

Genealogia di una forma di genere *Pianissimo* di Sbarbaro come diario poetico

Stefano Ghidinelli
Università degli Studi di Milano

Abstract

Il saggio propone, nella prima parte, una sintetica definizione preliminare del diario poetico come paradigma di genere della moderna letterarietà in versi. La tesi è che la lunga e ricca storia delle trasformazioni del genere lirico nell'ultimo secolo si possa inquadrare all'insegna di un processo di *diarizzazione* della *forma-canzoniere*, che determina una riattualizzazione complessiva dei dispositivi retorico/rappresentativi essenziali del libro lirico (enunciazione intercalata e intermittenza soggettiva), tanto nell'orizzonte testuale quanto in quello macrotestuale. Nella seconda parte il ragionamento stringe sull'analisi di *Pianissimo* di Camillo Sbarbaro come esempio paradigmatico di inventivo impiego del modulo diaristico in funzione non tanto dell'espressione liricamente immediata della vicenda di una soggettività, ma semmai della sceneggiatura quasi-drammatica di un regime di nervosa alternanza e pendolarità sclerotica fra una pluralità incompatibile (e irriducibile) di proprie/improprie manifestazioni attimali, irrelate e contraddittorie.

The first part of the essay offers a brief preliminary definition of the poetic diary as a paradigmatic genre of modern poetry. The long and rich history of lyric genre in the last century can be seen as originating from a process that has brought it closer to the form of the diary. This process implies an overall re-actualization of the rhetorical and representational devices of lyrical book (intercalated enunciation and subjective intermittence), both in textual as in macrotextual dimensions. In the second part the essay takes in analysis Camillo Sbarbaro's *Pianissimo* as a paradigmatic example of inventive employ of the diary model. Rather than delivering the immediate lyrical expression of a subjective experience, Sbarbaro dramatizes a condition of nervous wavering and sclerotic fluctuation between an uncomposed and irreducible myriad of momentary self emergences, unrelated and contradictory.

Parole chiave

Poesia lirica, macrotesto, diario, Sbarbaro, *Pianissimo*

Contatti

stefano.ghidinelli@unimi.it

1. Preliminari di metodo: appunti sul diario come genere poetico

È stato Pier Vincenzo Mengaldo, in un articolo del 1986, a formulare autorevolmente la tesi secondo cui *Pianissimo* di Camillo Sbarbaro è il libro che in Italia istituisce «il genere novecentesco del diario lirico» (4). Quindici anni più tardi un altro dei maggiori studiosi sbarbariani, Lorenzo Polato, ha ripreso l'argomento nell'introduzione alla nuova edizione di *Pianissimo* uscita per sua cura da Marsilio, ribadendo che «prima del *Porto sepolto* di Ungaretti» è il volumetto apparso per le «Edizioni della Voce» nel '14 a inaugurare «la forma del diario lirico» o meglio ancora, come dice poco oltre, «il genere novecentesco del diario in poesia» (*Pianissimo* 12 e 24).

In un suo intervento recente, tuttavia, Paolo Zublena ha avanzato «qualche dubbio» sulla attendibilità dell'indicazione. Il principale ostacolo all'attribuzione di primogenitura sarebbe da ravvisare nella «tendenziale assenza», in *Pianissimo*, «di marche di situatezza dell'esperienza biografica personale». «Mancano – osserva il critico – determinazioni precise quanto a date (abbiamo solo “inverno 1912” e “maggio 1913” alla fine delle due sezioni), ai nomi di luoghi e delle persone (del tutto assenti)» (47). In specie riguardo allo spazio, la carenza di riferimenti puntuali «alla precisa realtà extratestuale» sarebbe la spia di un «processo di decontestualizzazione, tipico della tradizione lirica» (anche se qui determinato non dalla «separazione dalla realtà evenemenziale tipica degli ermetici», ma piuttosto da «una completa chiusura del soggetto su se stesso»), che troverebbe ulteriore conferma nella «scarsità di deittici spaziali relativi»: altra riprova di una attitudine al «mancato sfruttamento di una risorsa decisiva della poesia moderna», vale a dire «il vincolo enunciativo al contesto di posizione del soggetto, la sua situatezza nell'evento del testo» (54–55).

Al di là della possibilità, che più avanti cercherò di argomentare meglio, di attenuare e in parte relativizzare alcune delle pur acute considerazioni di Zublena, ciò che in primo luogo bisognerebbe discutere, in realtà, è la misura della loro effettiva pertinenza o rilevanza come argomenti a sfavore dell'identificazione di genere proposta da Mengaldo e Polato (e da molti altri, invero, in modo più o meno esplicito). Il fatto è che, a dispetto della sua apparente autoevidenza e perspicuità, nell'uso critico che normalmente ne facciamo la nozione di “diarismo poetico” continua ad essere accompagnata da un consistente alone di presupposizioni implicite – e dunque anche di potenziali malintesi. Ecco allora la prima questione, o nodo di questioni, che la piccola *querelle* critica appena rievocata di fatto pone: che cos'è, in definitiva, un diario poetico? Esiste davvero un *genere poetico novecentesco* identificabile con questa formula? E quali sarebbero, nel caso, le sue caratteristiche distintive? I rilievi di Zublena sono obiettivamente inappuntabili in riferimento a una definizione forte o restrittiva, per così dire, di diarismo. L'opzione cui mi atterro, nelle prossime pagine, è invece quella di provare a delineare un genere dalla canonistica non troppo rigida e definita, isolandone una griglia di tratti distintivi sufficientemente caratterizzante ma anche duttile e leggera, meglio adatta forse a restituire la notevole varietà ed eterogeneità di manifestazioni di quello che appare un paradigma di scrittura caratteristicamente spurio, meticcio, tutt'altro che univoco e ben differenziato.

Vera e propria forma primaria o prototipica delle scritture dell'io in ambito extra-letterario – almeno secondo la prospettiva attraverso cui l'ha inquadrata Philippe Lejeune¹ – quella del diario è in effetti una tipologia testuale notoriamente ben disponibile ad una ricca e varia gamma di pratiche di riuso cerimoniale nel contesto dei generi discorsivi più eterogenei (dal saggismo filosofico al reportage d'autore, dalla narrativa autobiografica o memorialistico/testimoniale a quella d'invenzione). La peculiare influenza che ha assunto ed esercitato nell'ambito della poesia contemporanea, però, si accompagna all'evidente eccezionalità o anomalia delle procedure di riuso o «mimesis formale» – secondo la formula che Jean-Marie Schaeffer riprende da Michal Glowinski (Schaeffer 90)

¹ Accanto a (e dopo) i lavori sull'autobiografia, quella degli studi sul *journal intime* è la seconda linea d'interesse cui Philippe Lejeune ha consacrato la propria ricerca, a partire soprattutto dalla seconda metà degli anni '80. Si veda in proposito la ricostruzione che lui stesso ha proposto nel saggio *Tenir un journal*, incluso col titolo *The Practice of the Private Journal: Chronicle of an Investigation (1986-1998)* nella ricca selezione dei suoi scritti curata da Jeremy D. Popkin & Julie Rak per il Biographical Research Center dell'Università delle Hawaii (*On Diary* 16–26).

– che in questo particolare contesto si rendono necessarie. Qui sarà sufficiente indicarne due.

La prima è di tipo tecnico/formale: a distinguere il diarismo poetico da ogni altra forma di diarismo (anche) letterario è cioè anzitutto, come ovvio, la forte mediazione e marca distintiva del verso. Plateale dispositivo di straniamento della apparente innocenza e naturalezza della forma-modello, l'impaginazione versale è la prima spia del carattere scopertamente artificioso, simulatorio/finzionale di ogni diario poetico. Se già nella sua lista di condizioni definitorie dell'autobiografia Lejeune includeva, sul piano formale, l'opzione per la prosa, a maggior ragione bisognerà convenire che nessun libro di poesia può seriamente pretendere di illudere il lettore della sua autenticità *in quanto diario*. Se il "vero" diarismo è il paradigma delle scritture del sé di tipo privato, extra-letterario – il dominio dell'«antifiction», sempre secondo Lejeune (*On diary* 201–12), quelli composti e pubblicati dai poeti sono invece a tutti gli effetti diari *finti* o, se non altro, *ficti* – diari costruiti, prodotti attraverso un impegnativo sforzo di elaborazione e formalizzazione estetica dell'auto-espressione (del tutto funzionale, si intende, alla loro pubblicazione in quanto artefatti verbali letterariamente connotati).

Ciò non vuol dire però che essi non pretendano di essere altrettanto "veri", intensamente autorappresentativi dei diari-diari. In fondo è una delle convenzioni costitutive del «patto lirico», anche nelle sue formulazioni più tradizionali, quella di presupporre una relazione di corrispondenza o identità "sostanziale" – per così dire – fra *autore reale* e *voce poetante*. Certo il modo di intendere e modulare questa relazione di identità è poi soggetto – oltre che a una più o meno spiccata plasmabilità idiosincratia, secondo la sensibilità di ciascun poeta – ad un regime di variabilità storica, nel lungo così come nel medio o breve periodo, rispetto al quale proprio la possibilità di attivazione del riferimento al paradigma diaristico sancisce anzi, evidentemente, uno scarto storico/tipologico di rilievo; individuando uno stadio o momento di maturazione avanzato di quel nuovo modello di autobiografismo «empirico» (secondo la formula di Mazzoni) il cui progressivo affermarsi, «fra il romanticismo e l'età delle avanguardie», avrebbe determinato il superamento dell'autobiografismo «trascendentale» di marca classicistico/petrarchesca e la nascita di quella che siamo soliti chiamare poesia moderna (Mazzoni 73 e 100–14). In particolare l'approdo al diarismo poetico novecentesco sembrerebbe sancire l'ulteriore scarto determinato, in quel processo trasformativo, dalla definitiva iscrizione in una dimensione macrotestuale del problema della (ri)modulazione del genere lirico tradizionale.

Eppure è evidente che quello praticabile ed esperibile nelle scritture liriche novecentesche resta pur sempre un autobiografismo *sui generis*, fra virgolette. Di nuovo, è anzitutto il banale effetto di filtro del verso ad avvertire il lettore della ambiguità costitutiva della relazione che intercorre fra l'io del poeta/personaggio e l'io del poeta/artefice – che ne modella la fisionomia e la stessa voce *anche* mettendo in rapporto una più o meno idiosincratia sensibilità estetica con il sistema di convenzioni e attese attive nel contesto storico/letterario in cui opera. Il fatto è che, se l'immediatezza autorappresentativa non esiste (nemmeno nei diari *veri*, se è per questo), l'operazione di proiezione di sé in un doppio testuale in cui l'autore di un diario poetico è tenuto a impegnarsi si configura per principio (tanto più, va da sé, in un orizzonte post-freudiano) come uno strumento di messa in forma costruttiva, figuralizzata, problematica e rifratta di una più o meno instabile, inaffidabile, precaria e contraddittoria immagine di sé. Le stesse posture di teatralizzazione autoironica o patetica, rastremazione astrattiva o generalizzazione allegorica, deformazione espressionistica o onirico/visionaria attraverso cui il poeta vorrà filtrare quell'operazione ne risulteranno subordinate al superiore scopo di arricchire e screziare

L'autorappresentazione: consentendo anzi di distinguere, in sincronia come in diacronia, fra tante diverse proposte e varianti tipologiche di *autobiografismo*, che di volta in volta risolveranno in modo più o meno originale – lungo uno degli assi di differenziazione concorrenziale esteticamente più vitali e produttivi, in ogni caso, dello stesso lirismo novecentesco – l'alternativa fra le polarità dell'autenticità espressivistica e della stilizzazione convenzionale, dell'adesione mimetica all'accidentalità empirica del vissuto e della spinta ad una sua espezializzazione noumenica o trascendentale (ma anche fra modelli di mimetismo soggettivo differente, declinati ad esempio in una chiave più intensamente psicologico/coscienziale o con una più viva apertura e attenzione alla relazionalità storico/sociale). Detto altrimenti: se finzione e non finzione sono i termini non di un'alternativa discreta secca ma di una polarità entro la quale ogni nostro atto di riferimento simbolico al reale oscilla, il punto è che le convenzioni di lettura della poesia lirica novecentesca non risolvono stabilmente lo statuto semantico dell'«io» testuale (secondo quella funzione di guida disambiguante che è o sarebbe una delle risorse precipue delle canonistiche di genere). Lo collocano anzi in un regime di fibrillazione fra quei due poli che non è neppure all'insegna dell'incertezza o indecisione ma proprio di una irriducibile coesistenza.

Né è questo il solo risvolto paradossale del rapporto tra diarismo e versificazione. Il riferimento al paradigma della scrittura privata, autocomunicativa, offre anche una cornice particolarmente vantaggiosa entro cui assolvere l'esigenza di provvedere ad una ri-justificazione estetico/funzionale del verso come forma specifica del discorso letterario: un'esigenza di fatto ineludibile, dopo la crisi determinata dalla rivoluzione versoliberista. È l'assillo di fronte al quale qualunque scrittore di versi contemporaneo si trova implicitamente convocato: se non è più la misura istituzionale del *canto*, di quel regime di discorsività rituale/cerimoniale regolata dalle auree e solide leggi prosodico/musicali di una metrica intersoggettivamente riconosciuta e accettata, che cosa è o può ancora essere, nel Novecento, il verso? Perché continuare a organizzare e scandire il discorso secondo una struttura che sembrerebbe aver perso la propria plurimillennaria funzionalità costitutiva? È stato anche facendosi interpretare come una sorta di iper-formalizzazione del paradigma testuale eminentemente extra-letterario dell'annotazione, dell'appunto da taccuino (con la sua tipica vocazione peraltro all'espressione reticente, elusiva/allusiva, pencolante sul crinale fra verbale e pre- o extra- verbale) che il moderno verso lirico ha potuto rivendicare una propria ritrovata e rinnovata specificità, in quanto guizzante unità di misura di quello che Northrop Frye chiamava «ritmo associativo»: ovverosia in quanto forma “ortolinguistica” deputata a pedinare le nervose discontinuità logiche e complesse stratificazioni temporali dell'interiorità del soggetto.²

È quanto basta per cominciare a mettere a fuoco come quella del *diarismo in versi* sia una pratica di scrittura il cui potenziale di ambiguità o iridescenza, nella definizione della fisionomia di genere del testo, è anzitutto l'effetto della destabilizzante messa in risonanza di una tipologia testuale di schietta estrazione extra-letteraria con una delle aree o regioni generico/tipologiche più illustri e codificate della letterarietà tradizionale. Il che ci conduce direttamente alla seconda, cruciale ragione di specificità del diarismo poetico novecentesco, che è di tipo storico/funzionale.

Come è quasi banale osservare, le fortune di quello che nelle citazioni d'esordio è chiamato «il genere novecentesco del diario in poesia» si devono anche se non anzitutto

² Sul tema della ri-funzionalizzazione del verso nel contesto del sistema letterario della piena modernità cfr Ghidinelli 115–67.

alla sua ambivalente relazione con la forma letteraria che ne costituisce l'*analogon* funzionale, per così dire, all'interno del sistema letterario tradizionale e premoderno: quella cioè del *canzoniere* lirico.

