

SIMONE GIUSTI

«Nella pietra della città»
(«*La vite*» e «*A Carlo Tomba*» dai *Trucioli di Sbarbaro*)

Motivi di una scelta. I due testi scelti per essere commentati appartengono ad un volume che possiamo considerare di successo, pubblicato in molteplici forme e rivisitazioni dal 1920 al 1992, quindi divenuto emblematico della poetica del suo autore, Camillo Sbarbaro, poeta europeo della generazione dell'88 che si è distinto per l'atteggiamento schivo, per la straordinaria tenuta dei suoi pochi testi in versi, per la sua poesia in prosa stilisticamente connotata, autoriale e, in sintesi, modernamente *sbarbariana*.

Eppure il volume in questione, che qui si commenta nella prima edizione fiorentina del 1920, conosce una diffusione limitata presso il grande pubblico: assente dalle antologie della poesia moderna, perché i suoi testi – anche quando palesemente in versi – sono percepiti come prosa; assente anche dalle antologie scolastiche, nelle quali Sbarbaro figura come poeta di *Pianissimo* (le cui 'poesie al padre' sono state meritatamente rese famose dalle antologie delle scuole medie) e dei *Versi a Dina*; assente dagli scaffali delle librerie, forse a causa della presenza ingombrante e poco tascabile – nonostante Sbarbaro, scrittore prediletto del catalogo Scheiwiller, sia il poeta più tascabile del Novecento – dell'*Opera in versi e in prosa* di Garzanti. Mancano in Italia antologie della poesie in prosa (italiana o europea) che potrebbero restituire un ruolo importante al libro (specie all'edizione del '20).

L'assenza del libro dal panorama letterario contemporaneo, dunque, è in parte all'origine della scelta, motivata anche dalla convinzione che per comprendere pienamente quello che accadde nella letteratura di quella generazione e di quei fondamentali anni 1909-1919 niente possa giovare come una lettura sequenziale di *Pianissimo* 1914 e *Trucioli* 1920: sintesi di tutte le tensioni formali (poesia, poesia in prosa, versi liberi), di tutti i temi (alienazione e straniamento, guerra, dissipazione e salvezza) e di tutti i modi narrativi sperimentati in poesia e in prosa in quel giro di anni. Non è un caso che da qui, dalla lettura puntuale di questi testi emergano autori diversi come Ungaretti, Montale e Gadda, che costruiranno la loro lingua con questa sbarbariana e che, soprattutto, condivideranno con Sbarbaro i lettori più attenti e capaci.

Sbarbaro, poeta per poeti che pur non scrivendo saggi critici ha contribuito più di ogni altro a smontare e ricostruire in lingua italiana la cultura letteraria simbolista e decadente, va in questi testi compreso e raccontato per dare un senso proprio alla sua presenza nella cultura del suo tempo (v. GIUSTI¹).

Non va dimenticato, infatti, il ruolo propriamente culturale del personaggio-poeta Camillo Sbarbaro che negli *Ossi di seppia* viene rappresentato come un *estroso fanciullo*, nostrano Rimbaud, votato alla scrittura di testi fragili, che hanno bisogno del contributo del lettore – che nella tradizione dell’epigramma funebre è il passante – per resistere alle ingiurie del tempo e della storia (v. GIUSTI³). Si tratta di un ruolo che Sbarbaro sembra essersi assunto con la serietà e la continuità che l’hanno contraddistinto per tutta la vita e che può essere, a posteriori, assunto ancora come emblema di una poetica che diremmo ‘della necessità’, caratterizzata cioè da una scrittura resa necessaria e urgente dalla presenza di interlocutori affidabili a cui rivolgere i propri testi: editori, scrittori, amiche e amici, parenti che popolano i testi (come interlocutori espliciti o impliciti, come personaggi, come destinatari) e i loro dintorni (ad esempio le dediche), senza i quali non sarebbe neanche pensabile la scrittura.

Il ‘tutto Sbarbaro’ del 1985, *L’opera in versi e in prosa* curata dagli amici Gina Lagorio e Vanni Scheiwiller per Garzanti, tutt’ora reperibile nelle librerie, è un’altra cosa. È un libro diverso, fatto a sua volta di tanti libri. Esso non consente una vera lettura diacronica di Sbarbaro, poiché sia i testi sia i macrotesti di cui è composto (che a loro volta vanno a comporre un altro grande macrotesto) sono rimaneggiati, ricollocati e sempre ‘aggiornati’ alla poetica del presente. Insomma, leggere i *Trucioli* del 1920 nella sezione *Trucioli (1914-1918)* dell’*Opera in versi e in prosa* sarebbe un errore, ancor prima che filologico, critico e storico (sarebbe, se è concesso il paragone, come leggere il *Porto sepolto* nella *Vita d’un uomo*), e bene ha fatto Giampiero Costa, nella sua antologia non commentata di tutto Sbarbaro (COSTA²), ad adottare un criterio cronologico che va a recuperare le prime edizioni dei numerosi e tra loro strettamente correlati libri sbarbariani.

Quanto alla scelta dei due testi, *La vite* e *A Carlo Tomba*, essa è dettata in primo luogo dalla loro posizione privilegiata all’interno del libro, rispettivamente in apertura e in chiusura del macrotesto (un vero e proprio canzoniere) dei *Trucioli*. Si tratta di testi autonomi e tra loro narrativamente correlati, usciti prima su rivista (rispettivamente nel 1914 e nel 1919) e poi rielaborati per essere collocati nella loro posizione di destinazione. Inoltre sono testi rappresentativi dei due generi presenti nel libro, il poemetto in prosa (*La vite*) e il frammento o ‘truciolo’ (*A Carlo Tomba*). La distinzione, che non si è imposta nella tradizione critica novecentesca, è chiara all’autore, che decide di tenere separati i generi attraverso l’utilizzo di un semplice artificio tipografico già in uso sulle riviste fin dagli anni ’90 del secolo precedente: i poemetti in prosa in corsivo, i frammenti o trucioli in tondo.

Si aggiunge in coda un motivo personale, che lega la lettura del libro dei *Trucioli* al destinatario di questo commento e degli altri raccolti dalla rivista «Per leggere»: Domenico De Robertis. Il libro dei *Trucioli*, infatti, è stato ‘affidato’ all’estensore del commento dal suo maestro Domenico De Robertis ol-

tre quindici anni fa, dopo che Giampiero Costa aveva concluso la sua fondamentale edizione critica (COSTA¹). A quel processo di ‘assegnazione’ del libro – un processo di negoziazione accuratamente gestito attraverso colloqui di orientamento – deve molto la vocazione pedagogica che è alle fondamenta della stessa rivista «Per leggere». Una vocazione senza la quale sarebbe difficile pensare la stessa forma commento, per non parlare della lettura o *lectio* di tradizione medievale e di tutti gli altri generi della lettura, nati sbarbarianamente per soddisfare il desiderio di dialogo di quei lettori, che per comprendere davvero, per essere sicuri di aver compreso bene, hanno bisogno di confrontarsi con gli altri lettori i quali, soli, possono condividere o respingere le interpretazioni e adoperarle per costruire, insieme agli autori, quei mondi possibili che la letteratura continua a proporci incessantemente.

