggero sonno solo*; 4) *Esco dalla lussuria*; 5) *Non, Vita, perché tu sei nella notte*; 6) *Sonno, dolce fratello della Morte*; 7) *Padre, se anche tu non fossi il mio*; 8) *Ora che non mi dici niente, ora*; 9) *Io ti vedo con gioja e con paura*; 10) *Talor, mentre cammino per la strada*; 11) *Lacrime, sotto sguardi curiosi*; 12) *I miei occhi implacabili che sono*; 13) *A volte, quando penso alla mia vita*; 14) *Adesso che è passata la lussuria*; 15) *Svegliandomi il mattino, a volte io provo*; 16) *Sempre assorto in me stesso e nel mio mondo*; 17) *Padre che muori tutti i giorni un poco*; 18) *Forse un giorno, sorella, noi potremo*; 19) *Il mio cuore si gonfia per te, Terra*. Parte seconda: 1) *Taci anima mia. Son questi i tristi*; 2) *Piccolo, quando un canto d'ubriachi*; 3) *Nel mio povero*

Certe congruenze sarebbero forse sufficienti per un breve saggio di “impressionismo letterario”. Ma una critica su basi testuali e filologiche necessita di strumenti che soccorrano la memoria del critico, ne temperino l’arbitrio, e allo stesso tempo esaltino – su dati certi – la capacità di penetrazione della sua lente:

la forma lessicografica [...] più adeguata allo studio linguistico dei testi letterari è [...] quella legata alla produzione della [...] concordanza organizzata per lemmi definiti grammaticalmente e accompagnata, ovviamente, dai contesti, e dai dati relativi alle frequenze².

Non sono moltissimi gli autori della nostra letteratura per i quali disponiamo di questi mezzi; Sbarbaro e Pavese, tuttavia, rientrano nel novero. Per far “reagire” i loro testi utilizzerò dunque le concordanze, curate da Savoca. Al fine d’inquadrarne la voce nell’ambito della lirica coeva, ci avvarremo del *Vocabolario della poesia italiana del Novecento*: un vero e proprio dizionario che lemmatizza un *corpus* di dodici autori, tra i quali Gozzano, Ungaretti, Saba, Montale e Pasolini, oltre a Sbarbaro e Pavese. Le “armi” dichiarate, è vero, non rientrano a rigore tra le nuove e neppure tra le non convenzionali, essendo le concordanze «strumento antichissimo, precedente all’invenzione della stampa»³. Mi pare giusto qui proporle per mostrare le potenzialità di un mezzo pregiudizialmente ritenuto «povero per la critica “alta”»⁴.

I testi di Pavese e di Sbarbaro non sono mai stati messi in dialogo⁵. Vedremo adesso quale tipo di accrescimento può portare – in termini di lettura – un

sangue qualche volta; 4) Io che come un sonnambulo cammino; 5) A volte quando guardo la mia vita; 6) Io t’aspetto allo svolto d’ogni via; 7) Quando traverso la città di notte; 8) A volte sulla sponda della via; 9) Magra dagli occhi lustrati, dai pomelli; 10) Talora nell’arsura della via.

Per quanto riguarda la poesia di Pavese, ad oggi l’edizione di riferimento è quella curata da Masoero per Einaudi. Nel presentare i componimenti editi, seguiti da una scelta delle estravaganti, la curatrice sceglie di «cominciare, com’è ovvio, da *Lavorare stanca*, proposto nel testo della *princeps* [...]. Della successiva edizione [Einaudi, 1943] si danno subito, in apposita sezione, i componimenti aggiunti» MASOERO (1998, XXIX). Sulla distanza tra “primo” e “secondo” *Lavorare stanca* si veda la recente monografia di Sichera: «Già ad un primo sguardo la complessità semantica di questi testi [Einaudi, 1943] sembra [...] diminuita [...]. Insomma, il ragazzo ha rinunciato alla propria originalità» SICHERA (2015, 55).

² SAVOCA (2000, 20).

³ *Ibidem*.

⁴ SAVOCA (2000, 9).

⁵ Per la bibliografia di Pavese si veda MESIANO (2007), insieme all’aggiornamento pubblicato sul sito Hyperpavese a cura di Roberto Dore, *Cesare Pavese «Un silenzio gorgogliante»*, 2016. [<http://www.hyperpavese.it/sites/all/themes/hyp/pdf/Un%20silenzio%20gorgogliante.pdf>]. L’unico luogo in cui i nomi di Sbarbaro e Pavese ricorrono insieme è il già citato *Vocabolario della poesia del Novecento*, nel quale le concordanze dell’uno e dell’altro sono consultabili fianco a fianco.

approccio di questo tipo, iniziando da una panoramica su taluni motivi che emergono dagli studi più “testualmente” fondati.

2. Alcune tangenze al di qua della lettera

In merito a *Pianissimo*, Polato evidenzia come per Sbarbaro «la selezione del materiale [...] e il suo ordinamento obbediscono al principio dell’opera unitaria»⁶. Lo stesso Polato, curatore dell’edizione di riferimento, parla anche di «un’uniformità di tono e [...] un’organizzazione interna che propongono la dimensione della vicenda personale, dell’“autobiografia”»⁷. Uguale cosa è stata detta per Pavese, del quale è notissima la preoccupazione unitaria⁸ – si tratti di prosa o poesia – e la stessa definizione, dai connotati in qualche misura autobiografici, di *Lavorare stanca* come «avventura dell’adolescente che, orgoglioso della sua campagna, immagina consimile la città»⁹.

Indizio di prossimità nel tessuto poetico è sicuramente la mancanza della «rima cui [Sbarbaro] sostituisce il ritorno di parole-tema e ritornelli tematico-simbolici»¹⁰. Sono termini che già Mondo nel 1962 aveva utilizzato per Pavese, constatando anche qui l’assenza pressoché totale delle rime, ed affermando come il langarolo desumesse da Omero l’idea di risolvere il dualismo tra poesia e racconto mediante l’inserimento di formule ricorrenti, parole-chiave che arricchiscono il testo di una nuova dimensione¹¹, permettendogli di «rendere come un tutto sufficiente un complesso di rapporti fantastici nei quali consista la propria percezione della realtà»¹².

Eccezion fatta per antologie, miscellanee, o studi complessivi sulla poesia del Novecento, Pavese e Sbarbaro dividono con altri la titolazione di due volumi recenti, nei quali le loro parole sono giustapposte, attraverso un filo tematico (Francesco Ricci, *Amori novecenteschi: saggi su Cardarelli, Sbarbaro, Pavese, Bertolucci*, Civitella in Val Chiana, Zona, 2011) o biografico-esistenziale (Gianni Priano, *Le violette di Saffo: Bianciardi, Pasolini, Pavese, Sbarbaro*, Rovigo, Il ponte del sale, 2011).

⁶ POLATO (2001, 23). Per lo stesso motivo egli arriva più volte a definire *Pianissimo* un poemetto. Cf. *ivi*, p. 18.

⁷ POLATO (2001, 24).