Proprio in questa prospettiva non solo testuale ma già integralmente e organicamente macrotestuale la centralità della forma-diario nel sistema dei generi della poetica moderna emerge anzi al meglio, consentendo di inquadrare la lunga e ricca storia delle trasformazioni del genere lirico nell'ultimo secolo all'insegna di un processo – tutt'altro che lineare, certo, anzi spiccatamente plurivoco e contrastatamente dialettico – non tanto di romanizzazione ma semmai, appunto, di *diarizzazione* della *forma-canzoniere*. In quest'ottica il ruolo giocato dal riferimento al diario, nella sensibilità dei poeti dell'ultimo secolo ma anche dei loro lettori (nelle dinamiche di ristrutturazione del *loro* orizzonte d'attesa), non sembra riducibile a quello di un 'semplice' nuovo modello di genere. Assomiglia semmai all'azione di un agente contaminante che, interferendo con le quasi-omologhe (almeno in apparenza) strutture generative di un paradigma di genere pluriscolare, ne determina una sorta di deriva evolutiva verso una gran varietà di esiti anomali, ibridi/mutanti, tutti interpretabili però come effetti di una medesima, epocale dinamica di alterazione – per così dire – della mappa cromosomica del modello di genere di partenza.

La premessa tecnica per l'innescio di questa dialettica trasformativa è data dal principio in base a cui entrambe le forme realizzano, strutturalmente, la sintesi fra la costitutiva episodicità del discorso lirico e l'orizzonte di continuità dischiuso dalla cornice compositiva/fruttiva del libro. Detto in breve, tanto il canzoniere quanto il diario si contraddistinguono per una logica macrotestuale che sfrutta le convenzioni di quella che potremmo chiamare *enunciazione intercalata*: la saldatura di una catena di testi singoli, in sé ben leggibili come epifanie verbali autonome di un *ego fictus* variamente modellato come riflesso dell'io autoriale, in una serie testuale organicamente orientata a produrre un effetto di *intermittenza soggettiva*.

Enunciazione intercalata, intermittenza soggettiva: entrambe le categorie richiedono qualche rapida puntualizzazione. La prima è ovviamente un blando adattamento della nozione di «*narrazione intercalata*» con cui Gérard Genette identificava appunto la modalità di configurazione del rapporto fra tempo della storia e tempo del discorso caratteristica del diario. Ora, è sintomatico che anche Lejeune abbia rilevato qualcosa di insoddisfacente, di forzato o impreciso in questa definizione – ma che le sue perplessità riguardassero semmai il tratto strutturale indicato dall'aggettivo:

I have always been bothered by the term Gérard Genette proposed in *Figure III* to refer to diary narration: he called it “intercalated”, to distinguish it from retrospective narration. That is the effect it has after the fact, upon rereading. [...] When I write a diary, I am not “intercalated” between two equivalent things: there is something behind me, nothing in front. (*On Diary* 207–08).

Ma qui Lejeune ha in mente i diari reali, per i quali è ben comprensibile che la prospettiva della lettura o ri-lettura altrui (non prevista e dunque non autorizzata per non dire abusiva, nel quadro di una forma di scrittura essenzialmente autocomunicativa) sia percepita come fuorviante o posticcia. Volendosi invece occupare di quei diari finti o simulati – di quegli artefatti verbali esteticamente connotati che sono i diari in versi, è esattamente vero il contrario: ciò che qui rileva non è certo il modo in cui l'autore ha effettivamente proceduto nello scriverli (comunque di massima piuttosto diverso, è quasi banale osservarlo, da quello di un *vero* diarista) quanto appunto l'effetto che l'*ensemble* macrote-

stuale mira a produrre e di fatto produce su chi legge (anche al di là delle possibilità, del resto sempre parziali, di controllo intenzionale da parte dell'autore).

Sostituire alla categoria di narrazione quella più neutra di enunciazione significa allora, banalmente, prendere atto del fatto che nei libri di poesia di stampo lirico di norma non si assiste propriamente al *racconto di una storia* (quando ciò accade, il loro statuto di genere comincia già a slittare verso i modi del poema/poemetto o della narrazione intertestuale). Se una storia e un tempo della storia ci sono – quelli della più o meno unitaria, compatta, lineare ‘vicenda esistenziale’ del personaggio che dice io –, essi tendono però a costituirsi come una sorta di sfondo implicito che avvolge e inguaina testi: i quali vi risultano bensì inframmezzati, o intercalati appunto, senza però che ciò li vincoli ad un *resoconto* anche solo sintetico/riassuntivo dell'insieme di eventi e circostanze intercorsi, di volta in volta, fra un atto d'enunciazione e il seguente. Naturalmente qualcosa quei testi possono comunque raccontarlo, ma si tratterà di una serie di episodi diegetici di natura singolariva: non insomma l'intermittente racconto di *una* storia, ma l'intermittente manifestarsi (se del caso, attraverso una serie di atti di racconto) di *una* voce.

L'instaurarsi di questo peculiare regime retorico si salda così immediatamente al regime rappresentativo che ho chiamato della intermittenza soggettiva. A definirlo è il rapporto di inclusione convenzionalmente istituito fra la più o meno frammentata episodicità degli atti di parola (e di racconto) condotti/simulati nei singoli testi, e la supposta continuità esistenziale di un *io personaggio*. Chi legge ne deve postulare la consistenza anche di là e al di fuori di essi, in una dimensione fittizia ulteriore – la cui immagine testuale più attendibile è il bianco tipografico che si allarga *fra e intorno a* le poesie – variamente aggettante sulla biografia reale dell'autore anche se mai del tutto coincidente con essa, di cui i testi si offrono al più come selezionati frammenti-sineddoche o rastremati, evocativi sedimenti indiziari.

È a partire da (e sullo sfondo di) questo elementare canovaccio strutturale che ogni singolo libro lirico attualizza la propria specifica e irripetibile forma: in ragione anzitutto – per riprendere l'essenziale griglia di parametri messa a punto da Enrico Testa – del più o meno ricco sistema di ricorrenze isotopiche che il poeta avrà saputo o voluto sviluppare nelle poesie che lo compongono; del modo in cui avrà risolto il problema della loro distribuzione in una architettura o planimetria complessiva; del vario effetto di sviluppo o progressione – secondo i più inventivi intrecci di linearità, modularità, circolarità – prodotto di fatto dalla combinazione dei due criteri compositivi precedenti. Al di là di ogni altra strategia della coerenza, comunque, il ricorso ai dispositivi della enunciazione intercalata e della intermittenza soggettiva è ciò che in ultima analisi sembra definire la specifica identità generica del macrotesto lirico: determinandone anche la caratteristica, infida disponibilità o tendenza a produrre in chi legge un effetto di lievitazione in senso pseudo-narrativo della sequenza testuale – o detto altrimenti l'illusionistica, anti-romanzesca evocazione del fantasma di una *storia* anche in assenza di un vero e proprio *racconto*.

Quanto poi alle peculiarità che l'attivazione del ‘nuovo’ paradigma diaristico comporta, nei modi di attualizzazione di questo essenziale schema compositivo, non è difficile osservarne le possibili manifestazioni un po' a tutti i livelli: dai modi di definizione della situazione enunciativa a quelli di configurazione della scena rappresentata, fino ovviamente agli aspetti più strettamente linguistico/stilistici e metrici (cui in parte si è già accennato). Di sicuro una delle direttrici di trasformazione più evidenti – non per caso da sempre variamente rilevata dagli studiosi – riguarda appunto la tendenziale introflessione del regime retorico del discorso lirico, attraverso il vario slittamento, che non esclude pe-

rò tante possibili formazioni di compromesso e modulazioni spurie, da un orientamento enunciativo di stampo essenzialmente pubblico/oratorio, innodico, ispirato al paradigma convenzionale del *canto*, verso uno di tipo più intimo e privato, al limite auto-comunicativo: che anche sul piano stilistico tende a modellarsi sui modi dell'annotazione ellittica, o della mormorazione fra sé e sé, simulando un pensato variamente verbalizzato o orientandosi alla varia riproduzione di un magmatico mondo (sub)coscienziale di sensazioni inarticolate e intuizioni pre- o ultra-verbali. Se è facile inquadrare in quest'ottica una serie di caratteristiche stilistiche diffuse della poesia post-simbolista, si può dire che la medesima dinamica trasformativa faccia da sfondo alla rimodulazione impressa in quel contesto al classico modulo della apostrofe o della simulazione allocutiva.

Capitale dispositivo retorico e vera figura-emblema della discorsività di genere lirico, che agisce «not troping on the meaning of a word but on the circuit or situation of communication itself» (Culler 144), l'apostrofe è già in qualche modo inscritta nell'immagine con cui Frye (sulla scorta di John Stuart Mill) definisce il «radicale di presentazione» della lirica moderna come quello di un discorso pronunciato voltando le spalle al proprio pubblico reale, per rivolgersi invece a interlocutori fittizi o assenti (pur sapendo ovviamente qual è il proprio *vero* uditorio).³ Spesso liquidata come un semplice residuo convenzionale del discorso poetico, di fronte a cui è impossibile non provare un certo imbarazzo, nella lettura di Jonathan Culler l'apostrofe è la vera traccia di ciò che c'è di più radicale, estremo, mistificatorio nella lirica. La forza *ottativa/imperativa* che essa esprime presupporrebbe una fiducia nella possibilità di «rendere gli elementi dell'universo forze responsive» (149), riattivando una dimensione di ritualità originaria in cui al discorso poetico, e al poeta stesso, è riconosciuta la capacità di «far accadere qualcosa» attraverso il proprio strano atto verbale (150). Attraverso l'apostrofe il poeta istituisce insomma una relazione Io/Tu con gli elementi del reale attraverso cui lui stesso si costituisce come una «presenza poetica», il depositario di uno «spirito poetico» in grado di intrattenere «un dialogo con l'universo» (152).

Si potrebbe allora osservare, anzitutto, che l'iscrizione del discorso lirico entro una cornice diaristica produce un doppio effetto di neutralizzazione e naturalizzazione di questo tradizionale rapporto fra discorso lirico e apostrofe. Da un lato essa favorisce cioè una spiccata tendenza a stemperare o spegnere le movenze allocutive del discorso lirico in una più o meno varia e screziata gamma di modulazioni discorsive di tipo (auto)diegetico. Dall'altro lato, nella misura in cui quelle movenze allocutive si ripropongono (con la loro valenza di forze imperative/ottative per un universo responsivo), è la loro specificità in quanto moduli marcatamente *poetici* ad essere bruscamente attutita, grazie

³ Una prospettiva in parte analoga è quella sviluppata da noi da Giuseppe Bernardelli, secondo cui il poeta lirico «si trova inevitabilmente diviso tra due logiche opposte, che inducono di necessità antitetici procedimenti comunicativi: da un lato, costitutiva del discorso lirico, c'è [...] la *logica della presenza*», il fatto cioè che esso simula un discorso situato «in presenza», come se si stesse rivolgendo a qualcuno che si trova dinnanzi e condivide lo specifico sapere connesso alle circostanze di enunciazione». Da qui derivano una serie di tratti strutturali della testualità lirica, quale «il suo carattere allocutivo o apostrofale; la sua apertura o indeterminazione complessiva; la tendenziale brevità e addirittura frammentarietà», eccetera). Dall'altro lato, però, «ugualmente costitutiva dell'enunciazione lirica è la distanza di fatto [...] del destinatario vero, che è il lettore»: da qui una «*logica della distanza*», orientata appunto al lettore e alla chiusura del testo, di cui sarebbero spia un po' tutti i fattori di «poetizzazione», di elaborazione estetica del discorso» (a partire dal «titolo», passando per le varie «forme della ridondanza semantica testuale», per arrivare ai modi di «allestimento della raccolta») (G. Bernardelli 279–302).

all'omologia con una famiglia di atti o attività verbali (e mentali) molto più quotidiana e prosaica. Il fatto che la relazione retorica fittizia io-apostrofante/tu-apostrofato sia tra le opzioni abitualmente adottate o adottabili nelle *vere* scritture diaristiche, fa sì che anche nella poesia novecentesca possa essere percepita come un dispositivo abbastanza normalizzato di drammatizzazione del sistema di relazioni che definiscono il soggetto (lungo gli assi io-io, io-mondo, io-altri) non anzitutto in quanto *poeta*, ma in quanto individuo che riflette su di sé di fronte allo schermo/specchio della pagina. Mai come nel Novecento insomma il «*tu* / falsovero dei poeti» (Sereni, *Niccolò* vv. 16–17) non è affatto prerogativa esclusiva dei poeti. E in effetti è chiaro che la vera novità del modulo diaristico, da questo punto di vista, sta proprio nella sua possibilità di modellizzare quella specialissima, anomala, contraddittoria forma di interazione verbale che è la scrittura/lettura lirica attraverso una forma extraletteraria di attività verbale scritta, funzionale all'estroffessione discorsiva di un rovello emotivo e/o riflessivo di natura essenzialmente mentale, coscienziale (cioè a rigore *non* o *pre-* verbale).

Non solo. Uno dei più vistosi effetti rimodulanti del paradigma diaristico sull'assetto della tradizionale scena lirica, in quest'ottica, riguarda la sua spiccata propensione a favorire una sensibile movimentazione della situazione enunciativa, tanto in un'ottica macro-testuale quanto in relazione al modo in cui la voce percepisce e parla, ricorda e rappresenta, esperisce e valuta (ed eventualmente 'narra') all'interno dei singoli testi.

Il primo banale rilievo è che raramente un libro lirico-diaristico presenta una modalità enunciativa univoca e stabile all'interno di tutte le poesie che lo compongono (da qui anche i limiti delle prospettive di descrizione generica ancorate ad un'ottica strettamente testuale). Più tipicamente, esso prevede invece una certa varietà di modi atteggiamenti posture: con un effetto di instabilità o volubilità retorico/enunciativa che può ricordare certi suggestivi rilievi di Erving Goffman a proposito dei continui cambi di *footing* generati, nelle interazioni faccia a faccia, dai sottili stratagemmi di *switch code* retorico/stilistico attraverso cui il parlante è in grado di ridefinire, implicitamente, la struttura della scena d'interazione 'reale' in cui è coinvolto, sovrapponendovi una scena retorica diversa (ad esempio selezionando, all'interno del proprio uditorio, il destinatario ultimo del proprio discorso, e conseguentemente riassegnando a tutti gli altri astanti un sistema di 'ruoli' cui attenersi) (cfr. cap. "Footing" in Goffman 175–216). In modo non dissimile si può dire che, se ogni scrittura diaristica è anzitutto uno strumento di drammatizzazione di un atto autoriflessivo, anche all'interno dei diari poetici novecenteschi più egoticamente centripeti il più o meno mosso balletto di posture cui l'oscillare della voce dà luogo, di testo in testo (anzitutto alternando diegesi memoriale e autodiegesi in praesentia, moduli apostrofali/allocutivi e cadenze argomentativo/commentative), costituisce già un minimo, essenziale strumento di teatralizzazione degli spazi di dialogismo che strutturalmente si schiudono all'interno di una soggettività esposta alla temporalità spiccatamente «attimale» (Mazzoni), fenomenicamente parcellizzata e contingente prefigurata nel (meta)cronotopo diaristico. C'è insomma nella logica macrotestuale della forma-diario un potenziale di demoltiplicazione e diffrazione problematizzante della struttura dell'io (e dunque della sua parola, del suo punto di vista) che nei casi di messa a frutto più intensiva e consapevole può addirittura condurre a effetti di notevole complessità *polifonica* (per fare un nome su tutti, è il caso dei libri maturi di Vittorio Sereni): benché, di nuovo, si tratti di una polifonia di specie con tutta evidenza diversa da quella tradizionalmente associata al genere del romanzo (se non altro perché, per dirla in modo un po' rapido e rozzo, a struttura piuttosto o prevalentemente paratattica che non gerarchico/ipotattica, come invece avviene nella più mediata diegesi romanzesca).