Criteri di commento. Per definire dei criteri si è fatto riferimento innanzitutto alla tradizione del genere commento, che offre da secoli svariate soluzioni – anche tipografiche – utili a fronteggiare i sempre nuovi problemi esegetici. Il punto di partenza del processo di scelta dei criteri va cercato tuttavia nelle ipotesi interpretative che si sono formate durante il processo di lettura e rilettura del testo, della sua tradizione e delle sue precedenti interpretazioni. Commentare è un’attività di ricerca che ha la particolarità di tenere presente, accanto al testo e al suo autore, i lettori del testo e i lettori (propriamente i destinatari) del commento che sarà. Per questo, per l’aspetto esplicitamente comunicativo e pedagogico del commentare, è importante far discendere i criteri di commento anche dalle intenzioni comunicative del commentatore stesso e quindi dalla situazione e dai destinatari impliciti del testo (o ipertesto) finale.

Nel nostro caso i criteri discendono da una ipotesi critica ragionata e discussa in altre sedi dallo stesso commentatore (in particolare in GIUSTI¹). Possiamo riassumerla così: *Trucioli* è un libro che si colloca consapevolmente al di là della perdita d’aureola, attraverso il quale l’autore intende costruire la stessa letterarietà grazie ad un processo di negoziazione con il lettore. Oggetto della negoziazione, che avviene attraverso l’utilizzo di materiali linguistici dei predecessori, sono il ruolo dello scrittore e del testo, la tradizione, i generi letterari. La destabilizzazione del sistema letterario causata da Baudelaire con i suoi *petits poèmes en prose*, vero e proprio genere autoriale costruito abilmente attraverso pochi ed essenziali stratagemmi (la lettera prefatoria, il titolo rematico, l’allusione al metro assente, l’ossimoricità esplicita, l’individuazione degli antecedenti), agisce in Sbarbaro – come già almeno in Palazzeschi e soprattutto in Corazzini e Jahier – fornendo gli strumenti di base per operare, nella tradizione della letteratura italiana, un processo analogo, che si colloca peraltro nel pieno della cosiddetta rivoluzione versoliberista.

L’ipotesi interpretativa rende indispensabile dare rilievo, nelle note a piè di pagina e nel cappello introduttivo, all’intertestualità, e, come se fosse poesia, alle scelte tipografiche (anche se i due testi scelti non presentano particolari se-

gni di riconoscimento): sono infatti questi i principali canali di comunicazione attraverso i quali il testo costruisce il suo lettore, mettendogli a disposizione i materiali e gli strumenti di base. Inoltre, la scelta di dare risalto al libro come macrotesto porta con sé la necessità di mettere in evidenza i collegamenti intratestuali e gli elementi narrativi che rendono leggibile la continuità romanzesca.

Il lettore – e questo si considera vero anche al di là della presente ipotesi interpretativa – dovrebbe poter disporre di un commento in grado di far vedere il testo, nel testo e intorno al testo. E siccome noi vediamo solo ciò che è percepibile, conosciamo ciò che è conoscibile, il commento ha la funzione di creare le condizioni stesse della visibilità o della conoscibilità, fornendo ai lettori – ammesso che abbia un senso utilizzare questa astrazione – gli elementi che il commentatore ritiene utili per avere una visione simile alla sua, nel tentativo di disegnare un orizzonte delle attese comune e condivisibile.

ABBREVIAZIONI USATE NEL COMMENTO

CF = C. Sbarbaro, *Cartoline in franchigia*, Firenze, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, 1966.

P = C. Sbarbaro, *Pianissimo*, Firenze, Libreria della Voce, 1914.

T = C. Sbarbaro, *Trucioli*, Firenze, Vallecchi, 1920.

TD = *Trucioli 'dispersi'*, a cura di G. Costa e V. Scheiwiller, Milano, Scheiwiller, 1986.

BARDAZZI = *Schopenhauer tra Montale e Sbarbaro*, «Studi novecenteschi», XV, 35, giugno 1988, pp. 63-107.

CAMERINO = G. A. Camerino, *Elaborazione dei primi «Trucioli» di Sbarbaro*, in *Id.*, *Poesia senza frontiere e poeti italiani del Novecento*, Milano, Mursia, 1989, pp. 55-70.

CAMON = F. Camon, *Il mestiere di poeta*, Milano, Garzanti, 1982 (I ed. 1965).

COLETTI = V. Coletti, *Prove di un io minore. Lettura di Sbarbaro – PIANISSIMO 1914*, Roma, Bulzoni, 1997.

COSTA¹ = C. Sbarbaro, *Trucioli (1920)*, edizione critica a cura di G. Costa, Milano, Scheiwiller, 1990.

COSTA² = C. Sbarbaro, *Senza rumor di parole. Antologia degli scritti in versi e in prosa*, a c. di G. Costa, Milano, Scheiwiller, 1997.

GIOVANNETTI = P. Giovannetti, *Al ritmo dell'ossimoro. Note sulla poesia in prosa italiana [1998]*, in *Id.*, *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Novara, Interlinea, 2008, pp. 19-45.

GIUSTI¹ = S. Giusti, *Sulla formazione dei «Trucioli» di Camillo Sbarbaro*, Firenze, Le Lettere, 1997.

GIUSTI² = S. Giusti, *L'instaurazione del poemetto in prosa (1879-1898)*, Lecce, Pensa Multimedia, 1999.

GIUSTI³ = S. Giusti, *Montale versus Sbarbaro* in *Id.*, *La congiura stabilita. Dialoghi e comparazioni tra Ottocento e Novecento*, Milano, Franco Angeli, 2005, pp. 55-89.

LAGORIO = G. Lagorio, *Sbarbaro, un modo spoglio di esistere*, Milano, Garzanti, 1981.

PADOVANI = A. Padovani Soldini, *Ho bisogno d'infelicità. PIANISSIMO. RIMANENZE. PRI-*

- MIZIE. *Storia della poesia di Camillo Sbarbaro*, Milano, Scheiwiller, 1997.
- POLATO = C. Sbarbaro, *Pianissimo*, a cura di Lorenzo Polato, Venezia, Marsilio, 2001.
- PUCCINI = D. Puccini, *Lettura di Sbarbaro*, Firenze, Nuovedizioni Vallecchi, 1974.
- VALLI = D. Valli, *Vita e morte del 'frammento' in Italia*, Lecce, Milella, 1980.
- ZANGRANDI = A. Zangrandi, *Appunti sullo stile dei «Trucioli» di Sbarbaro*, «Studi novecenteschi», XXII, 50, dicembre 1995, pp. 319-64.
- ZOBOLI = P. Zoboli, *Il motivo di un libro (sulle dediche di Sbarbaro)* [2003], in Id., *Linea ligure. Sbarbaro, Montale, Caproni*, Novara, Interlinea, 2006, pp. 189-207.