⁸ Si veda ad esempio tutta la prima sezione del *Mestiere di vivere*, occupata da costanti riflessioni sull’unitarietà dell’opera (*Lavorare stanca*), sul “monolito”. PAVESE (2000, 7-30).

⁹ PAVESE (1998, 116).

¹⁰ POLATO (2001, 25).

¹¹ MONDO (1961, 18).

¹² *Ibidem*. Mondo non indica la fonte, che è PAVESE (2006, 111). Pavese parla in realtà della poesia di Whitman.

Mancando le rime, ad abbondare in entrambi sono gli attualizzatori spazio-temporali¹³. In *Pianissimo* si tratta in genere di avverbi e locuzioni, posti spesso in apertura¹⁴ di componimento, che annunciano le tappe, i momenti imprevedibili ma significativi, della chiaroveggenza¹⁵. In *Lavorare stanca*, il procedimento, con forti echi whitmaniani¹⁶, coinvolge anche altre parti del discorso, ma la funzione è analoga, proprio a partire dall'incipitario «Camminiamo una sera sul fianco di un colle»¹⁷.

Fin qui trame e dettagli di fabbricazione, ma spostandoci su un livello ipertestuale, occorre notare come Taffon, nel suo studio sulla lingua poetica di Sbarbaro, si soffermi sul senso di «perdita delle garanzie paterne che offrono un punto di riferimento all'instaurarsi dell'identità dell'io»¹⁸. Né siamo troppo lontani da quanto Montale diceva già nel 1920: in *Pianissimo* «l'alienazione che si compie è anche [...] il divenire adulti [...], identificarsi col padre per ereditarne la legge, ed è ciò cui Sbarbaro si rifiuta»¹⁹. Nelle primissime pagine della sua recente monografia su Pavese, Sichera si esprime così: «Pavese impressiona [...] perché la sua scrittura testimonia uno squilibrio, una ferita [...]. Pavese capì [...] che si approssimava un'epoca in cui la maturità diventava una sfida»²⁰. E ancora: «nei maggiori testi pavesiani [...] l'inchiesta originaria del ragazzo che vuole diventare padre viene come ospitata e riletta»²¹.

Si tratta di prospettive molto simili, le cui tangenze sono certo degne d'attenzione. D'altra parte, è vero che dove *Lavorare stanca* (1936) è – incontestabilmente – storia di una formazione riuscita²², in *Pianissimo* «la dimensione dell'orfano e quindi della solitudine del poeta, della sua estraneazione, del suo onanismo verbale [...] sa dare solo voce a ciò che rientra

¹³ Per una prima individuazione di questi in Pavese, si veda MUTTERLE (1966, 268; 274; 291).

¹⁴ Per *Pianissimo* bastano i titoli. Cf. *supra*, nota 1.

¹⁵ POLATO (2001, 118).

¹⁶ Ad esempio, «Camminiamo una sera sul fianco di un colle [...]. | Nell'ombra del tardo crepuscolo» ricorda molto da vicino «As I sit in twilight late alone» di WHITMAN (*A twilight song*, 1959, 378): «Seduto solo nel tardo crepuscolo» (1993, 669), o la sezione 46 del *Song of Myself*: «This day before dawn I ascended a hill» WHITMAN (1959, 64): «Oggi, prima dell'alba, sono salito su un colle» (1993, 105). Per un regesto dei luoghi whitmaniani in Pavese, si veda SICHERA (2015, 32-36). La versione italiana di *Foglie d'erba* è di volta in volta la traduzione posseduta da Pavese (WHITMAN 1923), quella curata da Giachino sotto la sua supervisione (WHITMAN 1993), l'ultima (WHITMAN 2007) oppure una traduzione di servizio.

¹⁷ PAVESE, *I mari del Sud* (1998, 7).

¹⁸ TAFFON (1985, 52).

¹⁹ POLATO (2001, 20). Cita un articolo di Montale del 1920.

²⁰ SICHERA (2015, 9).

²¹ *Ibidem*.

²² Cf. SICHERA (2015, 37-53).

nella sua chiusa identità individuale, ed a cui aggrapparsi (*mia anima*, appunto, *miei occhi, mio dolore*)»²³.

Si apre qui una crepa che riusciremo a definire esattamente solo passando attraverso i testi. Al momento, però, ci deve far riflettere che sintagmi come *mia anima, miei occhi, mio dolore* siano gli stessi che affollano le pagine di *Sfoghi* e del *Blues della grande città*, scritte dal giovane Pavese. Il nodo, infatti, è proprio questo: occorre capire se, dentro la particolare parabola di Pavese, la poesia di Sbarbaro è una marginale funzione di repertorio, dispersa nel *mare magnum* della *koinè* decadente che ha nutrito i suoi esordi, o se c'è qualcosa di più profondo.

3. «Cesare perduto nella pioggia»

Consonanze tra Sbarbaro e il Pavese giovane sono rintracciabili in certi vocativi di struggimento: «Oh vagare con lei la sera scura [...] | Oh, soffermarci al tepido alitare» (I); «Oh! se tutta la gloria che ho sognato»; «Oh, qui nell'erba | potermi addormentare in questo sogno!» (IX); «Oh, la gioia, la gioia di creare» (XIII); «O colli dove nacqui...» (XV); «Oh nulla nella vita c'è che valga | la mia anima gonfia²⁴ in quest'istante, | il suo struggimento doloroso | in cui si fondon tutte le speranze | tutte le angosce della mia esistenza» (p. 170); «O ballerina, ballerina bruna» (p. 202). Si veda *Pianissimo*: «Ma nell'angolo bujo d'una stanza | o nella solitudine di un bosco | oh dolcezza di pianger tutto solo!» (I.11), «oh come non esistere vorrei» (I.16); «Oh voluttà di dar tutto per nulla!» (II.6); «Voluttà d'esser solo ad ascoltarmi! | [...] E voluttà di scendere più basso» (II.7).

In queste atmosfere sospese tra vago sogno e incubo, l'io (sempre l'io) s'approssima a personaggi marginali, mendicanti o prostitute, figure dell'alienazione dello spazio cittadino, che viene tratteggiato enfatizzando i tratti della sua respingente durezza. La città di *Pianissimo* è «immensamente vasta e vuota, | una città di pietra»²⁵, dalle «vie simmetriche e deserte»²⁶ (I. 4). Nel *Blues della grande città* leggiamo: «Un poeta è passato | attraverso l'oceano balenante | dell'atmosfera di pietra e d'acciaio | della città»²⁷. La città di Pavese è «gigantesca»²⁸, con le «case geometriche»²⁹, «solide»³⁰, «di pietra»³¹. Per quanto

²³ TAFFON (1985, 52).

²⁴ Si noti l'utilizzo "patetico" del verbo 'gonfiare' prima di *Lavorare stanca*.

²⁵ SBARBARO (2001, 45).

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ PAVESE (1998, 263).

²⁸ PAVESE, *Pover'anima pallida* (1998, 226).

nel langarolo agisca sicuramente anche il ricordo di «the city's quadrangular houses»³² e delle «cities, solid, vast»³³ di Whitman, gli attributi sono molto simili.