In modo certo meno sistematico, una dinamica analoga può instaurarsi d'altronde anche all'interno dei singoli testi lirico/diaristici. È indubbio ad esempio che una delle risorse più peculiari di quel particolare tipo di riuso simulatorio e finzionale della forma-diario che è il diario poetico consista nella collocazione dell'io in scena, in una condizione di palpitante prossimità, di inclusione immersiva e adesione quasi immediata all'evento o stato mentale rappresentato nel testo. La simulazione di 'presa diretta' – o per meglio dire, la simulazione di simultaneità fra regime dell'esserci e regime del dire (fra il presente dell'io-personaggio implicato in una esperienza e quello dell'io-voce impegnato a restituircela nel suo farsi) – configura una situazione retorico/rappresentativa particolarmente complessa e sofisticata, che induce a riprodurre anche nella struttura dei singoli testi quel caratteristico nesso fra *enunciazione intercalata* e *intermittenza soggettiva* che costituisce la marca distintiva del genere a livello macrotestuale. Da qui un effetto di forte articolazione e sgranatura interna della struttura della singola scena testuale: anche se poi, come è ovvio, l'attivazione di questo regime di co-embricazione e intreccio fra evento e pensiero, impressione e parola, esperienza e restituzione dell'esperienza, resta pur sempre disponibile a veicolare esiti quanto mai vari (oscillanti fra un massimo di valorizzazione degli effetti di rarefazione e quasi dissoluzione coscienziale ovvero di diffrazione prospettica e movimentazione scenico/narrativa della rappresentazione lirica).

Altrettanto rilevante, su un piano diverso ma interrelato, è la rimodulazione che riguarda le coordinate di *spazio* e *tempo* tanto della rappresentazione quanto e per certi versi anzitutto dell'enunciazione poetica. Già Bachtin, si sa, individuava una delle specificità differenziali decisive della narrazione romanzesca rispetto a quella epica nella rottura della assolutezza assiologico-temporale in cui era strutturalmente collocato il passato eroico dell'*epos*. In modo non dissimile, si potrebbe dire che il più intenso potenziale di ancoraggio situante implicito nella forma-diario tende a far precipitare il regime di inerziale astrattezza e assolutezza assiologico/temporale del presente canzonieristico in un *qui ed ora* storico/biografico determinato e contingente, aperto e inconcluso, relativo e relazionale. Al modello del diario è connessa cioè una sorta di trascendentale cronotopico – un meta-cronotopo della situazione immersiva/parcellizzata – la cui attivazione come agente di rimodulazione generica della forma-canzoniere (in quanto paradigma del *libro* lirico), non può che apparire allora, di nuovo, che come un momento di piena maturazione e nuova problematizzazione del processo trasformativo avviato un secolo prima, nella poesia occidentale, con il passaggio a quel nuovo modello di autobiografismo che Mazzoni chiama *empirico* (vivificato da una inedita, post-romantica disponibilità alla rappresentazione seria della contingenza e dell'individuale). In effetti il modello diaristico sembrerebbe costituire un'incarnazione esemplare di quella fondamentale vocazione *narcisistica* che caratterizzerebbe la poesia moderna come forma simbolica:

La visione della realtà cristallizzata nella nostra forma simbolica sembra attraversata da due faglie profonde. La prima, la più visibile, è l'isolamento dell'io dai propri simili, l'*interruzione della catena sociale* che lega gli individui in sistemi di reciproca dipendenza esteriore e interiore; la seconda, meno visibile ma altrettanto importante, è l'*interruzione della catena cronologica che lega gli istanti della vita fra loro*, in una continuità ideale che la narrativa coglie sotto forma di trama. Accentuando una deriva immanente alla struttura della forma lirica, la poesia degli ultimi due secoli tende a calcare la natura attimale ed epifanica del monologo soggettivo, come se la frantumazione si fosse diffusa all'interno dell'esperienza stessa e avesse separato i pochi momenti di vita significativa dal corso insensato di un destino sempre uguale. (Mazzoni 212–13)

Non c'è dubbio che una delle risorse precipue del libro diaristico consista nella varietà di modi con cui questo sentimento del tempo eminentemente attimale, segmentato e sconnesso si traduce in, e combina con, la più o meno elusiva evocazione del regime di continuità della *storia di sfondo* dell'io personaggio e del mondo in cui vive. Al di là delle contrapposte inclinazioni espressive che può legittimare, la costitutiva collocazione della voce in questa condizione di massima prossimità, adesione, allacciamento confusivo alla propria esperienza e nel contempo di massima precarietà, limitatezza prospettica, esposizione ad effetti di dispersione e lacuna è ciò che definisce in qualche modo il dispositivo strutturale basilare di ogni macrotesto diaristico. Epperò ciò non sembra affatto implicare la *necessità* di un forte aumento del numero, dell'intensità, della precisione dei riferimenti al contesto di realtà dell'esperienza del soggetto. Intanto perché l'allacciamento dell'io al suo intorno esperienziale – segnalato da elementi di deissi e indessicalità di vario genere – può prescindere dalla espressione di date e riferimenti storico/sociali, toponimi e indicatori spaziali, nomi di persone o personaggi (che tutt'al più potranno concorrere a connotare *un certo tipo* di diarismo – e di realismo). Del resto in molti casi di simulazione diaristica forte l'esibizione di indicazioni di data e luogo in calce ai testi può paradossalmente convivere con – e anzi favorire/legittimare – una estrema rarefazione degli indici di situazionalità all'interno delle poesie. Passibile di spingersi verso periferie paratestuali anche molto più esterne (titoli, epigrafi, note a piè di pagina o in fondo al libro, automenti esterni), questa strategia di espunzione o confinamento ai bordi limitrofi del testo di dati informativi che il discorso poetico non esplicita, pur essendo variamente utili alla sua decifrazione, è del tutto coerente del resto con la caratteristica simulazione di auto-comunicatività (o comunque di privatezza) che fonda ogni scrittura lirico-diaristica, inscrivendovi una destinazione finzionale *spostata* rispetto a quella del lettore reale.

È evidente d'altronde che una forma estetica caratterizzata dalle due cruciali «faglie» indicate da Mazzoni è già segnata da una incandescente ambivalenza costitutiva. È cioè sintomatico che, da un lato, il genere egocentrico per antonomasia del sistema della letterarietà moderna sia anche quello che più insistentemente, in specie nelle sue declinazioni novecentesche, ha messo in figura e assunto come filtro rappresentativo uno stato di crisi o indebolimento, danneggiamento o perdita, sfiguramento o malfunzionamento dell'io; e che però le prassi individuali e i programmi intersoggettivi all'insegna della varia problematizzazione e riduzione dell'io (ma persino dell'aperto antisoggettivismo o antilirismo) non siano affatto garanzia – come la storia della poesia dell'ultimo secolo illustra oltre ogni possibile dubbio – di un approdo a paradigmi espressivi e rappresentativi di stampo più 'oggettivo' (o per meglio dire, ancorati ad un più spiccato fondamento di riconoscibilità intersoggettiva). Come ha scritto di recente Christine Ott, nella prefazione a un volume collettivo dal titolo eloquente (*Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico nella poesia italiana da Soffici a Sanguineti*), «rinunciare a dire "io" non significa necessariamente rinunciare ad una forte soggettività lirica, e inversamente anche "dire io, io" non è forse sempre segno di narcisismo poetico» (Ott 11).

In questo quadro, il territorio circoscritto dal genere del diario o, per dir meglio, dallo spettro di modulazione generica della *diarizzazione del canzoniere*, è più propriamente quello delle esperienze di scrittura che – al di là della varietà delle loro configurazioni testuali – si danno (nascono e/o si ricompongono) nella forma macrotestuale del *libro lirico*, caratterizzato dai dispositivi della enunciazione intercalata e della intermittenza soggettiva. Fuori dal nostro perimetro stanno dunque, essenzialmente, i libri che infrangono l'uno o l'altro di quei vincoli costitutivi (o entrambi), presentandosi come organismi macrotestuali costruiti investendo su altri principi: di stampo ad esempio poematico/narrativo,

con una logica di articolazione discorsiva; ovvero a matrice catalogico/seriale, secondo i modi dell'allestimento espositivo (Ghidinelli 176–208). Dentro quel perimetro stanno invece, in un rapporto di competizione concorrenziale, proposte che ne declinano nei modi più vari l'elementare formula macrotestuale di base: dal *Porto sepolto* di Ungaretti a *Acque e terre* di Quasimodo a *Ossi di seppia* di Montale; da *Gli strumenti umani* di Sereni o *La vita in versi* di Giudici, a *Le mie poesie non cambieranno il mondo* di Cavalli o *Ora serrata retinae* di Magrelli.

Ecco allora che all'insegna della diarizzazione del canzoniere è poi possibile inquadrare anche una serie di altri fenomeni implicati nella ridefinizione della postura etico/psicologica e conoscitiva del soggetto, nella spiccata tensione novecentesca all'incrinatura delle sue doti di integrità, sicurezza, autorevolezza. A riguardo possono risultare illuminanti alcune indicazioni proposte da Gilberto Lonardi, in particolare, in relazione alle raccolte mature di Sereni (messe a confronto con il maggiore Montale), ma evidentemente disponibili, almeno entro certi termini, ad una più larga generalizzazione:

L'assenza di una anche imperfetta forma di canzoniere comporta l'estraneità – in una poesia che pure si sa quanto straordinariamente giochi alcune delle sue carte sul dialogato – l'estraneità a un dialogo continuo, fondante, ontologico con e per il Femminile. [...] Questo vuole l'apetrachismo di ogni assetto "a diario", e questo forse ha appreso o riappreso da Sereni il Montale ultimo. [...] Ma in Montale non esiste affatto la forte componente di pensiero della colpa che c'è in Sereni – col che anzi Sereni crea una specie di distanza classica per Montale. In Sereni il personaggio-io sbanda, tradisce (*Nella neve*), è *puer* davanti dall'ombra del padre, nel *Muro*; l'anima stessa non è che «una fitta di rimorso» (*Intervista a un suicida*): perché possano coltivarci i «rimorsi e pensieri di colpa» di questo eroe senza requie, «sempre in ritardo» [...] occorre che non ci siano scappatoie: in particolare, che non spunti una figura di espiazione e riscatto. Per questo il «pensiero della colpa» e l'assenza della Mediatrice fanno tutt'uno in Sereni. Se la Donna è partecipe della potenza e della pienezza, rinunciarvi come a tramite cardinale significherà infine che non si intende giovarsi dell'ambiguità stessa della finzione poetica per un compenso e una maschera alla debolezza e incompletezza dell'io. (Lonardi 110–12)

Di nuovo, insomma, il ruolo rimodulante/dinamizzante del riferimento al diario si misura anche nel suo valore funzionale – di volta in volta attivato in misura variabile, e non sempre col medesimo grado di consapevolezza – di rifiuto o perdita o drammatica problematizzazione, se non altro, dei «valori sedimentati» nella forma del canzoniere. La rinuncia alla funzione di compenso e soccorso del Tu femminile (o, che è in qualche modo lo stesso, la schietta rimodulazione in senso prosaico, quotidiano, esperienziale della relazione amorosa) è in questo senso un altro dei risvolti emblematici della profonda istanza di *disincanto* della parola lirica che la diarizzazione del canzoniere comporta ed esprime. E non stupisce allora che Lonardi – sempre sulla scorta dell'esempio sereniano ma, di nuovo, cogliendo un punto di rilevanza critico/teorica più generale – associ questo capitale asse di opposizione a quello che si attiva, su un piano più squisitamente formale, in relazione al «tetto» o «riparo» (qui la formula mutuata è caproniana) della metrica tradizionale: altra guarentigia istituzionale di autorevolezza e legittimazione del discorso della poesia rispetto a cui, nel diarismo poetico novecentesco, è sempre implicato un più o meno acuto senso di danneggiamento o perdita (percepibile in filigrana anche nella mossa del recupero/restauro postumo). *Canzonieri disincantanti*, i diari in versi dell'ultimo secolo sono anche libri di poesia «sempre più senza canto» (109) o, comunque, destinati a rifondare inventivamente, ogni volta, la propria eventuale, residua possibilità di 'canto'.

Nella loro schematica essenzialità, comunque, le considerazioni qui abbozzate evidenziano già abbastanza chiaramente come quella del diario poetico sia da intendersi come una forma generica lasca, proteiforme, disponibile ad attualizzazioni eterogenee e persino divaricate (sia in sincronia sia in diacronia). Questo anche e proprio in ragione del suo emergere e affermarsi, piuttosto che come paradigma generico veramente autonomo e indipendente, come forma lirica concorrenziale e alternativa a – ma anche strutturalmente in dialogo con – l'aureo e in un certo senso ormai inattuabile modello tradizionale del canzoniere. Il sistema di polarità strutturali che se ne ingenera resta così disponibile ad essere risolto, di volta in volta e da ciascun poeta, secondo intenti e con equilibri quanto mai vari, anche perché la dialettica trasformativa può attivarsi e incidere in modo anche molto asimmetrico sull'una o sull'altra delle coordinate della scena testuale (e macrotestuale): con effetti di forte squilibrio e tensione (di «scoscendimento delle componenti stilistiche», secondo un'icastica formula di Fortini 351) che lungi dal potersi intendere come difetti costruttivi o indizi di incompiutezza, rappresentano spesso risvolti pienamente intenzionali ed esteticamente attivi di una proposta espressiva.

È su questo sfondo che *Pianissimo* di Sbarbaro può davvero essere letto come un esempio paradigmatico di attualizzazione del paradigma diaristico in un modernissimo libro lirico.