Trucioli [1]

A partire dal 1914, nei mesi successivi alla pubblicazione della raccolta di poesie *Pianissimo* avvenuta a Firenze nel mese di aprile, Sbarbaro viene riconosciuto poeta da molti altri poeti e dai principali critici della sua generazione (v. per la critica PADOVANI, pp. 93-94). *Pianissimo* è il libro di poesia che «prima del *Porto sepolto* di Ungaretti, inaugura la forma del diario lirico» (POLATO, p. 12): un diario compatto, breve, composto di soli ventinove testi omogenei nei temi e nelle scelte metrico-stilistiche. I testi, scritti tra il 1912 e il 1913, sono stati pubblicati in parte sulle principali riviste letterarie italiane, per divenire in seguito il materiale da costruzione di un macrotesto assai organizzato, in cui le singole poesie acquistano significato dalla loro collocazione nel canzoniere (COLETTI, p. 21 parla di *Pianissimo* come di un «poemetto»).

Il diario-canzoniere di *Pianissimo* inizia con un proemio e si chiude con un epilogo, a significare l'intenzione di stipulare un patto di tipo narrativo con il lettore, chiamato a entrare nel libro per compiere un percorso conoscitivo e messo in guardia circa la necessità di rispettare alcune condizioni. In particolare, con il proemio – la poesia *Taci, anima stanca di godere* – il libro comincia a sbizzare la figura di lettore che il libro sta per costruire. È un lettore nuovo, che legge le riviste letterarie di avanguardia, conosce i poeti contemporanei francesi (Baudelaire e Laforgue, innanzitutto), i cosiddetti crepuscolari italiani, Corazzini soprattutto, e Govoni; legge i libri di D'Annunzio senza trovarvi una risposta ai propri bisogni linguistici e conoscitivi; legge, amandolo, Leopardi. È un lettore che riconosce la semplicità e la quotidianità della lingua e dei temi come valori, che riconosce nell'idillio leopardiano *A se stesso* un modello positivo, che vede in D'Annunzio e nel suo panismo sensuale un nemico da combattere.

«Taci. Su le soglie | del bosco non odo | parole che dici | umane...» si legge nella *Pioggia nel pineto* (*Alcyone* 1903). «Taci, anima stanca...» «Nessuna voce tua odo se ascolto» è l'esordio di *Pianissimo*, che alle *Laudi* risponde con toni perentori: alla polifonia del verso libero dannunziano, segno concreto di stile del vitalismo e del panismo dell'autore, sostituisce il sordo endecasillabo di marca sbarbariana; al silenzio carico di attesa e di desiderio preferisce il silenzio di chi non ha nulla da sperare e nulla attende; alla ricerca del piacere nella varietà infinita del mondo – «Laudata sii, Diversità | delle creature, sirena | del mondo! Talor non elessi | perché parvemi che eleggendo | io t'escludessi, | o Diversità, meraviglia | sempiterna, e che la rosa | bianca e la vermiglia | fosser dovute entrambe | alla mia brama,...» – sostituisce, infine, il suo esatto contrario: il deserto. Un deserto desolato in cui l'io esce da se stesso non per

espandersi nel mondo, bensì per contemplare la propria estraneità al mondo: «[...] 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 libro dei *Trucioli*, uscito anch'esso a Firenze nel 1920, parla allo stesso lettore di *Pianissimo* come per continuare un discorso avviato; facendo uso degli stessi strumenti operativi, come la disposizione dei testi nel macrotesto e l'allusione ad altri testi, e inserendo un importante nuovo elemento: il titolo *Trucioli*. Come Montaigne con i suoi *Essais*, Leopardi con le *Operette morali* e, più propriamente, Baudelaire coi suoi *Petits poèmes en prose*, Sbarbaro, col titolo, dà al lettore una precisa e inedita indicazione generica. I «trucioli» – così definiti dallo stesso autore coi suoi amici (cfr. COSTA¹, pp. 19 e 21) a partire dal 1915, sono delle prose brevi scritte da Camillo Sbarbaro, pubblicate prima su rivista e poi, successivamente, dal 1920 fino al 1963, raccolte in volume. Si tratta di un genere autoriale – cioè inventato dal suo autore – le cui caratteristiche devono essere definite attraverso una incessante negoziazione tra i testi e i lettori, chiamati, questi ultimi, a riconoscere nei nuovi testi l'appartenenza al genere ancora in costruzione. Perduta l'aureola del verso, il poeta in prosa cerca di inventare i suoi lettori attraverso una contrattazione del significato stesso della letterarietà. È davvero letteratura – sembra chiedere il testo al lettore – questo susseguirsi di frasi che non portano il segno evidente della poeticità – il verso, contrassegnato visivamente dall'a capo – e non fingono mondi inventati, preferendo dipingere, con semplici pennellate, il paesaggio interiore e esteriore del personaggio-uomo Camillo Sbarbaro?

Il libro è composto da ottantasei brevi testi in gran parte editi sulle principali riviste italiane: «Lacerba», «La Riviera Ligure», «La Voce», «La Brigata» e altre. La stesura dei testi ha impegnato il periodo di anni compreso tra gli ultimi giorni del 1913 e l'estate del 1919, mentre la costruzione del libro, iniziata nell'autunno del 1918, sfocia nella sua pubblicazione nell'estate del 1920.

Il primo testo del libro, contrassegnato dal numero romano I, è stato pubblicato con il titolo *La vite* su «Lacerba», la rivista letteraria del futurismo fiorentino di Ardengo Soffici e Giovanni Papini, il 15 maggio del 1914, il mese successivo alla visita di Sbarbaro a Firenze in occasione dell'uscita di *Pianissimo*.

Trucioli [1] è il testo di apertura e, allo stesso tempo, il primo elemento di una serie interna allo stesso libro, contrassegnata da numeri romani (da I a XII). Si tratta di dodici «poemetti in prosa», secondo una definizione voluta da Sbarbaro (COSTA¹, p. 51) stavolta nel rispetto di una tradizione iniziata in Italia nel 1879 (v. GIUSTI²). L'intera serie è caratterizzata graficamente dal carattere corsivo, quasi a volerne mettere in evidenza la loro diversità all'interno del libro. È composta di testi in prosa e in versi – se questa distinzione può avere un senso a quest'altezza e in questo particolare contesto – tutti apparentabili direttamente alle poesie di *Pianissimo* per i temi, per le strutture retoriche, per lo stile (GIUSTI¹, pp. 15-43).