Dallo scenario al dettaglio, particolare è il caso del sintagma «allacciarci coi bracci» (*Pianissimo*, I.12). Nel *Vocabolario*, «allacciare» è un verbo a scarsissima frequenza, con 8 occorrenze totali. Quattro di queste, però, sono in poeti sicuramente collegati: Gozzano («la vita una allacciò dell'altra»; «allacci di viticci»), Sbarbaro (già citato) e Montale («braccia di pietra, allaccia | senza tregua chi passa») condividono l'immagine delle braccia come lacci. E Pavese? In *Lavorare stanca*, nella poesia *Balletto*, leggiamo: «pare che danzino | così nudi, allacciati». Ma scavando un po' nelle giovanili, troviamo in *tango*– «i colori | delle donne abbraccianti»³⁴. A commento del verso, Masoero ci avverte: «allaccianti *in marg tra parentesi tonde*»³⁵. Ancora prima (24 ottobre 1925), nel quattordicesimo componimento di *Sfoghi*, Pavese aveva scritto «Mi strugge l'anima perdutamente | il desiderio d'una donna viva, spirito e carne, da poterla stringere | senza ritegno e scuoterla, avvinghiato»³⁶. Anche qui Masoero: «allacciato *in int.*»³⁷. Per quanto all'origine non possano escludersi suggestioni whitmaniane,³⁸ questi riferimenti ci sembrano troppo precisi per essere casuali.

Nel giovanile *Al lento vacillare stanco*, in pochi versi sono condensati numerosi richiami: «sotto una calma fremente, | riprendo il monotono ritmo di prima, | la vita orrenda sempre uguale [...]. | Ed erro per le vie, | silenzioso, | solo, | e più nulla mi scuote [...]. | Vita vita tremenda | che mi agitavi in un dolore ardente | e mi sconvolgevi nel cuore | ogni goccia di sangue | in una pienezza indicibile»³⁹. La prima persona, onnipresente nelle poesie del giovane Cesare, qui assume i tratti del *viator* solitario di *Pianissimo*, che ha orrore per il consueto (in Sbarbaro: «occhi di bimbi, facce consuete | di nati a faticare e riprodurre», I.10; «M'irrita tutto ciò ch'è necessario | e consueto, tuttociò ch'è vita», I.16; «le cose

²⁹ PAVESE, *La forza primitiva* (1998, 261).

³⁰ PAVESE, *Poetica* (1998, 321). In nota: «è una variante di “le case infinite”».

³¹ PAVESE, *Paesaggio VII* (1998, 84).

³² WHITMAN, *Song of Myself* (1959, 48): «le quadrate case delle città» (1923, 59).

³³ WHITMAN, *Song of Myself* (1959, 23): «città solide, vaste» (1923, 25).

³⁴ PAVESE (1998, 227).

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ PAVESE (1998, 167).

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Si pensi a *We two boys together clinging*, componimento di *Calamus* – che Gamberale aveva reso *Noi due fanciulli insieme avvinti*, WHITMAN (1923, 123) – oppure (e qui il discorso riguarda anche Gozzano) a «fingers that wind around tighter than vines», WHITMAN (1959, 91): «dita che avvinghiano più forti dei viticci» (1923, 119).

³⁹ PAVESE (1998, 185-86).

più vili e consuete», I.19) e dispera per la sua esistenza (in Sbarbaro 70 occorrenze del lemma «vita», f.r. 0,50⁴⁰; non rare le invocazioni). È notevole inoltre l'utilizzo del verbo «scuotere» come *shock* (sul quale torneremo meglio in seguito) e del “poeticissimo” «indicibile» filtrato da Leopardi a Sbarbaro, non necessariamente con mediazione dannunziana⁴¹.

Per varie ragioni, dunque, tra i testi del giovane Cesare e dello Sbarbaro poeta si stabiliscono dei motivi di continuità. Dal palcoscenico cittadino alla storia, raccontata in prima persona, di un'anima⁴² che non ha storia si sgranano i fotogrammi di un soggetto bloccato da «un implosivo ripiegamento in se stesso»⁴³, insidiato dalla “reificazione”⁴⁴, decaduto ad occhio-specchio⁴⁵ di una realtà aliena quando non ostile. Per il giovane Cesare si tratta in buona parte di un *minus*: l'inautentica esperienza di un io che si strugge ed effonde ma non riesce ad accedere né ad accogliere il contatto con l'altro⁴⁶. Per Sbarbaro è invece peculiarità: «incisivamente moderna ed influente sulla poesia successiva, [...] la tematica [...] dell'atonia vitale, dell'aridità e della pietrificazione interiore, con la spietata riduzione che ne consegue dell'individuo frantumato a [...] spettatore inerte della Vita»⁴⁷. Anche per lui, tuttavia, si parlerà infine di un'esperienza che «fissandosi presto in una maschera definitiva [...] esclude sviluppo e dialettica»⁴⁸.

4. *Oltre la notte*: Lavorare stanca (1936)

Tra le prove poetiche della preistoria e la laboriosa stesura dei *Mari del Sud*, la voce di Pavese miracolosamente fiorisce. Si tratta di un evento talmente inatteso e

⁴⁰ la più alta in relazione al lemma, che pure conta 0,22 di media.

⁴¹ POLATO (2001, 58), commentando II.10, scrive: «Cf. D'Annunzio: “risplendea quel pensiero nel suo viso | muto, indicibilmente” (*Poema paradisiaco, Sopra un Adagio* [...])».

⁴² Per il peso del lemma «anima», del “dolore”, nella preistoria poetica di Pavese, si veda SICHERA (2015, 16-17). Per quanto riguarda la poesia di Sbarbaro, il lemma «anima» con 23 occorrenze è abbastanza centrale. Inoltre, con frequenza relativa 0,167 è superiore alla frequenza media degli altri autori (0,125).

⁴³ TAFFON (1985, 25).

⁴⁴ Così TAFFON (1985, 42-43). Con 140 occorrenze, «cosa» è uno dei lemmi più caratteristici della poesia di Sbarbaro (f.r. 0,20).

⁴⁵ Secondo Taffon, l'occhio è in Sbarbaro l'unico mezzo di contatto dell'io con la realtà esterna: Cf. TAFFON (1985, 40). In effetti, il lemma «occhio» in Sbarbaro ha 77 occorrenze ed una frequenza relativa di gran lunga maggiore rispetto agli altri poeti (0,56: quasi il triplo rispetto alla frequenza media del *corpus*).

⁴⁶ Cf. SICHERA (2015, 17).

⁴⁷ MENGALDO (2006, 320).

⁴⁸ *Ibidem*.

rivoluzionario che solo in anni recenti – decantando il “mito” biografico⁴⁹ e crescendo la confidenza con le carte – la critica sta riuscendo a definire, come «esperienza di parola tipica e autentica, germinata dal letame del lamento lirico fecondato dalle *Foglie di Walt*»⁵⁰.