2. Sul palcoscenico dell'attimo: cronotopo diaristico e instabilità enunciativa in *Pianissimo*

Per la verità è sintomatico che, nella lunga e ricca tradizione di studi sbarbariani, sia tutt'altro che rara la propensione ad identificare l'opera, sul piano del genere, anche o piuttosto come un *poemetto* (lo stesso Polato, nel saggio citato in apertura, alterna le due formule di identificazione senza tematizzarne la dissonanza). È un uso che intende sottolineare la forte coerenza e compattezza dell'opera, anche se per come Sbarbaro lo ha effettivamente composto (almeno secondo quanto è possibile ricostruire)⁴ e per i tratti essenziali con cui si presenta (gli stacchi di pagina al termine di ogni poesia, le indicazioni di data al termine di ciascuna delle due parti), *Pianissimo* non sembra concepito come un *unico* componimento suddiviso in parti ma semmai, appunto, come una raccolta di poesie distinte – benché caratterizzate da una spiccata organicità e delineanti nella loro sequenza un 'percorso' significativo. Vero è che lui stesso – nella prefazione scritta per la ristampa del '54 presso Neri Pozza – ha descritto retrospettivamente il suo «secondo libretto di versi» come «una specie di sconsolata confessione fatta a fior di labbro» a sé stesso (*L'opera in versi e in prosa* 473, corsivo mio). Indicazione da cui appare difficile però desumere davvero un intento di unitarietà costruttiva, e che semmai contiene altri motivi di suggestione: a dispetto della sua persistente inerzia quasi-orale, la metafora della mormorazione fra sé (ma potremmo dire: della *trascrizione* di una serie di mormorazioni fra sé) trasla l'immagine tradizionale del canto poetico in una zona dello spettro diamesico molto vicina, per così dire, a quella delle scritture private; una zona entro la quale la stessa «implici-

⁴ Pur in assenza di riscontri documentari puntuali, Antonella Padovani Soldini ha potuto congetturare una sostanziale omologia – che pure non esclude lievi spostamenti significativi – fra l'ordinamento dei testi e la cronologia di composizione: ciò che consentirebbe di «guardare a *Pianissimo*, alla vicenda che vi è tracciata, come a un prodotto della più immediata autobiografia, con tutto che la raccolta presenta i requisiti di un canzoniere che ospita lo svolgimento di una vicenda ideale» (Padovani Soldini 49).

ta teatralità, sia pure monologica, del genere confessione», ben notata da Zublena (47), può in effetti apparire una risorsa del tutto tipica della drammatizzazione auto-comunicativa del diarismo in versi.

La specifica funzionalità del sistema di risorse strutturali che Sbarbaro mette a frutto, nel modellare il suo compatto e calibratissimo *macrotesto* secondo un modulo di genere distinto e alternativo a quello del poemetto, emerge invero piuttosto bene già nella descrizione condensata ma icastica che Franco Gavazzeni tratteggia, introducendo lo studio di Padovani Soldini, quando descrive *Pianissimo* appunto come un «diario [...] per fogli d'album» le cui pagine

illuminano l'attimo della presenza, dell'apparizione, della memoria, o denunciano l'assenza di ogni sensazione, la stasi, e preparano il risorgimento, il movimento dialettico di un contrapporsi disperato di certezze apodittiche e di delusioni altrettanto drastiche, ben rispondente a quello che Sbarbaro confessava di avere di più vivo: «il senso della provvisorietà», conforme alla sostanza dell'amato *lichene*, né «una crittogama né l'associazione di due, ma solo un conflitto: un fenomeno dunque e di distruzione, paragonabile a quello di due sostanze che venute a contatto si elidono». (7)

La citazione sbarbariana viene da uno degli ultimi frammenti in prosa raccolti in *Fuochi fatui*, che vale forse la pena rileggere rapidamente per intero per il suo valore di fulminea autodiagnosi retrospettiva:

Finalmente! Leggo in un libro, l'ultimo uscito sulla controversa questione, che il lichene non è una crittogama né l'associazione di due, ma solo un conflitto: un fenomeno dunque e di distruzione, paragonabile a quello di due sostanze che venute a contatto si elidono.

Capisco adesso perché questa passione ha attecchito in me così durevolmente: rispondeva a ciò che ho di più vivo, il senso della provvisorietà.

Sicché per buona parte della mia vita avrei raccolto, dato nome, amorosamente messo in serbo... neppure delle nuvole o delle bolle di sapone – che per un poeta sarebbe già bello: ma qualcosa di più inconsistente ancora: delle effervescenze, appunto.

Saluto con trasporto la nuova interpretazione e l'abbraccio: nessun bilancio a tanti anni di ricerche andrebbe più a genio a chi vive nell'attimo. (*L'opera in versi e in prosa* 530–31)

In effetti tanto la struttura di *Pianissimo* quanto l'assetto di molti dei singoli testi che lo compongono traggono buona parte della loro più persistente carica di vitalità estetica proprio dalla capacità di sceneggiatura, insistita quanto variata, di questo «senso della provvisorietà». Nella poesia sbarbariana si manifesta non solo e non tanto come tema esplicito, ma attraverso la teatralizzazione spinta – all'interno dei testi come nel libro – della sussultoria alternanza di posture atteggiamenti gesti di un io-personaggio inchiodato all'orizzonte sempre transeunte e precario di un presente invalicabile, e nel contempo inabitabile. Un qui ed ora spietatamente situante epperò anche radicalmente alienante, che mortifica ogni tensione all'altrove o all'altrimenti proprio mentre esilia l'io da ogni possibilità di autoriconoscimento e coincidenza con sé stesso.

Vero è che questo così ambivalente, paradossale a priori strutturale della situazione/alienazione dell'io è a sua volta caratterizzato, in quanto scenario rappresentato, da una vistosa ambiguità. Dei tre poli che definiscono lo spazio entro cui l'io personaggio di *Pianissimo* si muove – l'interno domestico/familiare, gli esterni naturali, gli esterni urbani – è indubbiamente quest'ultimo a plasmare la struttura cronotopica del libro, istituendo un regime rappresentativo cui anche gli altri poli sono sottoposti. L'evidenza ossessiva della sua presenza e la forza della sua influenza modellizzante (che senz'altro consentono

di vedere in *Pianissimo* un libro «interamente ambientato nella città, come accade forse per la prima volta per un ‘poemetto’ nella letteratura italiana» – secondo la classica notazione di Bàrberi Squarotti, 61 – imprecisa però quanto al genere!) si accompagnano però ad un vigoroso processo di riduzione essenzializzante dei suoi connotati, che la depriva anzitutto di un nome, di una toponomastica interna, insomma degli indici più immediati della sua identificabilità in quanto luogo del mondo storico. Ciò è vero soprattutto nella *Parte prima*, dove l’ambientazione urbana è ad un tempo meno sistematicamente ribadita (specialmente nella zona centrale, occupata da una singolare forma di asserragliata introspezione teatralizzata/oggettivata dalla ingombrante mediazione del modulo apostrofale) e investita da una più forte stilizzazione rastremante: emblematico, in I, 4, l’effetto disidentificante dello sguardo dell’io, che agisce rovesciando sul fuori il proprio senso di espropriazione: sicché la città gli pare essersi «fatta immensamente vasta e vuota», un astratto reticolo di «vie simmetriche e deserte» (vv. 7 e 11).⁵ Ma anche nella *Parte seconda*, dove il motivo baudelairiano dell’attraversamento della città, nei luoghi della Perdizione e della Lussuria, definisce la reiterata sceneggiatura-base di quella che Polato ha chiamato la «saison en enfer» di Sbarbaro (*Pianissimo* 135), l’indubbio inspessimento delle modalità di rappresentazione dello spazio urbano (già intuibile dall’esordiale II, 1 – da confrontare anche per questo, nella zona centrale dei vv. 8–17, con l’assai più stilizzato elenco di I, 1, vv. 15–18; ma evidente poi soprattutto nelle ampie strutture catalogico/accumulative di poesie come II, 3 e II, 7) non permette ad esempio una precisa identificazione della città di *Pianissimo* con la Genova biografica dell’autore (al di là della presenza del porto in I, 3 o dei fondaci in II, 3).

È una dinamica che è stata interpretata e si può interpretare variamente, alla luce di una pluralità di cause che in larga misura appaiono invero intersecate e concorrenti piuttosto che alternative: la spiccata propensione dell’io personaggio alla introflessione lirica del mondo esterno; la forte spinta analitico/conoscitiva – emblematicamente espressa dal ricorrente motivo degli «occhi chiari» – ad una riduzione del reale ai suoi termini essenziali; la propensione al rovesciamento sul fuori del senso di disidentificazione che estrania l’io da sé stesso. Certo è che lo scenario di *Pianissimo* resta uno di quegli elementi, di quei «miti» e «figure» con cui Sbarbaro «recupera alla cultura italiana la grande lezione di Baudelaire, innestandola su quella di Leopardi» (come ha scritto Polato, sulla scorta della capitale «*jonction*» suggerita da Gilberto Lonardi) e mostrando così come «la forma con cui interpreta la crisi storica di quel primo scorcio di secolo affonda la radici in un altro processo, quello del disagio o della possibilità della poesia moderna» (*Pianissimo* 18). In particolare la città si costituisce fin da subito – baudelairianamente, appunto – come la matrice cronotopica del capitale motivo del «crollo» e della «sparizione dell’esperienza» (*ivi*), della sua atrofizzazione e riduzione ad Erlebnis (secondo appunto le note categorie del Benjamin lettore di Baudelaire). Ed è certo nel quadro di questa personale modalità di riappropriazione del «problema antropologico della grande città e del cambiamento radicale delle forme della percezione che esso comporta» (Romanello 232) che l’io-personaggio di *Pianissimo* può anche mettere in figura alcuni tratti caratteristici del «tipo

⁵ Secondo una consuetudine critica ormai invalsa, che qui non è necessario giustificare ulteriormente, il mio testo di riferimento è il *Pianissimo* della *princeps* del 1914, in particolare per come si legge nell’edizione curata da Lorenzo Polato, nel 2001, per Marsilio (sulla scorta di quella già approntata per Il Saggiatore nel 1983). Da quell’edizione mi scosterò sistematicamente soltanto per la numerazione dei versi, che là contegga sempre i due cola di un verso a gradino come due versi distinti (io assumerò invece che facciano parte di un unico verso).

umano metropolitano» descritto da Georg Simmel (l'individuo *blasé*, col suo atteggiamento di «indifferenza crescente verso la realtà», per cui «i nervi trovano nel rifiuto a reagire alla loro stimolazione l'ultima possibilità di adattarsi ai contenuti e alle forme della vita metropolitana», Romanello 233).⁶

Quel che qui conta mettere in luce, comunque, è che lo strumento capitale di questa operazione rappresentativa – nonché uno dei più forti motivi di originalità del libro – è proprio l'iridescente impiego del dispositivo diaristico della enunciazione intercalata, e insomma la peculiare raffinatezza e sensibilità con cui Sbarbaro attualizza e rimodula la situazione retorico/rappresentativa dell'intermittenza soggettiva: dando forma così al fibrillante e labirintico qui ed ora cui è ancorata non solo l'espropriata situazione esistenziale dell'*io personaggio*, continuamente reificato in una incomponibile deriva attimale, ma anche e soprattutto la posizione dell'*io voce*, condannato a patire il colosso invischamento in quella medesima condizione, a scontare l'assenza di distanze e spiragli prospettici che consegue alla asfissiante prossimità di sé a quel proprio sé parcellizzato e disidentificato. La varia e ricca fenomenologia di oscillazioni e pendolarità, avvitamenti e sconnessioni di cui il soggetto di *Pianissimo* si rivela vittima – ad entrambi i livelli, e tanto nello sviluppo dei singoli testi, in verticale, quanto nell'articolarsi orizzontale della loro sequenza – manifesta allora la propria funzionalità in quanto sofisticato strumento e addirittura oggetto dell'auto-rappresentazione. Tutte le letture più acute del libro hanno di fatto finito per convergere nell'evidenziare il ruolo esteticamente cruciale giocato da questa inclinazione sbarbariana a mettere in tensione – un po' a tutti i livelli della compaginazione testuale – polarità o spinte dissonanti, discordi, conflittuali. Paolo Giovannetti è stato fra i primi ad insistere, ad esempio, sugli effetti di riverbero che le brusche increspature ritmiche e i segreti disturbi di una metrica altrimenti quasi monotona esercitano, agendo contropelo alle strutture della sintassi, sulla tenuta della progressione logico-argomentativa e rappresentativa del discorso: con un «effetto conclusivo» di erosione o logoramento e brusco «aumento dell'incertezza semantica» (Giovannetti 108). È una dinamica non dissimile da quella che individua Vittorio Coletti quando osserva che in *Pianissimo* «la sovrabbondanza dei segni dell'io», l'«effetto di soprassaturazione impressionante» determinato dalla loro esposizione «anche là dove grammaticalmente non richiesto», è in realtà una sorta di rovescio compensatorio (e dunque anche una spia o prova) di una «riduzione della consistenza, della continuità psicologica dell'io»: tanto più che poi «anche l'io grammaticale riflette la flebilità di quello psicologico e intellettuale, sdoppiandosi a sua volta (...), diventando oggetto della visione di un soggetto che vede se stesso come fosse un altro» (Coletti 27). Questa fondamentale ambivalenza e instabilità del soggetto poetico di *Pianissimo* – non luogo «in cui si sintetizzano (per quanto nevroticamente) pulsioni e sensazioni opposte» ma «il molteplice e irrelato collettore di tanti io diversi, contraddittori, tutti veri allo stesso modo» (34) – è anzi uno dei principali fattori di movimentazione del libro, la cui «ristretta gamma tematica» potrebbe persino ingenerare «la sensazione della monotonia, della ripetitività», se non fosse animata e mossa da una inquieta ed ossessiva «pendolarità, in cui la ricorsività tematica introduce uno spostamento ora verso l'uno ora verso l'altro polo» (36).⁷

⁶ Non la pensa così invece Perli 93–108.

⁷ Su questo aspetto insiste anche il recentissimo contributo di Alessandro Viti, secondo cui in *Pianissimo* le «posizioni estreme di rifugio dell'interiorità («mi serro cieco e guardo in me») e di cancellazione della stessa («in me stesso non guardo perché nulla vi troverei»), per quanto provvisorie, non vengono mai risolte in un punto mediano di dialettica riconciliazione degli opposti, bensì

Sono indicazioni di lettura che, in definitiva, concorrono nel delineare quella di *Pianissimo* come una operazione di sfruttamento quasi-drammatico dei tratti caratterizzanti e costitutivi della situazione diaristica (di *Pianissimo* come «monologo drammatizzato» parla appunto Coletti 28): piuttosto che per esprimere la propria soggettività in modo liricamente immediato, l'adozione della forma diario serve cioè al poeta-regista Sbarbaro come piattaforma per la messa in scena di un insistito teatro dell'io, funzionale non tanto alla rappresentazione e allo scandaglio di una postura esperienziale e intellettuale (al singolare) quanto di un peculiare modo o regime di irrisolta compresenza e sclerotizzata alternanza coatta fra una pluralità contraddittoria di atteggiamenti o posture.

Anche ad una rapida ricognizione preliminare, non è difficile osservare come Sbarbaro adotti, a tale fine, una selezione relativamente semplice eppure significativamente variata di modi di impostazione della situazione enunciativa. Schematizzando un po', si può dire che sono sostanzialmente tre le opzioni-base che, alternandosi e in parte anche ibridandosi, informano i ventinove testi della raccolta (diciannove nella prima sezione, dieci nella seconda).