Anche per questo duplice valore proemiale, *Trucioli* [1] è un testo-manifesto caratterizzato da una rete fitta di rimandi, allusioni, relazioni intra e intertestuali che lo rendono complesso e, quindi – analogamente a quanto visto per il proemio di *Pianissimo*, – capace di stipulare, nel breve spazio di dieci capoversi, un contratto assai impegnativo con il suo costruendo lettore.

Il poemetto in prosa è scandito in tre blocchi testuali separati dal bianco tipografico, a imitazione delle strofe. Tra quelli pubblicati in *Trucioli*, questo è l'unico poemetto davvero in prosa, poiché non infrange mai con l'a capo il limite sintattico e il confine del punto fermo.

Il testo, come abbiamo già visto, presenta un testimone a stampa antecedente alla redazione del 1920: *La vite*, «Lacerba», a. II, n. 4, 15 maggio 1914, p. 157. Si utilizza sempre, anche per le citazioni in apparato, il testo di COSTA¹.

I.

- 1 *La mia anima d'ora somiglia ad una vite guardata un giorno con meraviglia. Nasceva da un muro di casa su una piazza lastricata. Trapiantata in piena terra sarebbe intristita, io credo.*
- 2 *Così la mia anima ha messo radice nella pietra della città e altrove non potrebbe più vivere. E se guardo qualche volta ai monti lontani come a una liberazione, in realtà essi non mi dicono più niente.*
- 3 *M'esalta il fanale atroce a capo del vicolo chiuso.*
- 4 *Il mio cuore come un ex voto rimane appeso in certi sottoscala in certi crocichi. Certe intimità della via m'empiono d'una dolcezza che nessun gesto umano potrebbe darmi.*
- 5 *Come la vite mi cibo d'aridità.*
- 6 *Non vedo che i piedi ben calzati delle donne, i piedi ben calzati degli uomini. Più che la femmina m'attirano le sete e gli artifizii. Amo i fiori sterili. I lampeggiamenti degli specchi m'appagano.*
- 7 *A volte a disturbare l'immobilità in cui mi compiaccio viene, chi sa da quali pieghe del mio essere, un indistinto ricordo. Aspetti ingenui del mondo quando aveva una sola dimensione e la mia infanzia smarrita fra essi.*
- 8 *Con gesto di bambinesca premura a quel passato mi tendo, pronto al pianto. Poi crollo il capo. Esso è come il ricordo d'una vita anteriore.*
- 9 *Forse vado mineralizzandomi.*
- 10 *Già il mio occhio è di vetro (da tanto non piango) e il cuore un ciottolo pesante.*

IL TITOLO. Il titolo originario, *La vite*, presente nella prima redazione a stampa («Laccerba», a. II, n. 4, 15 maggio 1914, p. 157) mette in dominante la metafora su cui si impenna l'intero testo. Gran parte dei poemetti in prosa portano un analogo titolo tematico – ad es. *Il fantoccio*, *Vertigine* – che poi scompare dall'edizione a stampa. Il numero romano I designa semplicemente – unitamente al carattere corsivo – l'appartenenza alla serie dei dodici poemetti in prosa presenti nel libro.

1. La prassi di costruire un intero testo intorno ad un'unica similitudine o metafora è tipica di *Trucioli* 1920 (ZANGRANDI, pp. 334, 337 e 339). In particolare, il paragone dell'anima ad una pianta che cresce sulla pietra della città stabilisce un contatto diretto con l'explicit di *Pianissimo*: «Ma poi che sento l'anima aderire | ad ogni pietra della città sorda | com'albero con tutte le radici» (P [29]) (PADOVANI, p. 94 e COSTA², p. 55). Lo stesso autore ha dichiarato: «L'inizio di *Trucioli* si riattacca (e anzi ripete e illustra) all'ultima poesia di *Pianissimo*. Aspirazione e insieme impossibilità di liberarmi dal fascino morboso della città [...] La città era un vischio, ma il suo spettacolo m'era necessario, mi cibava di sensazioni» (CAMON, p. 40). ≈ *La mia anima d'ora somiglia... meraviglia*: l'omoteleuto *somiglia/meraviglia* in apertura di testo fa pensare ad un utilizzo consapevole della misura novenaria «La mia anima d'ora somiglia» (ZANGRANDI, p. 351; GIOVANNETTI, p. 34; v. anche, sul rapporto prosa/verso nel frammento, VALLI, pp. 57-58).

2. *Così*...: l'uso dell'avverbio all'inizio della frase conferisce valore deduttivo-conclusivo rispetto a quanto detto in precedenza ed ha l'effetto di mettere in rilievo ciò che segue. È un modo tipico della poesia di *Pianissimo*, e può essere considerato uno degli elementi di continuità più evidenti tra i due libri. ≈ *nella pietra della città*: la città, che è la protagonista assoluta di *Pianissimo* e della prima parte dei *Trucioli*, almeno fino a T [65], costituisce uno degli elementi di maggiore novità e interesse di questo primo tempo sbarbariano. La città, il mondo urbano, non è semplicemente il luogo dell'inautentico. Essa è per S. il luogo della rivelazione dell'inautentico come vera essenza, come sola autenticità possibile. Di qui la letterarietà del motivo – ostentatamente rimbaudiano – dell'evasione da sé e dal mondo.

3. *il fanale atroce*...: è il fanale del bordello, riconoscibile ai lettori di Sbarbaro in quanto elemento dominante il paesaggio urbano di *Pianissimo* e dei primi trucioli usciti su rivista.

4. *Il mio cuore come un ex voto*...: dopo l'anima arriva il cuore, altro elemento tipico della poesia di *Pianissimo* e del suo repertorio decadente. Il paragone con l'ex voto, che rimanda alla cultura decadente e crepuscolare, costruisce nella mente del lettore un'immagine particolare ed efficace della separazione, del distacco da sé e dello straniamento.