Lavorare stanca è quanto di più lontano si possa immaginare dalla poesia che l’ha preceduto. Similmente dovrebbe essersi verificato un distacco dalle contiguità sbarbariane che abbiamo dettagliato fin qui. La differenza più vistosa è la trasformazione subita dall’io lirico, che diventa una terza persona. Ancora una volta ci soccorrono i dati del *Vocabolario*: il «mio» possessivo che in Sbarbaro conta 153 occorrenze, in Pavese ne ha solamente 27. Viceversa «suo» ricorre in Sbarbaro 38 volte contro le 77 di Pavese. Si verifica dunque un netto cambio di focalizzazione del soggetto.

Le azioni, però, anzi l’azione⁵¹ è la stessa: «camminare» è un verbo ad alta frequenza sia in *Pianissimo* (18 occorrenze, con una frequenza relativa 0,13; oltre 4 volte maggiore della media) che in *Lavorare stanca* (identico numero di occorrenze con una frequenza leggermente più bassa: 0,09), rinforzato da «passo» (sostantivo) curiosamente ancora con cifra identica (19) in entrambi.

Dunque, considerando quello del «viandante come *topos* largamente diffuso tra Otto e Novecento»⁵², insieme a «Baudelaire e Rimbaud [...], Pascoli [...], Gozzano [...], Ungaretti e Montale»⁵³, occorre aggiungere Pavese.

Lo scenario però è mutato: se è vero che «al centro [di *Pianissimo*] vi è il mito negativo della città moderna come deserto o bordello»⁵⁴, e l’io – salvo qualche raro ma importante spazio di verde – si muove solo in città, la città di *Lavorare stanca* non è così totalizzante. Anzi, il darsi del lessico pavesiano per coppie antinomiche che si organizzano secondo un *trend* interno⁵⁵ fa sì che al polo opposto e convergente si trovi la campagna. Per lo stesso motivo, questa non è neanche così irredimibilmente negativa: accanto a «la città mi ha insegnato infinite paure: | una folla, una strada mi han fatto tremare [...]. | Sento ancora negli occhi la luce beffarda | dei lampioni»⁵⁶, leggiamo: «“Tu che abiti a Torino...” | mi ha detto... “ma hai ragione. La vita va vissuta | lontano dal paese

⁴⁹ SICHERA (1997, XIX).

⁵⁰ SICHERA (2015, 32).

⁵¹ Se si esclude il ‘guardare’.

⁵² POLATO (2001, 87). Lo studioso afferma anche, con Baudelaire, che «gli uomini di Sbarbaro vanno “poussés par un invincible besoin de marcher”». POLATO (2011, 111).

⁵³ POLATO (2001, 87).

⁵⁴ MENGALDO (2006, 320).

⁵⁵ SICHERA (2015, 38).

⁵⁶ PAVESE, *I mari del Sud* (1998, 8).

[...]»⁵⁷. Tutta la raccolta corre su questo crinale («La città ci permette di alzare la testa | e sa bene che poi la chiniamo»)⁵⁸ e le intersezioni possono cogliersi nella *Città in campagna* (componimento e poi titolo di sezione nell'edizione del 1943) e in Gella di *Gente che non capisce*⁵⁹.

La folla, tuttavia, trascorre distratta in entrambi, dentro un ambiente «dove la Necessità | sola conduce i carri e suona l'ore» (I.4); con le parole di Pavese: «a quest'ora in città corron tutti»⁶⁰ (*Pensieri di Deola*). L'io di *Pianissimo* del resto «conosce l'inganno pel qual vivono | il dolore che mise quella piega | sul loro labbro, le speranze sempre deluse, | e l'inutilità della lor vita | amara [...]. | Ché ciascuno di loro porta seco | la condanna d'esistere: ma vanno | dimentichi di ciò e di tutto, ognuno | occupato dall'attimo che passa, | distratto dal suo vizio prediletto»⁶¹. Dentro un'atmosfera prettamente leopardiana (l'inganno, le speranze, la vita amara) che ha forse attirato l'attenzione del lettore Pavese, spicca il dettaglio della piega sul labbro che ritroviamo a segnare la dolorosa teogonia di *Mito*: «Si piegano le labbra dell'uomo | rassegnate, a sorridere davanti alla terra»⁶². Ma non finisce qui. Polato ci informa che nella seconda edizione di *Pianissimo* «Sbarbaro modifica così: “ché ciascuno di essi porta in sé | la sua condanna d'esistere; ma va | solo assorto nell'attimo che passa | distratto dal suo vizio prediletto”»⁶³. Il curatore cita al riguardo il Montale degli *Ossi* («Ah l'uomo che se ne va sicuro, | agli altri ed a se stesso amico, | e l'ombra sua non cura che la canicola stampa sopra uno scalinato muro!»); *Non chiederci la parola*), e Gozzano («... ma quelli vanno, spinti da chimere | vane, divisi e suddivisi a schiere»; *La signorina Felicita*, vv. 188-89). Eppure sui nodi semantici di quest'irriducibile alterità paiono innestarsi pure i versi di *Atavismo*: «anche gli altri che passano, paiono assorti | a finire qualcosa e nessuno si guarda | alle spalle o dinanzi, lungo tutta la strada [...]. | Ogni via si spalanca che pare una porta, | ma nessuno l'infila»⁶⁴.

In Pavese, tuttavia, “gli altri” non sono sempre guardati «con aperti estranei occhi»⁶⁵. Numerosi personaggi assurgono all'altezza del soggetto, diventando

⁵⁷ *Ivi*, p. 7.

⁵⁸ PAVESE, *Disciplina* (1998, 44).

⁵⁹ Cf. PAVESE (1998, 34-35).

⁶⁰ PAVESE, *Pensieri di Deola* (1998, 14).

⁶¹ SBARBARO, I.10 (2001, 52-53).

⁶² PAVESE (1998, 99).

⁶³ POLATO (2001, 112).

⁶⁴ PAVESE (1998, 57).

⁶⁵ SBARBARO, I.10 (2001, 52). È curiosamente simile, nella preistoria pavesiana, «i miei occhi incapaci d'estraneo rozzo»: PAVESE, *Profumi* (1998, 179).

anzi motivo di sollecitazione identitaria per il “ragazzo” protagonista delle pagine di *Lavorare stanca*. Dal cugino dei *Mari del Sud* agli *Antenati*, dall’eremita di *Paesaggio* ai *Pensieri di Deola*, fino all’ubriaco di *Indisciplina*, la realtà offre numerosi “modelli alternativi” nei quali si condensa la distanza tra un mondo «deserto»⁶⁶, come quello di *Pianissimo*, dove in definitiva non accade nulla e le affollate strade di *Lavorare stanca* dove invece «tutto può accadere»⁶⁷.

Cercheremo adesso di misurare questa distanza confrontando da vicino i passaggi più significativi di entrambe le raccolte.