Le due più diffuse, con un'incidenza complessiva sostanzialmente analoga, sono quelle caratterizzate dal ricorso, rispettivamente, al modulo della apostrofe o comunque dell'allocuzione (quattordici occorrenze) e a quello della autodiegesi durativa/iterativa (una dozzina di casi). Questi due preponderanti moduli-base costituiscono la piattaforma retorico/enunciativa entro cui si innestano, come momentanee increspature o complicazioni secondarie, le stesse rare emergenze di una diegesi retrospettiva – come soprattutto avviene nelle due poesie dedicate al padre (I, 7 e I, 17) e nell'ampia rievocazione di una scena d'infanzia su cui si apre II, 2. Né è difficile cogliere i primi indizi della logica che presiede all'alternanza fra le due opzioni – e dei suoi effetti di lettura in un'ottica macro-testuale: mentre infatti il ricorso all'apostrofe è largamente concentrato nella *Parte prima*, dove informa ben 11 dei 19 testi totali, quello alla diegesi iterativo/durativa – pur presentando una distribuzione più omogenea – ha una incidenza relativa molto maggiore nella *Parte seconda*, dove è ravvisabile in ben 7 dei 10 testi totali. Ma su questo avremo modo di tornare più avanti.

Una presenza più ambigua caratterizza invece il terzo modulo enunciativo, quello cioè della autodiegesi *in praesentia*, in cui l'io si manifesta al tempo stesso e inscindibilmente come voce e personaggio, riferendo verbalmente lo svolgersi di un'esperienza nel momento stesso in cui si svolge. Qui la scrittura diaristica giunge insomma al limite della vera e propria simulazione di presa diretta, attivando un regime di (fittizia) simultaneità e serrata intercalazione fra parola e azione: la durata dell'evento rappresentato viene di fatto a coincidere con la durata dell'intermittente atto di parola che lo dice, pedinandone le più o meno articolate svolte ed evoluzioni esterne così come i più o meno guizzanti riverberi interni alla coscienza del soggetto. L'incidenza relativa di questa forma all'interno di *Pianissimo*, in apparenza piuttosto modesta se ci fermiamo ai meri dati numerici, è in realtà strategicamente cruciale se si considera il ruolo di marcatore strutturale e agente contaminante che Sbarbaro evidentemente le attribuisce, facendone un prezioso dispositivo di dinamizzazione dell'assetto retorico/rappresentativo del libro. Così, benché essa informi compiutamente e univocamente soltanto 3 dei 29 testi della raccolta (tutti concentrati peraltro nella *Parte prima*), la sua spiccata disponibilità ad ibridarsi con i

continuano a fronteggiarsi gridando inconciliate e diventando significanti proprio in virtù della loro irrisolvibile opposizione» (Viti 44)

da sé stesso.⁹ D'altro canto, il paragone introduce anche, e sia pure un po' obliquamente (cioè a dire, fra l'altro, senza l'uso dello strumento tradizionalmente deputato a farlo, quello della deissi), un elemento di definizione dello scenario 'reale' all'interno del quale il monologo si sta effettivamente svolgendo (nella finzione lirica, va da sé): il corpo a cui l'anima è paragonata «giace», cioè letteralmente è disteso, sdraiato. Con una inferenza non certo azzardata, possiamo insomma ben immaginare che l'io stia conducendo il proprio discorso con l'anima – la propria «confessione fatta a fior di labbro a [sé] stesso» – in un interno domestico: diciamo coricato a letto, nella sua stanza.¹⁰

Senonché, questa prima definizione della scena 'reale' (l'io sdraiato che riflette fra sé e sé) e 'mentale' (l'io che si rivolge alla propria anima di fronte al proprio corpo), nel prosieguo del testo è sottoposta ad una serie di bruschi, benché dissimulati, smottamenti successivi. Il primo riguarda – meno sorprendentemente – l'assetto della scena mentale, e si attua a partire dal verso 10 («Noi non ci stupiremmo») in corrispondenza con una prima, nervosa irregolarità metrica: almeno nell'edizione del '14, il verso è impaginato infatti con un forte rientro a destra, del tutto anomalo perché non si tratta qui – secondo un uso molto caro a Sbarbaro – del colon di un verso a gradino (il precedente v. 9 è già un endecasillabo).¹¹ Il sobbalzo metrico/tipografico è doppiato dall'improvviso slittamento pronominale alla prima plurale, che ridefinisce d'un colpo i rapporti fra i tre attanti: se finora anima e corpo erano stati accoppiati nella comune estraneità alla voce, ora sono l'anima e la voce a stingersi nella comune estraneità al corpo. Sottolineato dalla marca di intesa colloquiale («non è vero»), oltre che dalla prima occorrenza del sostantivo con l'aggettivo possessivo di prima persona («mia anima»: una vera e propria ripresa di possesso), il ritrovato senso di affratellamento espresso dal *noi* inaugura quell'asse di opposizione fra centri o strati coscienziali e basi materiali del soggetto che, dal punto di vista logico e immaginativo, è la premessa per lo svolgimento del tema del sonnambulismo che occupa la seconda parte del testo. La cui decisiva molla d'innescò, tuttavia, è fornita da un nuovo scossone dell'assetto della poesia, che questa volta riguarda – niente meno – la configurazione della scena reale. Di nuovo, il passaggio è accompagnato – sintomaticamente – da una forte discontinuità o alterazione metrica:

⁹ Così anche Polato: «Questo guardare a se stesso come “cosa”, in un mondo degradato [...] già in partenza si era andato visualizzando secondo il criterio di una “rappresentazione” a due, o a tre se si include anche il corpo» (*Pianissimo* 84).

¹⁰ Benché quel che conta è che tale inferenza sia perfettamente desumibile dal testo, è significativo che l'immagine corrisponda da vicino al raccontino che Sbarbaro conduce nella sua *Premessa* alla ristampa del '54 di *Pianissimo*: «Da alcuni anni durava la tregua, quando una notte che coi sensi sazi giacevo a letto “lungo disteso come in una bara”, mi venne da sé sulle labbra la constatazione: Taci, anima stanca di godere e di soffrire... Prendevo coscienza di me; nasceva il mio secondo libretto di versi: una specie di sconsolata confessione fatta a fior di labbro a me stesso, dove sull'affiorare di torbidi istinti e di nausee sessuali dominava il lutto, patito in anticipo, per la morte che vedevo prossima di mio padre» (*L'opera in versi e in prosa* 473).

¹¹ È vero che nell'edizione Neri Pozza del '54 (che modella le successive Scheiwiller e Garzanti) Sbarbaro corregge o elimina il 'falso' gradino: non senza però introdurre, simultaneamente, una nuova anomalia. In particolare il testo prevede ora, in quel punto, non solo uno stacco strofico (discontinuità metrica anche più forte della predente, benché normalizzata) ma anche una minima variante testuale – l'eliminazione del «Noi» a inizio verso – che trasforma il settenario originale in un ben più eccentrico – rispetto all'inerzia 'leopardiana' della *sua* metrica – senario (o, si direbbe quasi, settenario acefalo: come se la pausa strofica si protraesse intaccando anche l'avvio del verso seguente, instillandovi un tempo vuoto).

il fiato...

Invece camminiamo.

Camminiamo io e te come sonnambuli.

E gli alberi son alberi, le case 15

sono case, le donne

che passano son donne, e tutto è quello

che è, soltanto quel che è.

La vicenda di gioja e di dolore

non ci tocca. Perduta ha la sua voce 20

la sirena del mondo, e il mondo è un grande

deserto.

Nel deserto

io guardo con asciutti occhi me stesso.

Il verso 13 si segnala non solo per il gradino che lo spezza vistosamente in due, ma anche per il pattern metrico anomalo – nel contesto del libro – che i due cola compongono: si tratta infatti di un novenario – misura che si ripropone poco oltre in questo stesso testo, al v. 18, ma non riapparirà più in *Pianissimo* (se non come segmento parziale di versi a gradino). L'impressione è che qui Sbarbaro suggerisca quasi al lettore la possibilità di attribuire un valore prosodico "compensatorio" ai puntini di sospensione: o se non altro che giochi con le sue attese metriche codificate per fargli esperire e misurare, attraverso l'incertezza esecutiva cui lo espone, l'intima durata della pausa segnalata dall'interpunzione (effetto che d'altronde sembra riproporsi, con minima variazione, anche al successivo v. 18).¹² Certo è che il lieve disorientamento ritmico assolve una precisa funzione rappresentativa: nell'intervallo espresso dal gradino, infatti, ciò che si consuma è niente meno che una ridefinizione dell'intera scena all'interno della quale l'io voce è situato. A valle della interruzione, cioè, l'io non è più nella sua stanza, disteso: improvvisamente lo troviamo all'esterno, che cammina per le vie della città. Il brusco slittamento delle coordinate circostanziali attesta insomma uno sviluppo, sul piano della storia, che non è affatto *narrato* nel testo: con una sorta di reduplicazione infratestuale del principio diaristico dell'enunciazione intercalata, Sbarbaro procede attraverso un rapido montaggio ellittico di due 'momenti' successivi del presente evenemenziale del suo io personaggio, obliterando l'intervallo temporale che li separa: come appunto se l'io voce, alzatosi e uscito di casa, riprendesse da questa nuova posizione in esterna l'intermittente 'confessione' che aveva avviato (e poi interrotto) nella propria stanza. Esattamente come avviene con il montaggio cinematografico – d'altronde – ciò che qui il lettore in prima istanza esperisce è un'illusione di continuità narrativa: il salto temporale/situazionale non è avvertito, risolvendosi anzi in una fallace impressione di durata.¹³

¹² Novenario a cadenza giambica, «che è, soltanto quel che è» si può leggere però anche come una sorta di endecasillabo contratto, accapponato dallo spasmo indotto, nella voce, dalla demistificante constatazione cui approda a cavallo fra i vv. 17–18. Un doppio spasmo, invero: reso percepibile prima dal violento enjambement che spezza il nesso fra dimostrativo e relativo, e poi appunto dalla pausa inceppante della virgola, che introduce un'esitazione ritmica risolta poi, nella seconda parte del verso, dalla reiterazione metabolizzante/anestetizzante della constatazione (che col riemergere della cadenza settenaria attiva nella coscienza ritmica del lettore una tipica chiusa di endecasillabo, accentuando la percezione retrospettiva di una lacuna prosodica incistata dopo la virgola).

¹³ Nel suo puntuale commento, ad esempio, Polato scrive che in I, 1 «il soliloquio si compie nello stato del camminatore sonnambulo» (*Pianissimo* 84).

Eppure ciò che nella coscienza del soggetto è maturato o ha cominciato a maturare, nell'intervallo fattuale non registrato sul piano del *racconto*, è un vero e proprio ribaltamento della prospettiva che aveva dominato tutta la prima parte del testo. In questo senso, un altro degli effetti illusionistici del montaggio ellittico fra le due scene principali di cui il testo si compone è quello di offuscare la profondità dell'avversativa espressa dall'«Invece» del v. 13. Di nuovo, però, la strategia di Sbarbaro è quella di restituire l'effetto di emersione progressiva, alla coscienza dell'io, della drammatica presa di consapevolezza che sigillerà il testo. Un primo germe implicito se ne può già rintracciare nella ambivalenza del verbo «camminiamo»: di nuovo una prima plurale che si riferisce, in prima istanza, alle componenti 'nobili o 'spirituali' del soggetto («io e te»), ma che di fatto riabbraccia già, nel medesimo perimetro identitario, anche il *tertium* finora misconosciuto e allontanato del corpo (secondo appunto lo schema di relazione messo poi immediatamente in figura dalla similitudine del sonnambulo). Nella sequenza seguente, le immagini che scorrono di fronte agli occhi del soggetto (scandite da una serie di predicati al presente che qui hanno una valenza aspettuale diversa dai precedenti, simile a quella del *present continuous* della lingua inglese: esprimono cioè un'azione durativa, imperfettiva, che se mantiene un nesso con la situazione della presa diretta nel contempo ne stira o dilata la prospettiva in direzione consuntiva/retrospettiva) ripropongono insistentemente la constatazione della ottusa coincidenza con sé stesso di ogni esistente. Proprio questa reiterata esposizione allo spettacolo della assenza di ulteriorità nelle cose del mondo è la premessa, allora, per l'approdo al vero e definitivo oggetto della rivelazione, dell'esperienza di disincantamento che I, 1 mette plasticamente in scena: vale a dire la vanità delle stesse distinzioni endoscopiche con cui l'io si era illuso di poter distinguere in sé un interstizio di autenticità ancora sottratto alla completa alienazione/atrofia.

Dopo le considerazioni gnomico/generalizzanti dei vv. 19-21 (espresse in un presente commentativo che allenta ulteriormente l'effetto di presa diretta, sollevando ancor di più la voce dal vincolo di simultaneità con l'esperienza che sta conducendo in quanto personaggio), la poesia si chiude con un'ultima, traumatica scossa della scena testuale, di nuovo innestata, peraltro, in corrispondenza con la vistosa frattura di un gradino. Il distico finale si apre con un terrificante complemento di luogo (un complemento di 'condanna o inchiodatura in luogo', verrebbe da dire), che non è un deittico prossimale, ma come e più che un prossimale ripiomba l'io voce in uno stato di irredimibile coincidenza con il proprio/improprio qui ed ora, che è il corrispettivo contestuale della definitiva coincidenza con il proprio/improprio sé. La stessa finzione dell'apostrofe, a questo punto, non può che evaporare definitivamente, lasciando spazio ad una *mise en abyme* dell'atto auto-scopico con cui l'io stesso deve prendere atto di essere «soltanto ciò che è»: rinunciando definitivamente all'impostura consolatoria di confinare il proprio sentimento di estraneità alla relazione con una parte isolabile di sé, un tu o un id (l'anima, il corpo) cui contrapporre un più autentico io o nucleo dell'io.

La ricchezza e raffinatezza certamente eccezionale – anche e proprio nel quadro di *Pianissimo* – del procedimento rappresentativo attuato I, 1, è senz'altro uno dei fattori che devono aver giocato un ruolo nella scelta, attuata da Sbarbaro con piena intenzionalità strategica, di posizionarlo in apertura della raccolta. Esso assolve infatti in modo particolarmente efficace la propria funzione cataforica non solo rispetto alla definizione di alcuni tratti essenziali del cronotopo di sfondo di *Pianissimo* (l'oscillazione pendolare fra casa/stanza e strade/città, sguardo dentro/da dentro e sguardo fuori/da fuori, fra sentimento di costrizione/imprigionamento e improprietà/disidentificazione); ma anche e proprio rispetto ad una prima esemplare messa alla prova sul lettore degli effetti di iride-

scenza anamorfica, instabile mobilità, segmentazione e riconfigurazione «a scatti» della situazione enunciativa che costituiranno una delle costanti della sua esperienza testuale.