6. *Non vedo che*...: la formula è palesemente gozzaniana: «Non amo che le rose | che non colsi. Non amo che le | cose che avrei potuto amare» (*Colloqui, Cocotte*, v. 68), a sua volta calco dal Rodenbach di *Le Règne du silence, Du silence*, vv. 6-7: «Ames à qui le bruit fait mal; dont l'amour n'aime | que ce qui pouvait être et n'aura pas été». Siamo di fronte ad un passo decisivo per la definizione del lettore modello dei *Trucioli*: qui si addensano una serie di segnali che rinviano ad una esplicita intenzione di 'manifestare' la poetica dell'autore. ≈ *Amo i fiori sterili*. Per il verbo amare usato allo sco-

po di marcare il territorio del testo e, quindi, di individuare le caratteristiche del lettore modello, oltre ai citati passi di Gozzano e Rodenbach è il caso di rilevare almeno: Laforgue, *Derniers vers*, X, vv. 46-51; Rimbaud, *Saison en enfer*, nel secondo dei *Délires*: «J'aimais les peintures idiotes, dessus des portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans ortographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs. [...] J'aimai le désert, les verges brûlés, les boutiques fanées, les boissons tièdes», secondo una formula che il precoce Govoni saprà utilizzare già nel 1903 nell'*Armonia in grigio et in silenzio*, *La musica*: «Io amo la musica sbiadita | come le stoffe dei loro ricami | colorati [...] Io amo la musica antiquata [...] la musica defunta»; pochi anni dopo Corazzini, nel suo poemetto-manifesto *Desolazione del povero poeta sentimentale* «Io amo la vita semplice delle cose», cui Sbarbaro risponde prontamente in *Pianissimo*, «Amo solo la voce delle cose» (P [16] 8). Sbarbaro porta qui alle estreme conseguenze uno dei temi più tradizionali del simbolismo francese e italiano: il desiderio di desiderare, l'amore per le cose irraggiungibili o perdute, viene rielaborato e trasformato in un amore per l'inanimato, l'improduttivo. Dal desiderio per 'i fiori non colti' si trascorre al desiderio per i fiori sterili, per le calzature, per le vetrine, per i «lampeggiamento degli specchi».

7. *A volte...*: il paragrafo, che esordisce alla maniera di *Pianissimo* (P [13] 1: «A volte, quando penso alla mia vita»; P [24] 1: «A volte quando guardo la mia vita»; P [27] 1: «A volte sulla sponda della via»), sembra prospettare una possibile via d'uscita al processo di mineralizzazione in corso.

8. *Con gesto di bambinesca premura*: nella redazione del '14 si legge «bambinesco sgomento» (quasi un calco da P [2] 18: «uno sgomento pueril»; la sostituzione comporta un cambio di significato (CAMERINO, pp. 63-64): il gesto – e l'aspetto stesso del personaggio autore – è adesso quello di chi attende con attenzione e con cura, non più con paura e sgomento ≈ *...a quel passato mi tendo*: nasce qui uno dei temi portanti della serie dei poemetti in prosa: il personaggio tende verso un altrove, sia esso rappresentato dal passato, da una «più solita vita» (T [10] 23: «Di lassù mi tendo, tremando, brandello di carne, verso l'altra vita verso la più solita vita...»), dal mondo dei reietti (T [23] 42-43). ≈ *pronto al pianto*: il pianto è, qui come in *Pianissimo*, atteso, desiderato e tuttavia assente. ≈ *Poi crollo il capo*: la frase, assente dalla redazione del 1914, è inserita nell'edizione Vallecchi ed ottiene l'effetto di una maggiore 'visibilità' della scena. L'avverbio in posizione iniziale rafforza la sensazione che si proceda verso una conclusione del ragionamento e del racconto. ≈ *il ricordo di una vita anteriore*: prestito da Baudelaire, *Les fleurs du mal*, XII, *La vie antérieure*: il passato è, qui come in Baudelaire, un luogo lontano, un altrove su cui si apre, a volte, il presente.

9. *Forse vado mineralizzandomi*: ancora un avverbio all'inizio del paragrafo, come in P [18] 1 «Forse un giorno, sorella, noi potremo». La forma dubitativa, consueta in *Pianissimo* (P [4] 14 «Mi pare...»), ha in realtà la funzione di rafforzare nel lettore l'idea di un soggetto inerte e inerme, protagonista di un processo incontrollabile. *V Resine* [21], vv. 11-13: «mi pare che il mio corpo si trasformi. | Forse in macigno. Rido. Poi mi butto | bocconi...»; *Pianissimo* [4] 14-16: «Mi pare | d'esser sordo ed opaco come loro, d'esser fatto di pietra come loro» (come «queste case mute»).

10. *Già il mio occhio è di vetro (da tanto non piango)*: è la prima conseguenza della mi-

neralizzazione: gli occhi che non piangono restano asciutti (P [1] «Nel deserto | io guardo con asciutti occhi me stesso», P [3] «Ma restan gli occhi crudelmente asciutti»), e quindi lucidi, capaci di vedere «senza il velo delle lacrime, la loro deformazione, la loro consolazione» (COLETTI, p. 47). L'occhio di vetro è il segno esteriore della disperata lucidità del personaggio-poeta. ≈ *e il cuore un ciottolo pesante*: Leopardi, *La vita solitaria*, v. 67: «questo mio cor di sasso...». La pesantezza del cuore aggiunge un'inedita e inquietante fisicità alla metafora del cuore di pietra.

Trucioli [86]

È il testo conclusivo – l’ottanteseiesimo – dell’edizione Vallecchi di *Trucioli*. Composto tra il 9 e il 27 ottobre 1918 alla fine di una triennale incubazione (*Cartoline* p. 196, ms Fondo Novaro FN28, COSTA¹, pp. 35 e 396) e pubblicato su «La Riviera Ligure» del giugno 1919, *A Carlo Tomba* assume fin da questa data un «ruolo testamentario e di congedo» (COSTA¹, p. 397). Si tratta di un ruolo condiviso con altri tre testi, T [83] *Sottovoce*, T [84] *Vico Crema*, T [85] *Via Montaldo 13/8*, i quali, dopo la parentesi dei trucioli di guerra, veri e propri fogli di un diario impressionista (da T [66] a T [82]), riconducono il protagonista del libro e il suo lettore nell’ambiente cittadino dei postriboli e delle botteghe, dei derelitti e delle ragazzette.

È con questi ultimi testi che il libro dei *Trucioli*, secondo una modalità simile a quella usata da Rimbaud per la sua *Saison en enfer*, rivela al lettore un intento narrativo, che costringe a tornare indietro e a rileggere, a rivedere ed a reinterpretare tutti i testi precedenti, riorganizzati ora, alla fine, dal filo di un racconto diaristico che mostra la nascita e la crescita di un personaggio e del suo mondo simbolico e linguistico. È la vita – le azioni, le percezioni e le emozioni – a portare il personaggio in città, nel suo ufficio, nelle bettole e nei bordelli, poi nei paesi vicini, nei campi e lungo il mare, e nei campi di addestramento e al fronte, nei paesi alpini, e ancora in città, in via Montaldo, a Genova. È la scrittura lo strumento con cui questi mondi diventano possibili, ovvero rappresentabili, condivisibili con gli interlocutori (gli amici che popolano il libro, a partire dal dedicatario, Angelo Barile) e con i lettori, che sono chiamati a partecipare in presa diretta alla graduale trasformazione di un personaggio uomo e della sua lingua. Così, dopo aver inventato uno stile e una forma laceranti e desideranti, adeguati a vivere e a rappresentare la «gioventù» (all’incirca nei poemetti in prosa e nei trucioli da [1] a [65], il diario della città), dopo aver inventato uno stile e una forma pacificanti e sensuali (nei trucioli da [66] a [82], il diario di guerra), ora, nel finale del libro, tra l’autunno del 1917 e l’estate del 1919, inventa un linguaggio ad un tempo narrativo e ragionante, capace di rendere conto di quanto accaduto e di collocarlo in una dimensione storica. Dopo aver costruito uno o più mondi possibili – servendosi di tutti i materiali che la tradizione, soprattutto decadente, metteva a disposizione – il personaggio uomo, così ci viene raccontato, perde tutto.