5. *Il mondo, il silenzio, la natura, il conoscere*

Identica fortuna hanno avuto i componimenti iniziali, a ragione posti a simbolo e condensato delle rispettive opere, che inaugurano nel silenzio («Taci, anima | [...]. Nessuna voce tua odo se ascolto [...] | ammutolita»⁶⁸; «in silenzio [...] | taciturno. Tacere è la nostra virtù»⁶⁹) di un “noi” in cammino («Invece camminiamo. | Camminiamo io e te come sonnambuli»⁷⁰; «Camminiamo una sera sul fianco di un colle [...] | Camminiamo da più di mezz’ora»⁷¹). Restano da sceverare i costituenti di questa prima persona plurale.

Il componimento di Sbarbaro mette a colloquio il poeta con la sua anima, inserendosi in una tradizione lirica abbondantemente frequentata, anche dal “suo” Leopardi. È un dialogo muto tra un “io” viandante e sonnambulo di matrice baudelairiana e un’anima silente «piena | d’una rassegnazione disperata»⁷², sul proscenio di un mondo monodimensionale presentato nella sua desertica datità. L’esordio di Pavese, vero e proprio *wandepunkt* della sua poesia, è un dialogo con il padre-modello, a partire dal quale il “ragazzo” inaugura la propria ricerca identitaria. La critica recente ha evidenziato come «la creazione della doppia figura sia [...] perfettamente funzionale alla nuova situazione “poetica”, all’inizio della “storia”. Pavese non può creare un’immagine unitaria dell’io poetante [...], ma può mettere in scena una ricerca, una tensione, una dialettica fascinosa fra la

⁶⁶ SBARBARO, I.1 (2001, 41).

⁶⁷ PAVESE, *Paesaggio VI* (1998, 63). Ricordiamo però che nel finale del secondo *Lavorare stanca* tornerà «l’ora in cui nulla | può accadere»; PAVESE, *Lo steddazzu* (1998, 104).

⁶⁸ SBARBARO, I.1 (2001, 41).

⁶⁹ PAVESE, *I mari del Sud* (1998, 7).

⁷⁰ SBARBARO, I.1 (2001, 41).

⁷¹ PAVESE, *I mari del Sud* (1998, 7; 9).

⁷² SBARBARO, I.1 (2001, 41).

parola del padre-maestro e la via contrastata del discepolo»⁷³. Viene posta così in origine l'inchiesta identitaria del soggetto, ma – sebbene la domanda sia la stessa – gli esiti saranno differenti da quelli sbarbariani. Un indicatore di questa distanza è il termine del silenzio. Nella lirica incipitaria di *Pianissimo* è la stanchezza di un'anima, che, ammutolita come il corpo, tace all'interrogazione del poeta. In Pavese è «nostra virtù»⁷⁴, necessaria rarefazione che predispone all'ascolto della «parola»: «silenzio. | Mio cugino ha parlato stasera»⁷⁵. Del cugino viene detto: «Vent'anni è stato in giro per il mondo»⁷⁶. Se il mondo fosse come quello di *Pianissimo*, «un grande | deserto»⁷⁷, dove «tutto è quello | che è, soltanto quel che è»⁷⁸, egli non sarebbe partito a conoscerlo. Invece è andato e tornato, e il ragazzo sa che ciò ha a che fare con lui: «io penso alla forza | che mi ha reso quest'uomo, strappandolo al mare, | alle terre lontane, al silenzio che dura»⁷⁹. Ancora il silenzio, dunque, un silenzio profondo e remoto, che il ragazzo (ri)conosce come autentico: «Ogni cosa è isolata davanti ai miei sensi, | che l'accettano senza scomporsi: un brusio di silenzio»⁸⁰. Sbarbaro scrive invece: «Perduta ha la sua voce | la sirena del mondo»⁸¹. In sede di commento, indicando il precedente nel baudelairiano «Le printemps adorable a perdu son odeur», Polato avvisa che «sostituendo la “voce” all’“odeur” Sbarbaro si pone sulla scia del maestro: [...] la voce perduta della “sirena del mondo” potrà venire soltanto dalle profondità della “vita anteriore”»⁸².

Che il silenzio sia vuoto o eloquente, l'accostamento tra voce e vita anteriore è uno dei *topoi* della poesia di Pavese: «una voce di tempi perduti»⁸³ (*Incontro*), «rauca e fresca, è la voce di prima»⁸⁴ (*Paesaggio IV*). La «voce» (45 occorrenze, f.r. 0,22; il doppio della media) il «vento» (38 occorrenze, f.r. 0,18; il doppio della media) sono i canali attraverso i quali «si spande [...] | il sentore»⁸⁵ che aveva da

⁷³ SICHERA (2015, 29).

⁷⁴ PAVESE, *I mari del Sud* (1998, 7).

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ SBARBARO, I.1 (2001, 41).

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ PAVESE, *I mari del Sud* (1998, 9).

⁸⁰ PAVESE, *Mania di solitudine* (1998, 27).

⁸¹ SBARBARO, I.1 (2001, 41).

⁸² POLATO (2001, 85-86).

⁸³ PAVESE (1998, 78).

⁸⁴ *Ivi*, p. 53.

⁸⁵ Lemma decisivo nel langarolo: 22 occorrenze totali di «sentore» nel *Vocabolario*, 11 delle quali in Pavese.

giovane il corpo [...]. | Un sapore di terra bagnata, | che ogni marzo ritorna»⁸⁶ (*Una stagione*): terra e uomini sono fatti della stessa sostanza, obbediscono alle stesse leggi, si sentono e si riconoscono. In entrambi i poeti, infatti, polo di autenticità ed importante canale di apertura del soggetto è la natura («Io mi son seduto qui per terra | con le due mani aperte sopra l'erba | guardandomi amorosamente intorno»)⁸⁷, di cui l'erba è segno privilegiato. Nel *Vocabolario*, sulle 202 occorrenze del lemma (f.r. 0,05) a Pavese ne vanno accreditate 42 e a Sbarbaro 19, con frequenze relative imparagonabili agli altri poeti (0,20 per Pavese e 0,14 per Sbarbaro significa almeno 15 volte rispetto alla media). Attraverso una triangolazione con Baudelaire e Benjamin, la natura sbarbariana viene letta come luogo delle corrispondenze: «*Les correspondances* [...] sono le date del ricordo. Non sono date storiche, ma date della preistoria [...]. Baudelaire lo ha messo nel sonetto che s'intitola, appunto, *La vie antérieure*. Le immagini delle grotte e delle piante, delle nuvole e delle onde [...] emergono dalla calda nebbia delle lacrime, che sono lacrime di nostalgia»⁸⁸. Le grotte, le piante, le nuvole, le onde sono gli stessi elementi che troveremo nei *Dialoghi con Leucò* (*Schiama d'onda, La nuvola, La rupe*), e che sostanziano questo campo assieme alla scoperta del ricordo nel secondo *Lavorare stanca*⁸⁹ («Queste dure colline che han fatto il mio corpo | e lo scuotono a tanti ricordi»)⁹⁰ e alle considerazioni su festa, infanzia, mito e vita anteriore espresse nei saggi.⁹¹

Questa suprema armonia, però, non sempre è alla portata del soggetto. In *Pianissimo* la realtà viene principalmente osservata⁹², ma l'occhio è un mero “registratore” del dato sensibile, insufficiente a cogliere le “corrispondenze” evidenziate sopra. Il contatto con l'ulteriorità avviene dunque attraverso altri canali: sono i momenti segnalati attraverso i cosiddetti verbi di *shock*⁹³ e

⁸⁶ PAVESE (1998, 24).