Per ragioni analoghe, conviene indugiare un poco anche sugli altri testi di questa zona iniziale del libro – a cominciare da I, 3 e I, 4, entrambi costruiti secondo i modi dell'autodiegesi situata *in preasentia*. Nel primo dei due testi Sbarbaro torna ad impiegare una tecnica piuttosto spinta di progressiva ristrutturazione ed evoluzione dissimulata della situazione enunciativa, con esiti perfino più anomali e destabilizzanti di quelli attinti in I, 1. L'effetto di serrata presa diretta, di simultaneità immersiva fra parola ed evento è ricercato con particolare intensità soprattutto in avvio: se l'apertura del testo sembra davvero coincidere, evenemenzialmente, con l'apertura degli occhi dell'io personaggio («Mi desto dal leggero sonno solo / nel cuore della notte»), anche nei versi seguenti la voce sembra proprio pedinare, attraverso un mobilissimo presente scenico/diegetico, il succedersi temporale, istante dopo istante, delle proprie impressioni sensoriali e delle loro rifrazioni emotive nella coscienza. La situazione ha delle analogie con quella di I, 1 (l'io è di nuovo in un interno, a letto nella propria stanza, e da lì muove – in prima istanza percettivamente, questa volta – verso il fuori). Al di là del ricorso ad un sistema piuttosto articolato di marche deittiche di distanza («laggiù», «quei lumi») e di prossimità («intorno», «nella casa»), il passo evidenzia bene anche il ruolo giocato, nell'incardinare il soggetto ad un contesto di situazione, dai verbi di percezione e azione declinati al presente perfettivo: «Mi desto» (v. 1); «Tace» (v. 2), «brilla (v. 3), «mi levo sui gomiti in ascolto» (v. 7), «mi sospende / il fiato e allarga [...] gli occhi» (vv. 8–9). L'effetto per il lettore è davvero di trovarsi *con* il soggetto, di assistere all'esperienza che l'io-personaggio sta compiendo attraverso il resoconto che egli stesso ne fornisce, in tempo reale, mentre la sta compiendo. Con il passaggio alla seconda strofa qualcosa però comincia a cambiare:

Poi il ricordo delle vie consuete
e dei nomi e dei volti quotidiani
mi ritorna nel sonno
e di me sorridendo mi riadagio. 15

Ma, svanita col sonno la paura
un gelo in fondo all'anima mi resta.
Ch'io cammino fra gli uomini guardando
attentamente coi miei occhi ognuno,
curioso di lor ma come estraneo [...]. 20

Il primo indizio di incrinatura della situazione di partenza è dato dall'avverbio temporale «Poi»: il quale non solo esprime un piccolo slittamento in avanti del tempo della storia (enfaticizzato anche dall'interruzione strofica) ma comporta uno slittamento in avanti ancor più marcato – e deviante – del tempo del racconto. Per poter usare quel deittico temporale tipicamente 'narrativo' (invece di un più immersivo «Ma ecco», o «Ma adesso») la voce deve cioè essere collocata in una posizione temporale un po' successiva allo stesso nuovo evento o insieme di micro-eventi rappresentati. Anche il presente che li esprime («mi ritorna nel sonno», «mi riadagio») non è già più il presente scenico dell'inizio ma qualcosa di più simile, si direbbe, a un presente imperfettivo (o tutt'al più a un presente storico). Ciò che si è determinato, insomma, è un davvero anomalo fenomeno di improvvisa separazione dell'io voce dall'io personaggio (con conseguente apparizione di un nuovo presente del racconto in cui l'io voce risulta collocato): di nuovo una brusca discontinuità diegetica dissimulata però dalla continuità sintattico/discorsiva. È

un'anticipazione del ben più netto scarto realizzato nel passaggio alla strofa successiva, dove il presente del v. 18 («un gelo in fondo all'anima mi resta») si riferisce a eventi collocati, nel tempo della storia, a distanza di una intera nottata rispetto al qui ed ora su cui la poesia si era aperta: mentre ad una non meglio precisata distanza ulteriore appare ora situato l'io voce, che qui e nei versi seguenti può infatti impostare la rappresentazione attraverso un presente dall'aspetto ormai spiccatamente durativo/imperfettivo («Ch'io cammino tra gli uomini [...] / Ed alcuno non ho [...] / Tal che se l'acque e gli alberi non fossero [...] io penso che morrei di solitudine», vv. 19–28), che restituisce non più una trama di eventi singolativi ma una condizione iterativa e stabilizzata; anche se proprio nella penultima strofa lo stretto co-occorrere di un piccolo sistema di deittici prossimali sembrerebbe ri-innestare il discorso, con un ultimo strappo, sul nuovo presente scenico dell'io voce:

Or questo camminare fra gli estranei
questo vuoto d'intorno m'impaura 30
 e la certezza che sarà per sempre.

Ma restan gli occhi crudelmente asciutti.

In definitiva, se l'assetto segmentato di I, 1 faceva interferire apostrofe e autodiegesi *in praesentia* inscenando il fatale, demistificante collasso della prima nella seconda, l'ancor più abnorme e difficilmente naturalizzabile impostazione di I, 3¹⁴ gioca su un disturbante effetto di slittamento e sovrapposizione escheriana fra autodiegesi *in praesentia* e iterativa/durativa. Ad esserne messa in figura – ma con i mezzi di una figuratività non euclidea – è la disperante esposizione del palpitante e situatissimo *qui ed ora* dell'io-personaggio a risolversi in una condizione di iteratività dilatata, bloccata, quasi un presente assolutizzato e senza scampo; ma anche la disperante inattività di ogni suo tentativo di disancorarsi da quella condizione di attimale limitatezza e precarietà, per guadagnare una distanza prospettica, uno spiraglio di non situatezza. Anche in questo caso del resto i disturbi e le aberrazioni della situazione enunciativa producono scarti e oscillazioni sulla prospettiva dell'io personaggio, inquietando e movimentando – epperò anche sottilmente inquinando o relativizzando – la tenuta interna del suo ragionare. Così, la paurosa rivelazione del proprio isolamento prodotta all'inizio dall'improvviso risveglio notturno è dapprima disinnescata, grazie all'adozione di uno sguardo allontanato/retrospettivo che consente addirittura di «sorridere» del proprio spavento (vv. 13–16); poi recuperata, sempre con il filtro di una auto-contemplazione distanziata e razionalmente composta, come una consapevolezza raggelante ma non più in grado di produrre accessi di panico (vv. 17–28); da ultimo riattualizzata e dunque anche nuovamente patita nella sua carica angosciante (vv. 29–32).

La tensione fra esposizione all'attrazione gravitazione del proprio greve *qui ed ora* e ansia frustrata di strapparsene, per conquistarsi un impossibile spazio di libertà, definisce anche la struttura della successiva I, 4, «Esco dalla lussuria» (cui corrisponde peraltro, più avanti nella *Parte prima*, I, 14, «Adesso che passata è la lussuria»: testo che svolge il mede-

¹⁴ Naturalmente un modo per farlo sarebbe quello di leggere anche la prima parte del testo come una diegesi durativa “nascosta” (interpretando l'attacco come un ellittico «[Talor] Mi desto nel leggero sonno solo»), condotta dall'io voce mentre si trova nella sua stanza (come suggerirebbe il «laggiù»). Ma è comunque una operazione interpretativa di secondo grado, che di fatto costringe il lettore a sperimentare la paradossale permutabilità confusiva dei due modi.

simo motivo ed è di nuovo costruito con una autodiegesi *in praesentia*). Certo qui la dinamica enunciativa è nel complesso più tradizionale, con il marcato effetto di presa diretta all'inizio e alla fine, a definire l'umiliante, annichilente posizione in scena dell'io («Esco dalla lussuria. M'incammino / per lastrici sonori nella notte», vv. 1–2; «Ma non riesco a dolermene. Cammino / Per lastrici sonori nella notte», vv. 33–34), che incornicia un corpo centrale di natura luttuosamente riflessiva, dove il soggetto cerca di analizzare/oggettivare la propria condizione attraverso una serrata auto-diagnosi che però non solo *ne* ma *si* rivela, in definitiva, prodotto e spia della sua sovradeterminazione. Ciò avviene dapprima (vv. 5–16) attraverso una serie di riferimenti al rovesciarsi del proprio senso di estraneità sul suo intorno contestuale immediato («A queste vie simmetriche e deserte / a queste case mute sono simile»); poi allargando il discorso all'evocazione seriale di una piccola galleria di figure e relazioni affettive lontane (il padre, la sorella, l'amico, di nuovo il padre) il cui potenziale di autenticazione e rianimazione emotiva è tuttavia immediatamente denegato/estinto, ogni volta, dal riemergere del lutto per il «peccato» reificante commesso dall'io, «macchina [...] che obbedisce» e non sa sottrarsi alle proprie pulsioni (vv. 17–29):

E se sapessi che il mio padre è morto,
 al qual pensando mi piangeva il cuore
 di essere lontano ora che i giorni
 della vita comune son contati,
 se mi dicesser che il mio padre è morto,
 sento bene che adesso non potrei
 piangere.

È significativo comunque notare che, proprio in questo momento di maggiore allentamento, nel discorso dell'io, del rapporto con il proprio qui ed ora (al punto che anche la tessitura dei tempi verbali si anima per un momento, ammettendo insenature retrospettive al passato e una certa mobilità prospettica), una marca di situazionalità del suo atto verbale sia recuperata, per via puramente stilistica, attraverso la ripetizione variata, al v. 27, della protasi ipotetica già introdotta al v. 23 (ma sintatticamente complicata poi dall'ulteriore innesto ipotattico che occupa i tre versi seguenti). È una movenza che sembra simulare uno di quei procedimenti di ripresa metadiscorsiva con funzione di controllo tipici appunto del parlato/pensato in presa diretta (e si veda in tal senso anche il forte deittico temporale di prossimità «adesso», da confrontare con l'assai più generico/durativo «ora» del v. 25): quasi a reiterare appunto anche sul piano sintattico/enunciativo, con questo ruvido singulto riattualizzante, il forzoso, un po' compulsivo susseguirsi binario fra profilarsi dell'illusione disancorante e sua immediata denegazione che qui governa la cupa meccanica psichica dell'io personaggio:

Unica poesia senza io in scena di questa zona esordiale, I, 2 inaugura un altro dei moduli più ricorrenti e caratterizzanti di *Pianissimo*: vale a dire la diegesi iterativa/durativa introdotta da coppie di avverbi temporali imperfettivi come «Talora, mentre», o «A volte, quando». Sulla funzione di questa peculiare impostazione diegetica – confrontata peraltro proprio con quella della presa diretta – ha opportunamente insistito Vittorio Coletti:

La frase temporale non immette in un evento passato, concluso, del quale il poeta si fa narratore. Come rivelano le stesse marche sintattiche, tipicamente durative, il racconto rievoca fatti che si ripetono e continuano e, se conclusi, si sono però in precedenza verificati molte volte e vengono perciò ricordati proprio per la loro ricorsività. «Talora», «a volte», «quando» col presente indicativo dono indici di una temporalità che continua, abituale, ben

nota. Il tempo che torna, in Sbarbaro, non è un tempo, come diceva Proust di quello baudelairiano, significativo, selezionato; quelli che ricorda non sono giorni, avrebbe detto Benjamin, staccati dal tempo. Narrare, in poesia, per lui, non è isolare degli eventi privilegiati (ancorché in negativo), ma è rivivere; l'accaduto non è finito, guardato con la distanza del dopo; è una ferita aperta, anche se, come nelle grandi rivisitazioni leopardiane dell'infanzia, non brucia più. Sbarbaro, optando per congiunzioni come «adesso che», «ora che», avvicina il tempo del racconto a quello della poesia e annulla le distanze. La poesia è in diretta, non solo rivive, vive l'accaduto. È pagina di un diario scritto sul momento; raggiunge il racconto per le vie più intime e segrete, quelle della confessione, dello svelamento autobiografico. (49–50)

Abbiamo già visto invero come Sbarbaro, fin dall'avvio di *Pianissimo*, assegni a poesie come I, 1, e poi I, 3 e I, 4 il compito di inscenare plasticamente l'insidiosa permeabilità del confine che distingue i diversi regimi del suo presente, rendendoli pericolosamente convertibili e commutabili. L'inserimento di I, 2 sembra funzionale ad un analogo effetto di tematizzazione cataforica rispetto al fatto che le dinamiche di questo complesso, instabile rapporto si riverberino poi anche sui modi della loro alternanza nella sequenza macrotestuale.

Di sicuro la specificità fondamentale di questa seconda modalità – rispetto al tipo precedente – risiede nell'introduzione di un filtro diegetico, e dunque di una divaricazione strutturale fra io personaggio e io voce, che se per un verso riflette l'interposizione di una pur minima distanza (temporale e prospettica) fra esperienza e racconto dell'esperienza, per altro verso li ingloba comunque in un lattiginoso, amniotico presente dilatato: l'evento e l'atto che parola che lo dice se ne rivelano in fondo nient'altro che pieghe e insenature. Quella che l'io assume rispetto alle proprie vicende è insomma una posizione ambivalente, ad un tempo riflessivamente distanziata epperò ancora coinvolta, forzata ad una irriducibile prossimità.

Come proprio I, 2 ben esemplifica, la struttura su cui spesso Sbarbaro imposta questi testi è però ancora un poco più articolata. In effetti il quasi-formulaico «Talor, mentre» iniziale non istituisce semplicemente *un* presente durativo/iterativo ma individua un doppio piano temporale all'interno di quel regime. Il sé narrato che l'io voce rievoca compie cioè un'esperienza che si trova all'intersezione fra una dimensione iterativa di sfondo e una dimensione iterativa più circoscritta e per così dire in primo piano, che ospita un'esperienza un poco paradossale di rivelazione improvvisa/traumatica (il momento del «kairòs coscienziale», come lo chiamava Angelo Marchese 196) ma appunto fin da subito riassorbita in una sua ripetibilità consuetudinaria:

Talor, mentre cammino solo al sole
 e guardo coi miei occhi chiari il mondo
 ove tutto m'appar come fraterno,
 l'aria la luce il fil d'aria l'insetto,
 un improvviso gelo al cor mi coglie. 5
 Un cieco mi par d'essere, seduto
 sopra la sponda di un immenso fiume.