Questa ‘evoluzione’ si può leggere in *A Carlo Tomba*, uno dei testi del ragionamento e della narrazione, collocato alla fine del libro. Nei primi dieci

paragrafi, che corrispondono a cinque blocchi testuali separati dal bianco tipografico, leggiamo – in uno stile e in una forma ormai pacificate – il compendio dei primi sessantacinque testi del libro; negli ultimi quattro paragrafi (due blocchi testuali) leggiamo la sintesi ancora più estrema del diario di guerra: «Adesso, da quando? i trivii e i budelli non mi parlano più il linguaggio d'una volta lacerante. E ci sono gli alberi che mi consolano e gli animali che mi fanno divinamente sorridere». Per questo, a causa di questa frattura, ora siamo qui a fare i conti, a vederci da fuori, straniati, per capire cosa è successo: «Da quel giorno il fantoccio ebbro e tragico che conosci è morto. Suicida, come a lui piaceva, giace di traverso in qualche piazzetta ove non passa nessuno». Nel finale il personaggio autore si mette in scena – in terza persona – come un «superstite» che scava tra le «macerie della sua casa» (par. 13) e poi – con un'immagine tutt'altro che rassicurante – come un fanciullo che cammina senza meta e controvoglia, eppure si volta mettendo in mostra una faccia disperata. Sembra un fantoccio («tratto a mano controvoglia») che osserva un altro fantoccio, il sé stesso della gioventù morto suicida. E questo è *A Carlo Tomba*: l'atto di nascita di un nuovo personaggio autore, il supersiste fanciullo, al quale non a caso sarà affidato il compito di continuare il racconto dei trucioli all'inizio di *Liquidazione*, in *Cose di primavera* (v. GIUSTI³, pp. 71-73). Un personaggio che dal suo predecessore – il fantoccio vagabondo di *Pianissimo* e dei primi sessantacinque testi di *Trucioli* – ha ereditato senza dubbio quella particolare *chiarovegenza* di cui è capace colui che sa uscire da sé stesso e, decentrando il punto di vista, si vede da fuori: «Nel deserto | io guardo con asciutti occhi me stesso» (P [1]); «quell'altro mio io il quale sempre | m'accompagna, vorrebbe quando piango | alzar la faccia e ridere frenetico» (P [11]); «e mi vedo già steso nella bara | troppo stretta fantoccio inanimato» (P [27]); «A volte seduto in faccia a me vedo il mio io che mi guarda senza voce» (T [11]).

Ecco che adesso quell'io fantoccio che guarda ed è guardato è morto. Per l'esattezza, sembra che sia morto durante la guerra, al fronte e nelle retrovie. Il fantoccio è morto ma non per questo si può parlare di una ricostituzione dell'identità perduta, di un ritorno al passato. La nostalgia che irrompe nell'ultimo blocco testuale, infatti, non è rivolta al momento che precede la frattura dell'io, bensì al momento stesso della lacerazione dell'io e del mondo. Sbarbaro non ritorna all'ordine, non dilapida il patrimonio della sua giovinezza, né tantomeno rinuncia alla propria lucidità, al proprio *sguardo* (v. BARDAZZI, pp. 92-95): egli semmai, in questa chiusura, ridà senso al progetto di *Trucioli*, conferendogli un passato e, soprattutto, preparandogli un futuro.

Il testo – lo abbiamo anticipato – è articolato in sette blocchi testuali separati dal bianco tipografico. Da notare il movimento del punto di vista e quindi della voce narrante, prima in prima persona singolare, parlando dell'amico come se fosse distante, poi subito alla prima persona plurale, trascorrendo da un'osservazione staccata ad una più ravvicinata e coinvolta, come se parlasse

accanto al personaggio, a due voci. Poi, all'improvviso, al paragrafo 9, torna la riflessione in prima persona, perentoria. Infine, il protagonista si rivolge direttamente all'amico, in seconda persona singolare, come per giustificare e spiegare quanto affermato fin ora: «Questo sei stato, amico...». Rispetto alla struttura del testo e al suo genere occorre sottolineare la presenza di un destinatario concreto del testo nel testo stesso (l'amico pittore Carlo Tomba, già presente con la sola iniziale T nel truciolo *Capogiro*, per cui *v.* la nota al titolo) assume significato soprattutto se inquadrata nel contesto della poetica sbarbariana, che potremmo definire, in sintesi, 'della necessità'. Va detto, innanzitutto, che la forma epistolare risale ad un testo fondamentale per comprendere il passaggio da *Pianissimo* a *Trucioli*, del quale anticipa alcuni temi e movenze stilistiche: una poesia dispersa, *Lettera da una taverna*, pubblicata sulla «Riviera Ligure» nel marzo del 1915 e poi raccolta, nel 1955, tra le *Rimananze* (si dà il testo di PUC-CINI, pp. 176-81). Qui si cita per nome e cognome l'amico, che diviene a tutti gli effetti un personaggio, coinvolto nella narrazione col ruolo di aiutante e complice sia dell'avventura umana sia del suo racconto, della sua scrittura: «In istato di grazia, amico Volta, | da una notturna bettola ti scrivo» (vv. 1-2). E gli amici compaiono, in qualità di personaggi-interlocutori, anche in T [49] *L'amico Cicco*, T [30], T [65] *L'amico Natta*, in T [47] *Capogiro* (dove già è presente lo stesso Carlo Tomba, qui seminascolato dietro l'iniziale del cognome: «l'amico T»); mentre in T [37] *Coronata* è presente un anonimo ma fondamentale *tu*. Per questo *A Carlo Tomba* può essere considerato uno dei testi più esemplari della sbarbariana poetica della necessità. Sbarbaro, introducendo l'amico nel testo – come poi farà magistralmente Montale con lo stesso Sbarbaro negli *Ossi di seppia* nelle due *Poesie a Camillo Sbarbaro* (per cui *v.* GIUSTI³), esalta il valore dialogico della scrittura che trova un senso proprio nell'esistenza di un interlocutore affidabile: un amico o un'amica, il padre, la sorella, l'editore... (*v.* ZOBOLI).