⁸⁷ SBARBARO, I.19 (2001, 65).

⁸⁸ POLATO (2001, 132) cita Benjamin.

⁸⁹ Cf. SICHERA (1997, XLV-XLVI).

⁹⁰ PAVESE (1998, 78).

⁹¹ Vero e proprio basso continuo dell'ultima parte. Cf. in particolare PAVESE (1990, 271-86).

⁹² «Guardare» 37 occorrenze, «vedere» 36, «occhio» 51.

⁹³ TAFFON (1985, 40) individua nel poeta di *Pianissimo* l'utilizzo di un lessico dello *shock* con l'intento di esprimere «l'emozione improvvisa che oggetti e fenomeni provocano [...]; il subitaneo sommovimento e la corrispondente risposta psichica ed emotiva». I verbi che egli cita al proposito sono gli stessi che ritroviamo, con identico valore, nelle poesie di *Lavorare stanca*: «tremare» (9 occorrenze in S., 13 in P.), «echeggiare» (2 in S. e altrettante in P.), «trasalire» (9 in S. e 3 in P.), «balzare» (5 in S., 3 in P.), «scuotere» (1 in S., 8 in P.), e finanche «mutare» (3 in S., 4 in P.). Per quest'ultimo verbo e le sue inflessioni dantesche, mi permetto di rinviare al mio e di Maria Concetta Trovato, «*Non si sfugge alla selva*». *Appunti per un alfabeto dantesco in Pavese*, in *La funzione Dante e i paradigmi della modernità. Atti del XVI Convegno Internazionale della MOD*,

l'aggettivo «improvviso» (in Sbarbaro 18 occorrenze, f.r. 0,13; più di 5 volte superiore alla media degli altri poeti). Uno dei componimenti più importanti in questo senso è il II.2, *Piccolo, quando un canto d'ubriachi*: in uno scenario piovoso e notturno («il vento che passava nei capelli | la pioggia che m'inzuppava il viso»⁹⁴) si verifica una folgorazione sonora che “scuote” l'io nella sua «chiusa stanza»⁹⁵, facendolo sporgere «fuor della finestra | a bere il canto come un vino forte»⁹⁶. I versi iniziali («Piccolo, quando un canto d'ubriachi | giungevami all'orecchio nella notte») possono ricordare come anche in *Lavorare stanca* «a un tratto la voce | rauca [dell'ubriaco] scoppi a cantare e li segua nell'aria»⁹⁷. In *Fumatori di carta*, «un vento furioso e gli schiaffi, tra i lampi, | della pioggia»⁹⁸ fanno da sfondo ad un'analogia (e rara in Pavese) commozione sonora: «Mi ha condotto a sentir la sua banda. Si siede in un angolo | e imbocca il clarino. [...] | E il clarino si torce, | rompe il chiasso sonoro, s'inoltra, si sfoga | come un'anima sola, in un secco silenzio». Ma più ancora mi pare che i versi di Sbarbaro possano essere accostati a *Canzone di strada* per quella «sottile consapevolezza dell'intreccio tra vino e canto»⁹⁹ che Polato aveva già individuato nel componimento sbarbariano, e che viene qui espressa con le stesse parole-tema¹⁰⁰: «Tutti questi individui che vanno parlando tra sé, [gli ubriachi]¹⁰¹ | li vogliamo alla notte con noi, chiusi in fondo alla tampa, | e seguire con loro la nostra chitarra | che saltella *ubriaca* e non sta più nel *chiuso* | ma *spalanca* le porte a *echeggiare* nell'aria – fuori *piòvano* l'acqua o le stelle»¹⁰². Oltre alla correlazione tra ebbrezza canto e libertà – il cui grimaldello si colloca tra «spalanca» ed

Ets, Pisa, 2015, p. 439, nota 29. Differente è il caso di «gonfiare [...], che Sbarbaro usa nell'ambito del patetico, per definire la piena del sentimento» – TAFFON (1985, 47 in nota) – e che invece Pavese adopera nel senso della concretezza ferina e della più cruda realtà. Si veda l'esempio citato da Taffon («Il mio cuore si gonfia per te, Terra», I.18) rispetto alle 3 occorrenze di 'gonfiare' in *Lavorare stanca*: «A pensar questa gente mi sento più forte | che a guardare lo specchio *gonfiando* le spalle» (*Antenati*); «La capra, che morde | certi fiori le *gonfia* la pancia e bisogna che corra. | Quando l'uomo ha goduto con qualche ragazza | – hanno peli là sotto – il bambino le *gonfia* la pancia» (*Il dio caprone*).

⁹⁴ SBARBARO (2001, 71).

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ PAVESE, *Indisciplina* (1998, 43).

⁹⁸ PAVESE (1998, 96-97).

⁹⁹ POLATO (2001, 138).

¹⁰⁰ in corsivo nelle citazioni.

¹⁰¹ Si veda, ad esempio, PAVESE, *Disciplina antica* (1998, 41): «Gli ubriachi non sanno parlare alle donne | e si sono sbandati; nessuno li vuole. | [...] L'ubriaco che sbanda, si crede con donne | i lampioni son sempre gli stessi e le donne, di notte, | sono sempre le stesse, nessuna lo ascolta. | L'ubriaco ragiona e le donne non vogliono».

¹⁰² PAVESE (1998, 16).

«echeggiare», verbo già detto di *shock* – stupisce l'utilizzo metaforico di «bere» per il quale abbiamo pochissimi precedenti nella poesia italiana. Prima di Pavese ne osserviamo tracce in Govoni (*Ne l'ex convento del Corpus Domini*, v. 20: «bevono gli ultimi raggi di sole») e in Rebora (*Scienza vince natura*, v. 7: «È fior che beve l'aria e la profuma»). Ma in Sbarbaro quest'uso si normalizza. Lo ritroviamo nell'*Alleata* (v. 12: «bevendo tormento e piacere», e vv. 47-48: «bevendo nell'aria | l'odore dell'erba calpesta») e in *Pianissimo* (II.9, v. 13: «E coricarmi senza desiderio | nel tuo letto! | Cadavere vicino ad un cadavere | bere dalla tua vista l'amarrezza | come la spugna secca beve l'acqua!»)¹⁰³; infine quello citato, che ci sembra decisivo per Pavese: «a bere il canto come un vino forte». Questo particolare tratto semantico – per il quale abbiamo più di un'attestazione in *Lavorare stanca*¹⁰⁴ – si connette al sapere del corpo, a quell'area del contatto “fisico” con la realtà che evidenzia la predisposizione del soggetto a “lasciarsi mutare” («Stupefatto del mondo»)¹⁰⁵.

6. *Explicit*

I procedimenti suespressi trovano la loro verticale semantica proprio nel finale dell'opera, quel *Paesaggio* [VI] all'interno del quale il ragazzo che torna «per fermarsi su un angolo, bevendo il mattino»¹⁰⁶ prepara la clausola «Val la pena tornare, magari diverso», che racchiude il senso di tutta l'opera¹⁰⁷.