Presente iterativo di sfondo, presente iterativo di primo piano – e naturalmente presente diegetico/commentativo dell'io voce. Specialmente lo sviluppo dell'immagine del cieco, proiezione allegorico/esplicativa della condizione del soggetto e del suo dilatato adesso (di cui concorre a diffrangere ulteriormente l'immagine, costituendosi come una sorta di doppio fantastico/controfattuale), si dà come il prodotto di una azione in-

terpretativa dell'io voce, che dalla propria prospettiva *ex post* traduce così la sensazione inarticolata tante volte provata nel presente iterativo di primo piano. In effetti ciascuna delle falde o grinze di questo stratificato territorio del presente è la sede di una differente possibilità di focalizzazione prospettico/interpretativa sull'esperienza rappresentata. L'opposizione principale è fra l'immagine iniziale dell'io chiaroveggente che percepisce il mondo «come fraterno» (situazione 'di sfondo' già in frontale contrasto, però, con quella presentata in I, 1, dove la condizione abituale dell'io sembrava già quella dell'estraniamento apatica)¹⁵ e gli accessi di angoscia di cui «talora» cade preda a causa dell'improvviso presentimento della fallacia del proprio sguardo e della irrealtà del mondo (la similitudine del cieco di fatto rovescia quella dei «chiari occhi» iniziali). Nei versi 13–16 è di nuovo l'io voce a riattualizzare e far proprio – razionalizzandolo definitivamente – il contenuto del trauma disvelante: «Perché a me par, vivendo questa mia / povera vita, un'altra rasentarne / come nel sonno» (altro richiamo, rovesciato però, all'immagine-chiave di I, 1 – che là metaforizzava una condizione di estrema estraneità e qui invece di eccessiva/illusoria adesione alla vita). Subito dopo la distanza diegetica si ripristina: l'inflessione valutativa che accompagna la rappresentazione dello sbigottimento provato dal sé narrato dopo il trauma («Come uno smarrimento allor mi coglie, / uno sgomento pueril») parrebbe sancire il definitivo acquisto di consapevolezza dell'io voce: uno stato di completo disincanto – di smagata 'adulità' – che appunto come in I, 1 impedisca intenerimenti e sussulti emotivi. Senonché, anche al netto dell'ambiguo tono di commozione che torna a percepirsi nella scena finale (rievocazione della sequenza di gesti con cui l'io, dopo lo *choc*, si riaccosta «con man che trema» all'«erba», quasi appunto per accertarne un minimo di consistenza residua), è proprio la struttura diegetico/enunciativa del brano a minare, fin da subito, qualunque elemento di vera *definitività* dell'esperienza: il «primo piano» della rivelazione (qui, ma con evidente effetto di riverbero anche sulle circostanti e successive sceneggiature di analoghe esperienze di carattere singolarivo) non è che una bolla d'aria che scoppia sulla superficie di un presente-palude imm modificabile, dove l'esperienza non può che degenerare appunto in Erlebnis, accumulazione irrelata e disarticolata di vissuti puntuali, episodici, non sintetizzabili.

Oltre che nell'offrire una prima esemplare messa in figura delle illusionistiche quinte interne del presente di *Pianissimo*, la funzione strutturale di questo quartetto iniziale di testi (chiamiamoli blocco A) consiste d'altronde nello stabilire uno dei criteri in base a cui l'intera serie macrotestuale è o sembra essere organizzata (di nuovo, peraltro, con una intenzionalità tanto evidente negli esiti quanto però attentamente dissimulata). In tutta la *Parte prima*, infatti, l'assetto delle modalità enunciative sembra funzionare come parametro privilegiato di aggregazione/differenziazione dei testi in blocchi omogenei. Così, da I, 5 a I, 12 abbiamo un grosso lotto di 8 poesie caratterizzato dalla larga prevalenza del modulo dell'apostrofe (blocco B); da I, 13 a I, 16 un nuovo quartetto di testi (blocco C) presenta invece una struttura speculare a quella del quartetto iniziale (il primo il terzo e il quarto sono modulati secondo una diegesi durativa/iterativa, il secondo con il modulo dell'io in scena); per concludere poi con un terzetto di poesie organicamente improntate, di nuovo, ai modi dell'allocuzione (blocco D). È una strategia di *dispositio* che corrobora e funzionalizza ulteriormente l'effetto di forte *mise en relief* dei modi di impostazione della

¹⁵ La contraddizione potrebbe essere inquadrata però – se non proprio risolta – interpretandola come l'effetto di un parziale, momentaneo cambio di scenario: che qui non è di tipo urbano (come in I, 1) ma essenzialmente naturale, come dimostrerebbe il pur assai essenziale elenco delle «sostanze» al v. 4 («l'aria la luce il fil d'erba l'insetto»), e poi il nuovo riferimento finale all'«erba».

voce: nella loro selezionata varietà essi scandiscono, alternandosi, il procedere del canzoniere/diario sbarbariano secondo una vistosa (benché in qualche modo segreta, sotterranea) logica modulare, che di fatto proietta sull'asse orizzontale della serie quel medesimo principio di oscillazione pendolare fra posture difformi attraverso cui Sbarbaro modella, come abbiamo già osservato, l'articolazione interna, in verticale, di tante singole poesie.

Naturalmente l'impressione di sfibrante, illusoria movimentazione di una condizione parossisticamente statica, bloccata, soffocante, senza scampo, è un effetto di lettura che i testi di *Pianissimo* restituiscono anche attraverso il fitto tegumento di ripetizioni lessicali ed espressioni quasi-formulaiche che, anche al di là o al di fuori di una logica strutturale riconoscibile, lega fra loro le poesie non solo di ciascun blocco ma anche di blocchi differenti e anzi persino delle due parti: *quasi* ottundendo – attraverso l'ipnotico *effetto-eco* prodotto da questa dinamica di sclerotizzazione stilistica – le relazioni di tipo antinomico/oppositivo, di ripresa capovolta o rovesciata, che gli intorni contestuali rivelano invece in modo plateale. Largamente rilevata dalla critica, l'ambigua funzione catarifrangente di questo sciame di iterazioni (ad esempio nel dar corpo all'oscillazione tra fastidio/spavento e attrazione/trasporto che sigla il rapporto dell'io con gli altri; o all'altalena continua fra «desiderio» e «paura di morire»; o a quella fra denuncia dello stato di atonia/inerzia/disincanto dell'io e agitato riproporsi di sbigottimenti e angosce – di «cupidi-gie e brividi», come li chiamerà Montale; eccetera) può comunque essere interpretata come un livello di manifestazione puntuale di una dinamica di significazione di cui la configurazione dell'assetto enunciativo costituisce una sorta di matrice strutturale o dispositivo latente di elicitazione. È necessario però osservare che questo stesso dispositivo si interseca – a conferma dell'escheriano principio di indecidibilità fra istanze normative conflittuali che sembra costituire uno dei veri precedenti-chiave della messa in forma di *Pianissimo* – ad un altro modulo o schema organizzativo, la cui importanza prende rilievo osservando l'articolazione interna del secondo blocco appena individuato: una delle zone d'altronde più riconoscibilmente compatte del libro.

Come segnalato da Polato (*Pianissimo*, 101, 106–08, 114), questa sequenza di otto testi si rivela infatti strutturata, più precisamente, come una successione di tre coppie di poesie, intese a sviluppare le opposte cuspidi o polarità di un medesimo tema riflessivo e separate fra loro da due testi snodo o cuscinetto. È la zona di *Pianissimo* in cui – come ha puntualizzato in specie Mengaldo – ci imbattiamo nella riproposizione insistita, quasi fastidiosa di uno dei modi d'uso dell'apostrofe più anacronisticamente convenzionali, nella sua stanca riproposizione di uno stilema simbolistico/decadente già fortemente connotato come recupero riattualizzante di un modulo tradizionale desueto. Dal punto di vista funzionale, l'appello allegorizzante ad enti astratti o comunque inanimati, figuralizzati come prosopopee di aspetti dell'esistenza o dell'interiorità del soggetto, è un modulo che Sbarbaro sembra impiegare o reimpiegare – piuttosto tipicamente – ai fini di oggettivare e quasi reificare una serie di contenuti lirico/soggettivi, estraniando e proiettando in un astratto teatro di sostanze una assillata introspezione coscienziale e provvedendo altresì, nel contempo, ad una elementare drammatizzazione e agitazione patetico/patematica di una dinamica discorsiva di stampo essenzialmente argomentativo, ragionato. Quel che si può aggiungere, semmai, è che Sbarbaro sembra condurre questa operazione di riuso "epigonico" giocando, di nuovo, su una certa varietà di sottomodulazioni, funzionalizzate a produrre un effetto di lieve ma percepibile progressione strutturale. Si va cioè dalla massima astrattezza generalizzante della prima coppia di enti (l'antifrastico «controinno» alla Vita – come lo chiama Polato – di I, 5 e l'invocazione al «Sonno, dolce fratello della Morte» di I, 6: entrambi sviluppati del resto, non per caso, con escursioni dalla consueta

prima singolare ad una più accomunante, universalizzante prima plurale); alla maggiore personalizzazione della seconda coppia di prosopopee (I, 8 e I, 9 oppongono «Consuetudine» e «Dolore» come dimensioni costitutive non di una esistenza generica ma di quella del soggetto); fino alla massima determinazione individualizzante dell'assillo sceneggiato in testi come I, 11 e I, 12 – che svolgono il tema dell'opposizione fra «lacrime» e «occhi implacabili» (cioè fra una condizione di massima lucidità nel disincanto che estrania l'io dal mondo della vita; e una di residua adesione/partecipazione anche emotiva alla vicenda del mondo e degli altri che inganna la vista ma può schiudere istanti di piena coincidenza con sé stessi) in entrambi i casi presentando anche, non per caso, riferimenti al padre, alla sorella, alla trama di relazioni che più circoscrivono l'identità biografica del soggetto e i modi del suo inserimento sociale nel mondo. Non è però condivisibile l'osservazione di Polato secondo cui l'«andamento riflessivo» di questa catena di allocuzioni ne risulterebbe «tutto inscritto in un presente imm modificabile» (106). Certo siamo pur sempre fra le increspature e i doppifondi dell'infinito presente di *Pianissimo*. Ma l'adozione del regime apostrofale – secondo una delle classiche indicazioni di Culler (159–60) – trasla la temporalità dell'intero sistema di enti e rapporti evocati dal testo nel palpitante presente della voce che li dice, nel qui ed ora transeunte dell'evento che è la poesia stessa: istituendo, in definitiva, «a temporality of writing» (160). Ed è allora in questo presente che lo stesso farsi e darsi del ragionamento – con la sua implicita (e chimerica) pretesa di accesso a un punto di vista distanziato sulla propria esperienza, a una postazione di vantaggio valutativo – risulta attratto. Pur del tutto prive di marche di situazione e ancoraggio ad un qui ed ora riconoscibile (anche se, lo si è già osservato, per il lettore di *Pianissimo* l'effetto di 'situazione in scena' dell'io-voce è in qualche modo già stato assolto – in un'ottica macrotestuale – dai testi del blocco A), l'iscrizione di queste poesie in un regime di fatale provvisorietà e precarietà attimale (condizione peraltro ripetutamente tematizzata nei testi: «per non potere vivere che l'attimo», I, 5; «e mi facesti / tutta la vita vivere nell'attimo», I, 9) trova conferma d'altronde nelle molteplici, plateali sconessioni che – anche qui – sbrindellano l'apparente continuità del tessuto argomentativo (sia nel medesimo testo che fra testi contigui).

A spartire e scandire le tre coppie di apostrofi/prosopopea, lo si è detto, sono due poesie che – per ragioni diverse – non si possono ridurre alla logica della sequenza. Di queste la prima, I, 7, è di nuovo modellata secondo i modi dell'apostrofe che però qui ha come destinatario *in absentia* una persona reale: è il primo dei due testi dedicati al padre («Padre, se anche tu non fossi il mio»), cui farà eco, più avanti, I, 17 («Padre che muori tutti i giorni un poco»). Quella delle allocuzioni a persone reali è la seconda possibilità di declinazione del modulo apostrofale, che nella zona finale della *Parte prima* si reduplica nella poesia dedicata alla sorella. Anche lei è convocata sulla scena diaristica, in quel punto nodale del macrotesto, attraverso un doppio gesto di allontanamento: l'ambivalente evocazione sostitutiva dell'allocuzione si combina all'ulteriore proiezione del rapporto con l'io in un futuro prolettico/controfattuale, che corrobora la configurazione del tema familiare come riverbero del capitale motivo della morte prefigurata del padre. La seconda poesia di snodo è l'unica non allocutiva di questo blocco: è la celeberrima «Talor, mentre cammino per la strada» (una poesia iterativa/durativa, come si desume fin dall'attacco) e si trova collocata in decima posizione: al centro geometrico esatto della *Parte prima*. Si tratta con tutta evidenza di una scelta non casuale, che attiva un principio di organizzazione strutturale alternativo a quello modulare appena descritto. Centro di

simmetria della sezione, I, 10 separa due sequenze di 9 testi ciascuna, piuttosto eterogenee quanto a distribuzione di moduli.¹⁶ Quel che appare difficile trascurare, invece, è che entrambe le sequenze presentano in quarta posizione una poesia *in praesentia* dedicata alla lussuria (I, 4 e I, 14) e in settima posizione una poesia allocutiva al padre (I, 7 e I, 17). Nel mimare il reiterato passaggio della propria intermittente «confessione» da alcune crune inaggrabili o assilli mentali ossessivi – questa seconda evidente struttura d'ordine enfatizza l'immagine di una tensione o conflitto, nell'organizzazione di *Pianissimo*, fra il principio di linearità immanente alla serie diaristica e le continue contropunte di una pervasiva ricorsività analettica o ondulatoria, di una coazione alla circolarità ossessiva che lo incurvano e corrugano e insomma lo inceppano sistematicamente. È una dinamica che, come ha acutamente puntualizzato Coletti, resta però irriducibile a letture psicanalitiche. L'essenziale antifreudismo dell'autoanalisi poetica di Sbarbaro è comprovata dal fatto che il suo io personaggio «non rimuove i suoi rifiuti né nasconde i suoi sensi di colpa»: precludendosi così da subito l'ambiguo conforto di inaccettabili scorciatoie terapeutiche (perché «riconoscerli non serve affatto a guarirlo») ma per questa via garantendosi anche la possibilità di sostituire, alla celebrazione psicoanalitica del «soggetto nelle sue profondità», la rappresentazione della sua deprimente dispersione «*nel dopo*», «in stadi e atteggiamenti successivi, discordi ancorché inscindibili fra loro» (95).

Entro questa doppia logica si inquadra al meglio anche il testo su cui la *Parte prima* si chiude – con una poesia che offre un'ulteriore, estrema declinazione del modulo apostrofafe, quella nei confronti della «Terra», come emblema del mondo naturale. Epperò I, 19 è anche un testo in cui – esattamente come avveniva in I, 1 – il regime allocutivo si contammina con, e in definitiva si innesta su, una situazione enunciativa di forte definizione scenica, con un io voce e personaggio che conduce un'autodiegesi in presenza:

Il mio cuore si gonfia per te, Terra,
come la zolla a primavera.

Io torno.

I miei occhi son nuovi. Tutto quello
che vedo è come non veduto mai:
e le cose più vili e più consuete,

5

tutto m'intenerisce e mi dà gioia.
In te mi lavo come dentro un'acqua
dove so scordi tutto di sé stesso.

La mia miseria lascio dietro me
come la biscia la sua vecchia pelle.

10

Io non sono più io, io sono un altro.
Io sono liberato di me stesso.