Del testo esistono due testimonianze anteriori, una manoscritta (un foglio inviato a Mario Novaro per la pubblicazione del truciolo sulla «Riviera Ligure», la cui stesura risale al periodo compreso tra il 9 e il 27 ottobre 1918, conservato dalla Fondazione Mario Novaro e siglato FN28, per cui *v.* COSTA¹ 66 e 396-97) ed una a stampa, «Riviera Ligure», a. XXV, n. 14, quinta serie, giugno 1919, pp. 115-16 (si tratta di un numero interamente sbarbariano: *A Carlo Tomba* chiude la serie dei *Trucioli*).

A CARLO TOMBA

- 1 Se penso la mia gioventù poca e artefatta vedo il bianco affilato viso di lui che mi sedeva in faccia nella luce falsa delle taverne. Taceva. Tra me e lui era il mezzolitro centro d'un mondo.
- 2 Bicchiere su bicchiere si beveva finché la mano dell'uno cercava quella dell'altro. Il gelo era rotto che ci faceva toccarci come spettri. E uscivamo a braccetto pel mondo trasformato.
- 3 Nella piazza il cantastorie allargava cerchi d'incanto dai quali non si poteva uscire.
- 4 Come d'un eldorado andavamo in cerca d'una locanda; quasi la più misteriosa e fuori mano dovesse rivelarci un nuovo aspetto della città, che disperavamo d'abbracciar tutta.
- 5 I quartieri poveri erano i preferiti. In una sorta di pellegrinaggio d'amore perlustravamo i budelli le piazzette.
- 6 Oh le vite che abbiamo vissuto! Eravamo, per momenti, la ragazza seria al banco; il contabile che viene a pulire le lenti sulla soglia del fondaco; la vecchia che ritira il soldo nel luogo pubblico; l'uomo buio che si scontra; la bambina che traversa a salti la strada e che il portico ingoia...
- 7 Vite d'un attimo più intense della nostra, vacua.
- 8 Nell'ora tutto si vestiva d'ambiguo. Delle cose sono esistite solo per noi. Ogni via aveva un significato, ogni sottoscala destava sospetto. Ci angosciavano certi aspetti consunti delle cose come visi in pena, bocche che non potessero esprimersi, fronti madide. Si fissavano allucinatamente come chi parte il viso che non vuol scordare. E c'erano ore che una finestra di mezzanino ci soverchiava con la sua personalità.
- 9 Che fu la mia gioventù se non questo disancorato vagabondare? Sradicato dall'umanità mi disperdevo in un supino amore delle cose. Marionetta tragicomica, unico protagonista d'avventura disumana. Spugna tetra che s'imbeveva di sensazioni.
- 10 Questo sei stato, amico. Compendi le ore di follia per le quali si accettava di vivere. Tu sei la via che scoprimmo insieme: quella dietro la città, erbosa e diritta come un'elevazione; le bettole dove si è guardati con diffidenza; la città: come appare allo svolto, dall'alto, fitta e ronzante sul golfo; come galleggia incerta, sugheri illuminati, sul mare cinerino della sera; i mille vicoli, Vico delle Pietre Preziose, Vico del Perfetto Amore, Vico della Bella Giovanna... che traversammo facendone cogli occhi l'amoroso inventario; i luoghi che non si possono catalogare, dove sostammo un attimo; i più dolci, di cui ignoriamo il nome...

- 11 Adesso, da quando? i trivii e i budelli non mi parlano più il linguaggio d'una volta lacerante. E ci sono gli alberi che mi consolano e gli animali che mi fanno divinamente sorridere.
- 12 Da quel giorno il fantoccio ebbro e tragico che conosci è morto. Suicida, come a lui piaceva, giace di traverso in qualche piazzetta ove non passa nessuno.
- 13 Ma rimastica il superstite nelle ore deserte l'antico tozzo di gioia, malinconico scavatore che rovista nelle macerie della sua casa.
- 14 E incamminato verso dove non sa – fanciullo tratto a mano controvolgia – a te a quella larva di gioventù con disperata faccia si volge.

IL TITOLO. Il titolo è una dedica all'amico artista Carlo Tomba, compagno delle scorribande notturne del periodo anteguerra, già presente nel libro, sia pure occultato dietro l'iniziale del cognome (è l'amico T di *Capogiro*, T [47], uscito su «La Voce» il 15 febbraio del 1915: «Istintivamente, allora, salii dall'amico T. | Salendo evitavo di pensare alla sua arte. Pensavo alla sua volontà di capire, al fuocherello d'ideale che teneva ancora desto sotto il pastrano logoro da più stagioni. | Egli mi accolse con aria di malizia perché da tempo lo trascuravo. | Subito dovette sentirmi in sua balia perché mi chiese motteggiando dei miei amici. | Ingollai male, ma ero deciso a fraternizzare con lui ad ogni costo e così mi abbandonai ad una sorta d'ubriacamento sistematico dove rinnegavo le cose più care per consentire con lui. Ogni volta dovevo vincere la ripugnanza come davanti a un bicchiere ricolmato. | Inutilmente mi sforzavo di dare alle sue parole un significato meno meschino. I suoi quadri intorno mi chiudevano in una prigione mortificante. | A un tratto l'udii nominare Baudelaire, Laforgue... Buttava i nomi, con un sorrisetto, guardandomi. Si vendicava così del mio esaltamento per loro che tante volte l'aveva umiliato. | Erano schiaffi sul viso nudo, derisioni del mio io più intimo che mi vergognavo di avergli mai svelato.»).

Per la presenza dei nomi propri di amici – testimoni e coprotagonisti della biografia poetica di Sbarbaro – si vedano anche *Lettera da una taverna* (per il testo PUCCINI, pp. 177-79), T [49] *L'amico Cicco*, T [30], T [65] *L'amico Natta*.

1. *Se penso la mia gioventù poca e artefatta vedo...*: è la riflessione sulla propria passata esistenza a richiamare alla mente l'immagine centrale del truciolo. L'amico diviene uno strumento narrativo ed un emblema ad un tempo. *V.* il tono ragionativo di *Pianissimo*: «A volte, quando penso alla mia vita...». Per l'attacco *v.* anche l'incipit di T [5] «Se mi vedo...». ≈ *di lui*: di Carlo Tomba: il pronome lega indissolubilmente il testo al titolo. ≈ *taverne*: sono uno degli interni tipici del libro: si veda almeno *Al Goto Grosso* T [39] e la poesia *Lettera da una taverna*.

2. Il tema *maudit* dell'alcol come strumento di liberazione dalle inibizioni e di relazione interpersonale fa la sua comparsa all'altezza di *Pianissimo* e scompare con l'emergere del tema della natura durante la guerra ≈ *bicchieri su bicchiere...*: *Lettera da una*

taverna 79-80: «Spingerò verso te colmo il bicchiere | perché in silenzio con l'amico beva | l'oblio». ≈ *pel mondo trasformato*: «E tutta la vita prendeva l'andatura del tram, pazzarella; e il mondo appariva dolce e un po' buffo come l'oggetto dietro la bocca dell'acqua», T [37] 55-58.