Se la cosalità, il costante rischio di reificazione¹⁰⁸ cui è esposto il soggetto di *Pianissimo* (ed il suo omologo nella preistoria poetica pavesiana) erano la controparte dell'ansioso ripiegamento in se stesso, al polo opposto il ragazzo pavesiano sperimenta la *blackness* di chi si scioglie nel flusso (*Paesaggio* [I]), abbandonandosi senza lacci al contatto, all'esperienza del mondo. Di qui, come detto, una realtà che non è più osservata¹⁰⁹ ma saputa, assaporata: l'ubriaco di

¹⁰³ SBARBARO (2001, 80).

¹⁰⁴ Ad esempio PAVESE, *Grappa a settembre* (1998, 29): «Le donne non fumano | e non bevono, sanno soltanto fermarsi nel sole | e riceverlo tiepido addosso, come fossero frutta. | L'aria cruda di nebbia, si beve a sorsate». Il corsivo è mio. «Bere» ha 13 occorrenze in Sbarbaro (f. r. 0,09) e 21 in Pavese (f. r. 0,10), a fronte di 107 occorrenze totali nel *corpus* (f. r. 0,025). Ciò significa che per questi due poeti l'utilizzo del verbo è ben 4 volte superiore alla media degli altri.

¹⁰⁵ PAVESE, *Antenati* (1998, 10).

¹⁰⁶ Il corsivo è mio.

¹⁰⁷ SICHERA (2015, 30-32).

¹⁰⁸ POLATO (2001, 12).

¹⁰⁹ TAFFON (1985, 41).

Indisciplina «non vede né case né cielo, | ma li sa»¹¹⁰. Anche nell'opera di Sbarbaro, però, abbiamo notato a tratti la “difettività” del guardare. PAINO¹¹¹ rileva come questo procedimento si intensifichi nel finale, quando l'usurato *medium* ottico – che sembra non poter leggere la realtà altro che come tautologia («gli alberi son alberi» e «tutto è quello | che è, soltanto quel che è»), quando non pateticamente (il motivo sentimentale del pianto e dell'innocenza, il «patetico crepuscolare» rilevato da BÀRBERI SQUAROTTI)¹¹² – lascia spazio al canale uditivo, che aveva già dato prova di riuscire a cogliere le epifanie («il canto d'ubriachi» di II.2): «Talora nell'arsura della via | un canto di cicale mi sorprende» (II.10).

L'illuminazione di II.10 non giunge improvvisa, ma viene preparata dalle liriche che chiudono la prima sezione, contenenti numerose immagini di contatto con la natura («Delle giornate intere noi staremo | con le due mani aperte sopra l'erba» I.18, vv. 25-26), con accenti francescani («E vivremo così, in compagnia | dei maggiori fratelli, i fiumi e i boschi» I.18, vv. 28-29), e petrarcheschi («io faccio patto | che il mio dolore duri quanto me, | anzi di giorno in giorno mi s'accresca» I.18, vv. 31-33). È interessante notare che, dopo una lirica dedicata al padre ed una alla sorella, la Terra sia investita di attributi materni («Terra, tu sei per me piena di grazia»; «vicino a te mi sentirò | così bambino» I.19, vv. 14-16). L'esperienza della natura si compie allora come «visione»¹¹³, la terra si determina come «autentica e rinnovante dimensione vitale»¹¹⁴; anche il linguaggio «non è più linguaggio dell'antitesi [...], ma dell'affermazione [...]. Il “cuore” nega la sua aridità ed è “zolla” primaverile che “si gonfia” [...]. L'andare [...] è un tornare»¹¹⁵. In *Pianissimo* questo stato di grazia è un momento; ma è pur vero che il tema della terra percorre tutta l'opera di Sbarbaro. Polato fa notare come «già in *Resine, Giovinetto su un campo di trifoglio*, il poeta aveva scritto, rivolgendosi alla terra: “Voglio | stringerti tutta!”, vv. 5-6»; e ancora [...]: “Pel mio corpo che giace | la terra una culla”, *Stracci di nebbia lenti*, vv. 7-8»¹¹⁶. Viene ricordato anche un altro luogo dei *Trucioli* («Attrai un cespuglio; abbozzai vergognoso un abbraccio all'intorno. Inappagato eppur colmo d'una gioia insensata [...] restai sull'erba a sorridere muto») ¹¹⁷. Sono versi che contengono immagini whitmaniane: dall'abbraccio al mondo di *A passage to India* («O, vast Rondure,

¹¹⁰ PAVESE (1998, 42).

¹¹¹ Cf. PAINO (2011, 189-90).

¹¹² Cf. TAFFON (1985, 41).

¹¹³ POLATO (2001, 157).

¹¹⁴ TAFFON (1985, 66).

¹¹⁵ *Ivi*, p. 67.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ Cf. *ibidem*.

swimming in space! [...] Now, first, it seems, my thought begins to span thee»¹¹⁸, alla terra – in Whitman era il mare – come culla, «cradle endlessly rocking»¹¹⁹. Ancora, quando a proposito dei vv. 12-13 («Io non sono più io. Io sono un altro. | Io sono liberato di me stesso», I.19), cassati nella seconda edizione, viene richiamato un verso di Rimbaud («A toi, Nature, je me rends», da *Bannières de mai*)¹²⁰, questo sembra quasi tradurre «You sea! I resign myself to you also»¹²¹ di Whitman.

Ai fini del nostro discorso, comunque, importa più che «l'incontro con la natura *sia* cantato come un ritorno»¹²² («Io torno» I.19, v. 3), «un venire alla luce dal fondo, con un senso di salita verticale»¹²³. È un ritorno, dunque, ma anche un rinnovamento («I miei occhi son nuovi» I.19, v. 4), quasi un battesimo: «In te mi lavo come dentro un'acqua | dove si scordi tutto di se stesso. | La mia miseria lascio dietro a me» (I.19, vv. 8-10). Sono tutti elementi che ritroviamo in *Paesaggio* [VI], componimento finale del primo *Lavorare stanca*: l'esperienza della natura come visione («Quest'è il giorno che salgono le nebbie dal fiume | nella bella città [...] | e la sfumano come un ricordo. I vapori confondono...»)¹²⁴, la dimensione autentica e vitale, l'ebbrezza come illuminazione e vita anteriore («Ogni via, ogni spigolo schietto di casa | nella nebbia, conserva un antico tremore: | chi lo sente non può abbandonarsi. Non può abbandonare | la sua ebbrezza tranquilla, composta di cose | dalla vita pregnante»)¹²⁵, l'acqua di un fiume e un liquido smemorarsi¹²⁶ prima di un ritorno che è davvero un “venire alla luce dal fondo”:

Val la pena aver fame o esser stato tradito
dalla bocca più dolce, pur di *uscire a quel cielo*
ritrovando al respiro i ricordi più lievi.