3-4. Entrambi i paragrafi rinviano alla lettura del racconto fiabesco *Coronata* (T [37]), descrizione trasfigurata di una giornata di festa. La locanda come compendio della città è già nei trucioli *Al Goto Grosso* e *Al Gran Cairo*, rispettivamente [39] e [42].

5. *I quartieri... preferiti*: si veda il testo-manifesto che apre la serie conclusiva del libro, *Sottovoce*, T [83] 33-34: «Ho nel sangue la predilezione dei quartieri miserabili». ≈ *pellegrinaggio d'amore*: l'espressione rinvia anche alla frequentazione del bordello, *topos* fondamentale di *Trucioli*, per cui v. il rievocativo *Vico Crema*, T [84] e v. più avanti, al par. 10, «L'amoroso inventario».

6. *Oh le vite che abbiamo vissuto!*: v. T [41], «Vorrei essere il commesso...» ≈ *Eravamo, a momenti...*: al verbo segue un elenco di figure tipiche del libro. In *Pianissimo* e nei poemetti in prosa di *Trucioli*, quando ancora il personaggio-autore è un fanciullo desiderante, è frequente l'uso dell'infinito ottativo, qui trasformato nell'indicativo imperfetto *eravamo*, come a sottolineare la frattura col passato. Si vedano almeno, a titolo di esempio, *Lettera da una taverna* 15-19: «Bagnare la straordinaria zuppa | col vicino di destra! A chi sorride | sorridere! Volere a tutti bene! | Sentirsi fuor del tempo e dello spazio! | Guardare tutto come un padreterno!» e *Evasione* T [83] 28-34: «Rifarmi! Mozzo su un bastimento vomitare questa porca anima europea | e tornare dai paesi dove si può uccidere con grossi anelli volgari al dito! || Essere una vivente protesta! una cometa! | Seguire la vocazione: dormire sotto i ponti, camminare in margine all'umanità!». Sull'enumerazione si veda più avanti il par. 10 (e v. ZANGRANDI).

7. v. *Sottovoce* T [83]: «Mi stupisce la vita delle corse...».

8. *Nell'ora...*: L'articolo determinativo conferisce al tempo presente un significato esemplare, secondo una formula simbolista: Laforgue, *Recueillement du soir*, «C'est l'heure calme et triste où...», oppure negli stessi *Trucioli*: «è l'ora che...» T [33]. ≈ *Ci angosciavano certi aspetti...*: T [36] «ogni aspetto... esprimeva cupa angoscia». ≈ *la finestra di un mezzanino ci soverchiava con la sua personalità...* la personalizzazione degli oggetti urbani appartiene alla primissima fase di *Trucioli*, per cui v. T [8] 2-3: «le saracinesche sollevate gridavano».

9. *Che fu la mia gioventù...*: riprende l'incipit conferendo coesione al testo. L'espressione collega il testo anche al precedente *Sottovoce* T [83] 26-28: «La mia gioventù è soprattutto le volte che sdigiunai al "sale pesto" coll'ovo sodo». ≈ *mi disperdevo in un supino amore per le cose*: è il tema di T [56] *Parabola*. ≈ *Marionetta tragicomica...*: «Noi fortunati che avanti di rimbatterci nella lugubre marionetta dell'io, come chi troppo ride lascia la presa, perdemmo il contatto col mondo, rotolammo nel soffice abisso del sonno» T [37] 58-61. ≈ *Spugna tetra...*: P [28] 13-14: «bere dalla tua vista l'amarezza | come la spugna secca beve l'acqua!». In T [56] *Parabola* Sbarbaro illustra con scrupolosa precisione il processo di oggettivazione delle sensazioni: «Il fanciullo incantato uscito pel mondo fu colpito da innumerevoli stupori. | Irresistibilmente, con un processo neppure a lui noto, egli li traduceva in oggetti sensibili. | Così in una stoffa possedette la tinta d'un albero a primavera indicibile | in un pezzo di vetro un riso d'occhi infantili... || E le sensazioni più complesse i brividi più rari chiuse in boccette, mise sotto vetro [...]».

10. *Questo sei stato, amico*: al momento di fare il bilancio si passa al tu: Carlo Tomba diventa il destinatario del ragionamento di Sbarbaro. *V.*, per l'uso del tu, *Coronata* T [47]. Noto al fine della coesione testuale il collegamento con il paragrafo precedente: «Che fu la mia gioventù, se non *questo* disancorato vagabondare?». ≈ *Tu sei la via che...* L'intero paragrafo è occupato dall'enumerazione dei luoghi ameni della gioventù (luoghi urbani che rinviano a Savona e Genova): le bettole (*v. Paesaggio ubriaco* T [38] 2-3), le strade di periferia da cui si osserva, dall'alto, la città illuminata (*Via Montaldo 13/8* T [85] 62-68). Per l'uso dell'enumerazione vedi T [2], «Firenze vuol dire....».

11. Il paragrafo rinvia alla lettura – qui compendiata – dei precedenti *Trucioli*, con particolare riferimento alla serie T [66]-[82], quei trucioli di guerra che, conclusa definitivamente la fase dei poemetti in prosa, riscoprono sensazioni e impressioni legate al mondo naturale.

12. *Il fantoccio...*: è la marionetta dell'io. *V.* il poemetto in prosa T [11] *Il fantoccio* e P [27] «e mi vedo già steso nella bara | troppo stretta fantoccio inanimato».

13. *il superstite... malinconico scavatore*: è l'ultima delle numerose metafore di sé che S. utilizza nel libro. Come ha scritto ZANGRANDI, p. 338: «Queste metafore creano una rete isotopica che attraversa l'intera raccolta e permette di tracciare le linee in cui l'autocoscienza di Sbarbaro si muove e attraverso cui si rappresenta».

14. Riecheggiano i versi di Leopardi, *Il passero solitario*, «Ahi pentirommi, e spesso, | Ma sconsolato, volgerommi indietro». Questo ritorno di Leopardi in sede di explicit – si ricordi che Leopardi è uno dei riferimenti letterari principali di *Pianissimo* – conferisce un tono definitivo al racconto di *Trucioli*. ≈ *a te e a quella larva di gioventù...* *si volge*: il fanciullo «superstite» si volge a Carlo Tomba e al «fantoccio» morto dei rigli precedenti: l'appello all'amico e, quindi, la sua presenza 'concreta' nella pagina, conferisce consistenza di personaggi alle figure tutte mentali e metaforiche del fanciullo e del fantoccio.