O magari un ragazzo scappato di casa
torna proprio quest'oggi che sale la nebbia

¹¹⁸ WHITMAN, *A passage to India* (1959, 290): «O vasto globo, che per lo spazio salpi [...] per la prima volta mi pare che il mio pensiero cominci ad abbracciarti» (WHITMAN 1993, 514).

¹¹⁹ WHITMAN (1959, 184): *Fuor della culla che perenne dondola* (WHITMAN 2007, 325).

¹²⁰ Cf. POLATO (2001, 134).

¹²¹ WHITMAN, *Song of Myself* (1959, 40): «Tu, mare! Anche a te io consegno me stesso».

¹²² POLATO (2001, 132).

¹²³ *Ibidem*. Polato cita da BIGONGIARI (1960, 91).

¹²⁴ PAVESE (1998, 63).

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ Nel finale della seconda sezione Sbarbaro scrive: «tutte le cose buone della terra | che bastavano un giorno a smemorarmi», SBARBARO (2001, 81).

sopra il *fiume*, e *dimentica* tutta la vita,
 le miserie, la fame e le fedi tradite
 per fermarsi su un angolo, *bevendo* il mattino.
 Val la pena *tornare*, magari diverso¹²⁷.

7. Conclusioni

Dopo aver attraversato i testi più significativi di due raccolte capitali nel Novecento lirico italiano, la mancanza di un discorso critico sulle tangenze tra Sbarbaro e Pavese mi pare da addebitarsi alle caratteristiche più vistose della loro poesia: la distanza tra l'analgesico monotono di *Pianissimo*, appena mitigato dal finale, e la continua fibrillazione di *Lavorare stanca*. Il "lui" di Pavese, infatti, a differenza dell'io sbarbariano, accetta fin dall'inizio il contatto, il rischio dell'alterità (propria del cugino dei *Mari del Sud* e degli *Antenati*, dei *Pensieri di Deola* e di Masino di *Ozio*), lo stretto passaggio di una difficile maturazione, prima di «uscire a quel cielo». *Lavorare stanca*, così, pare riprendere il cammino dove *Pianissimo* si era fermato, a "guardare", con gli «occhi asciutti» ed appena «uno sforzo d'ali», l'abisso di una frattura che è in ultima istanza quella della modernità.

Il rapporto tra Pavese e Sbarbaro dunque potrebbe dirsi chiuso e concluso all'altezza delle prove giovanili, non staccandosi da quella *koiné* genericamente decadente la cui azione era già stata localizzata nelle poesie del giovane Cesare. Eppure l'esame ravvicinato dei testi dice altro. Sembra infatti che ad un arretrare degli stilemi sbarbariani d'area "decadente" corrisponda un incremento qualitativo di alcuni nodi semantici minori di *Pianissimo*. Come se, nel tempo, Pavese avesse colto altri passaggi del libro di Sbarbaro, quei rari avvenimenti di "elevazione" (dall'illuminazione sonora del canto di ubriachi alla leggerezza dello sforzo d'ali), quelle discontinuità che aprono uno squarcio nel tessuto della monodimensionale ricerca dell'io. Dato il carattere squisitamente corporeo del sentire (del conoscere) pavesiano, una buona parte di questi spunti si aggrega attorno al polo della natura, che finisce per rappresentare in entrambi – a momenti dentro *Pianissimo*, in una dinamica costante di sviluppo in *Lavorare stanca* – un significativo esempio di alterità ricompresa nello spazio dell'io.

Pavese, insomma, fermentando la propria poesia sembra aver raffinato quelle capacità di lettura che gli hanno permesso di elevare il libro di Sbarbaro da mera

¹²⁷ PAVESE (1998, 63).

Sbarbaro in Pavese

funzione di repertorio verso l'espressione di significati congruenti alla sua ricerca poetica e identitaria.

Riferimenti bibliografici

COLETTI 2000

V. Coletti, *Storia dell'italiano letterario*, Torino.

MASOERO 1998

M. Masoero, *Nota ai testi*, in C. Pavese, *Le poesie*, Torino.

MENGALDO 2006

P.V. Mengaldo (a c. di), *Poeti italiani del Novecento*, Torino (I ed. 1978).

MESIANO 2007

L. Mesiano, *Cesare Pavese di carta e di parole*, Alessandria.

MONDO 1961

L. Mondo, *Cesare Pavese*, Milano.

MONDO 2011

L. Mondo, *Cesare Pavese: Il mestiere di poeta*, *Cuadernos de Filología Italiana*, n° straordinario, 257-67.

MUTTERLE 1966

A.M. Mutterle, *Appunti sulla lingua di Pavese lirico*, in Aa. Vv., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova.

MUTTERLE 2003

A.M. Mutterle, *I fioretti del diavolo. Nuovi studi su Cesare Pavese*, Alessandria.

PAINO 2011

M.C. Paino, *Le ali di Sbarbaro e l'epilogo di Pianissimo*, in A. Dolfi (a cura di) *Il commento. Riflessioni e analisi sulla poesia del Novecento*, Roma, 187-200.

PAVESE 1990

C. Pavese, *La letteratura americana ed altri saggi*, Torino.

PAVESE 1998

C. Pavese, *Le poesie*, a c. di M. Masoero, introduzione di M. Guglielminetti, Torino.

PAVESE 2000

C. Pavese, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*. Edizione condotta sull'autografo a c. di M. Guglielminetti e L. Nay, Torino.

PAVESE 2006

C. Pavese, *Interpretazione della poesia di Walt Whitman*, Torino.

POLATO 2001

L. Polato, *Introduzione, Commento e note ai testi di C. Sbarbaro, Pianissimo*, Venezia.

SAVOCA 1989

G. Savoca, *Concordanza delle poesie di Camillo Sbarbaro*, Firenze.

Sbarbaro in Pavese

SAVOCA 1997

G. Savoca (a c. di), *Vocabolario della poesia italiana del Novecento*, Bologna.

SAVOCA 2000

G. Savoca, *Lessicografia letteraria e metodo concordanziale*, Firenze.

SBARBARO 2001

C. Sbarbaro, *Pianissimo*, a c. di Lorenzo Polato, Venezia.

SICHERA 1997

A. Sichera, *Premessa a G. Savoca – A. Sichera Concordanza delle poesie di Cesare Pavese*, Firenze.

SICHERA 2015

A. Sichera, *Pavese. Libri sacri, misteri, riscritture*, Firenze.

TAFFON 1985

G. Taffon, *Le parole di Sbarbaro*, Roma.

WHITMAN 1923

W. Whitman, *Foglie d'erba con le due aggiunte e gli echi della vecchiaia dell'edizione del 1900*, versione di Luigi Gamberale, Palermo.

WHITMAN 1959

W. Whitman, *Complete poetry and selected prose*, with an introduction and glossary by James E. Miller Jr., Boston.

WHITMAN 1993

W. Whitman, *Foglie d'erba*, versioni e prefazione di E. Giachino, Torino.

WHITMAN 2007

W. Whitman, *Foglie d'erba*, a c. di B. Tedeschini Lalli, traduzione di A. Marianni, prefazione di G. Manganelli, Roma.