Nell'atto di parola con cui la prima parte di *Pianissimo* si chiude, la presenza della voce assume una configurazione che assomma due forti marche strutturali di singolarità: che se enfatizzano il carattere eccezionale, la potenzialità di rottura risolutiva dell'evento rappresentato, nel contempo sanciscono anche l'estrema fragilità della prospettiva (auto)interpretativa che l'io voce vi afferma, dalla volatile specola della propria collocazione

¹⁶ A voler spingere il cipiglio analitico un poco oltre – forse – il grado di dettaglio legittimo, si potrebbe rilevare invero che nella sequenza a monte si trovano cinque poesie allocutive (5, 6, 7, 8, 9), tre in presa diretta (1, 3, 4), una imperfettiva (2); mentre in quella a valle ne abbiamo cinque allocutive (11, 12, 17, 18, 19), tre imperfettive (13, 15, 16), una in presa diretta (14).

esposta, allo scoperto, sul pencilante palcoscenico dell'attimo. L'effetto di simultaneità, di presentificazione dell'evento nella voce, si accentua nel finale grazie alla insistita iperdefinizione delle sfoglie del dilatato adesso in cui – come in una sorta di moviola rallentante – assistiamo allo sgranarsi della sequenza di gesti compiuti dal personaggio-in-scena («Io mi sono seduto ^{/(2)} qui per terra / con le due mani aperte sopra l'erba, / guardandomi ^{/(1)} amorosamente intorno. / E, mentre così guardo, ^{/(1: 0)} mi si bagna ^{/(0)} / di calde dolci lacrime la faccia», vv. 19–23). Se fosse la poesia finale di tutto *Pianissimo*, potrebbe davvero configurarsi come il sigillo di un'esperienza di frattura e rinnovamento: anche se tanto le mani sull'erba quanto a maggior ragione il pianto – nei testi precedenti – si erano già configurati come ambigui emblemi di una ipotesi ricorrente quanto illusoria di risoluzione pacificante della scissione dell'io, di ricongiunzione con sé e con il mondo attraverso un movimento di regressione ad una condizione di essenzialità vitale primaria (variante 'euforica', per così dire, dell'immagine della mineralizzazione, della riduzione devitalizzante a macchina o cosa o «rovina» inanimata) che implica ad ogni buon conto la fuoriuscita dall'orizzonte urbano.

Invece a I, 19 segue, sintomaticamente, II, 1, che di nuovo ci propone un io personaggio acquattato nel dominio della più disillusa, arresa estraniamento:

Taci anima mia. Son questi i tristi
giorni in cui senza volontà si vive
i giorni dell'attesa disperata.
[...]

Andando per la strada così solo
tra la gente che m'urta e non mi vede
mi pare d'esser da me stesso assente. 10
E m'accalco ad udire dov'è rezza
sosto dalle vetrine abbarbagliato
e mi volto al frusciare d'ogni gonna.
Per la voce d'un cantastorie cieco 15
per l'improvviso lampo d'una nuca
mi sgocciolan dagli occhi scioche lacrime
mi s'accendon negli occhi cupidigie.
Ché tutta la mia vita è nei miei occhi.
Ogni cosa che passa la commuove 20
come debole vento un'acqua morta.

Io son come uno specchio rassegnato
che riflette ogni cosa per la via.
In me stesso non guardo perché nulla
vi troverei.
E venuta la sera, nel mio letto 25
mi stendo lungo come in una bara.

Eppure le differenze rispetto a I, 1 sono vistose. Intanto qui l'io non ci restituisce un'esperienza in presa diretta ma conduce un racconto di taglio iterativo/durativo: il disincanto che in apertura di libro era sceneggiato come esito di un'esperienza traumatizzante, qui è già definitivamente compiuto, avvenuto, acquisito come la condizione in cui il soggetto è stabilmente installato. Così, se là l'arrangiamento narrativo del testo prevedeva un movimento dell'io personaggio dall'interno domestico verso l'esterno urbano (luogo dell'epifania del negativo, in cui tutto si svela essere «soltanto quel che è») qui il

movimento è inverso, dall'esposizione all'urto con la città al finale rientro dell'io nel riparo-tomba della propria stanza. D'altro canto, se anche la restituzione di questa frastornante scena di vagabondaggio urbano è condotta, come si è già accennato, su un registro molto differente (non più nel segno della riduzione essenzializzante ma della accumulazione individualizzante di dettagli e schegge percettive) è anche perché l'icastico gesto di ferma auto-contemplazione che concludeva I, 1 («Nel deserto / io guardo con asciutti occhi me stesso»), sancendo l'illusorietà di qualunque sforzo di notomizzarsi per rintracciare in sé una qualche ansa o membrana identitaria sottratta all'estraniamento, qui appare ulteriormente superato da una risoluta rotazione dello sguardo, che preso atto della propria inefficienza in quanto oggetto della visione si rovescia e riversa sul fuori.

In effetti tutta la *Parte seconda* sembra impostata su una logica di ripresa variata, o meglio di rimodulazione invertita del sistema rappresentativo della *Parte prima*, che tuttavia non ne mette in discussione i criteri di funzionamento essenziali. Sul piano delle strutture retorico/enunciative il dato più evidente è la decisa messa in dominante della modalità imperfettiva (che informa ben 7 dei 10 testi della sezione) cui corrisponde la drastica riduzione di incidenza del modulo apostrofale (che informa le tre poesie rimanenti: II, 4, 6 e 9). È una ricognizione preliminare da cui già si profila uno schema di organizzazione della sezione: con un terzetto iniziale di testi imperfettivi, seguito da tre dittici costruiti sull'alternanza fra apostrofe e diegesi commentativo/imperfettiva, e una conclusione di nuovo affidata ad un testo imperfettivo. È un sistema di scelte funzionale, si capisce, alla produzione di un effetto di più pronunciata iscrizione della condizione del soggetto in un regime di temporalità ormai bloccata, immodificabile: quella che qui Sbarbaro vuole mettere in forma – e restituire a chi legge – è insomma la definitiva cronicizzazione della situazione rappresentata (e delle stesse dinamiche rappresentative) della *Parte prima*. Eppure questa immagine non si accorda pienamente all'impressione di lettura che questa serie di poesie restituisce. Anche a dispetto del crescente rischio di ripetitività indotto da un sistema di opzioni come quello appena descritto, proprio l'ultima parte di *Pianissimo* sembra in realtà distinguersi – e guadagnare un proprio spicco nella mente del lettore – in forza di una maggiore vivacità impressiva e persino di una modulazione patemico/emotiva del discorso più mosso, meno prostratamente monocorde e «sottovoce».

È questo l'esito più vistoso delle dinamizzanti accensioni scenico/mimetiche della diegesi *in praesentia*, che come e più che nella *Parte prima* giocano qui un ruolo cruciale nello stratificare e movimentare l'instabile, metamorfico presente su cui Sbarbaro edifica il suo peculiare diarismo. Specialmente fra II, 4 e II, 9 – nel corpo centrale della sezione, incorniciato dalla dominante imperfettiva del primo terzetto di poesie e dell'ultima – l'esperienza e lo stesso discorso dell'io personaggio si svolgono in effetti in una sorta di presente-palinsteso scosso da continui effetti di interferenza e reciproca commutazione fra i suoi diversi (e idealmente alternativi, inconciliabili) strati o spigoli. Con effetti di riverbero come al solito perturbanti, va da sé, sulla tenuta dell'impianto prospettico e argomentativo sotteso alla (auto)rappresentazione.

Se ne ha già una lieve ma esemplare anticipazione in II, 2, poesia costruita invero – almeno in apparenza – sulla alternanza fra diegesi retrospettiva e presente commentativo: l'io voce contrappone cioè gli ingenui cedimenti infantili all'illusione di libertà prodotta, ogni volta, dall'occasionale ascolto di un «canto d'ubriachi» (cedimenti che si emblemizzano nelle «lacrime insensate» tante volte versate) alla ferma consapevolezza ormai acquisita della impossibilità di evadere dal proprio «amaro» destino di inappartenenza («Adesso quell'inganno anche è caduto. / Ora so quanto amara sia la bocca / che canta spalancata verso il cielo», v. 15). Senonché, il prosieguo del testo provvede a far aggallare,

con sempre maggior chiarezza, la sconessione latente fra la prospettiva argomentativa fortemente ‘discontinuista’ dell’io voce e gli atteggiamenti che il soggetto continua a tenere, come personaggio, nel presente durativo/iterativo in cui è tuttora immerso (la catena di gesti evocata nella seconda strofa è di fatto esattamente la stessa di quella presentata nella prima: con l’unica differenza, semmai, che ora le «sciocche lacrime» sono un po’ più «scarse»). Insomma: qui è addirittura la classica struttura *allora/ora* (anzi, *allora/ora durativo-iterativo/ora commentativo*) a collassare drammaticamente in una dimensione di iteratività immodificabile.

È però soprattutto nei testi seguenti che si assiste ad una ricca e variata fenomenologia di effetti di *switch* fra regimi enunciativi differenti – in particolare appunto con l’improvviso rampollare di un (più o meno incongruo) effetto di presa diretta, di serrata simultaneità fra parola e azione (com’è tipico della autodiegesi in presenza) nel cuore di una poesia inizialmente improntata ad un resoconto iterativo o ad una allocuzione non situata. In I, 4 – ad esempio – l’incontro casuale dell’io-«sonnambulo» con la donna-«regina» per le vie della città (esibita variazione, certo, della baudelairiana *A une passante*) è modulato attraverso un’improvvisa (ri)sintonizzazione del tempo narrativo che mima lo *choc* rivitalizzante dell’esperienza rappresentata. Dall’iniziale inclinazione imperfettiva («Io che come un sonnambulo cammino / per le mie trite vie quotidiane / vedendoti dinnanzi a me trasalgo», vv. 1-3) dapprima il discorso slitta, ai vv. 10–14, in una sorta di diretto libero che riattualizza nell’io voce la voce del sé personaggio, annullando le distanze («Pei riccioletti folli d’una nuca, / per l’ala d’un cappello io posso ancora / alleggerirmi della mia tristezza. / Io sono ancora giovane inesperto / col cuore pronto a tutte le follie»); quindi, nel finale, il brusco accapponamento della sintassi (l’ultima strofa presenta cinque punti fermi in cinque versi) corrobora l’impressione di approdo ad un regime di presa diretta quasi pedinando, nella sua pura evenemenzialità, l’attività constatativa di una coscienza incollata al suo oggetto d’attenzione, avvinta «al ritmo del *suo* passo».

Il procedimento si ripete, con variazioni, nei testi seguenti (in II, 6 e II, 9 con analogie anche rispetto alla sceneggiatura dell’incontro con una donna del desiderio), con due modalità prevalenti. Nella prima a produrre lo scarto enunciativo sono appunto gli inopinati innesti del diretto libero, che sovrappongono la voce dell’io rappresentato a quella dell’io rappresentante: come in II, 5, dove dall’iniziale «A volte quando guardo la mia vita» sboccia, all’inizio della seconda strofa, un attualizzante «Se domani morissi»; o in II, 8, dove la situazione riflessiva introdotta da un analogo attacco imperfettivo («A volte sulla sponda della via / [...] / mi seggo: e dove vado mi domando, / perché cammino», vv. 1–4) viene subito dopo riesumata dalla voce rievocante in quello che si configura come un singolare nuovo presente-zombie di tipo scenico/commentativo («Quant’albe nasceranno ancora al mondo / dopo di noi! [...] Una mortale pesantezza il cuore / m’opprime. Inerte vorrei esser fatto / come qualche antichissima rovina [...], vv. 7–15). La seconda modalità – che invero non è che una declinazione peculiare della precedente – realizza l’effetto di *switch* attraverso il ricorso insistito a fitte serie di esclamazioni ottative o micro-apostrofali («Oh voluttà di dar tutto per nulla!», I, 6, v. 7; «Persiane silenziose illuminate! / Finestra buia aperta nella notte! / [...] E voluttà di scendere più in basso!», I, 7, vv. 3–19; «Accompagnarti in qualche trattoria / di basso porto / e guardarti mangiare avidamente! / [...] / Poterti fare piangere, potere / pianger con te!», II, 9, vv. 7–23) attraverso cui Sbarbaro presentifica ad un tempo, nella presunta zona di disimmischiamento e osservazione a distanza del commento, non solo una moltitudine mai come ora screziata di oggetti figure aspetti del mondo, ma anche la potente carica di attrazione che

esercitano sul suo io-personaggio, e con cui lo avvinghiano al proprio puntiforme e disperso qui ed ora.

Ma la presentizzazione non coinvolge, sintomaticamente, l'ultima poesia della *Parte seconda* – e del libro: che ne risulta così integralmente inscritta – proprio come II, 1, ma al contrario di I, 1 e I, 19, in un lasco, asintotico presente imperfettivo. E ciò è tanto più significativo se si considera che si tratta del testo deputato a inscenare (ma di nuovo, in una relazione di parallelismo contrastivo/oppositivo al finale della *Parte prima*) l'accesso ad un momento, se non proprio di “speranza” – come è stato talvolta scritto –, almeno di volontaristico rilancio di un atteggiamento di combattività etica, di resistenza. A differenza che nel caso precedente, qui la possibilità di questa impuntatura non prevede più l'obliterazione del qui ed ora urbano, in grazia di un'episodica (né potrebbe essere altrimenti) evasione/ritorno al mondo naturale: qui anzi il mito regressivo del ricongiungimento con la «Terra» – evocato all'inizio dal «canto di cicale» (e dalla «visione / di campagne» che se ne genera nella mente) – è esplicitamente rifiutato come un lenimento illusorio, un rimedio fittizio e sciocco, relegato al passato. Al contrario, è proprio mentre sente di «aderire / ad ogni pietra della città sorda / com'albero con tutte le radici» che il soggetto compie il gesto – su cui *Pianissimo* si chiude – dell'alzare i gomiti «come / per uno sforzo d'ali»: gesto accompagnato non più, allora, dallo sgorgare di «sciocche» o «insensate» o «puerili» lacrime, ma da un tanto più adulto sorriso intimo («sorrido a me indicibilmente»).

E nondimeno, o forse proprio per questo, quel gesto di estrema consapevolezza non può essere rappresentato con i modi del racconto singolativo: pur conferendogli un icastico risalto e spicco rispetto al presente iterativo di sfondo su cui la poesia si apre («Tallora nell'arsura della via», v. 1), la sua iscrizione in un inconclusivo, mediocre presente iterativo di primo piano sancisce una volta di più – e in qualche modo definitivamente, si potrebbe dire – l'assoluta non definitività di quell'evento, così come di ogni altra increpatura o frangente di quel dominio di precarietà incomponibile e inesorabile che il diario di *Pianissimo* mette così suggestivamente in scena.

Bibliografia

- Barberi Squarotti, Giorgio. “La città di Sbarbaro.” *Atti del convegno nazionale di studi su Camillo Sbarbaro*. Ed. Adriano Guerrini. Genova: Edizioni di Resine, 1974. 54-71. Stampa.
- Bernardelli, Giuseppe. *Il testo lirico. Logica e forma di un tipo letterario*. Milano: Vita e Pensiero, 2002. Stampa.
- Culler, Johnatan. *The pursuit of signs*. Ithaca: Cornell UP, 1981. Stampa.
- Fortini, Franco. *Saggi italiani*. Milano: Garzanti, 1987. Stampa.
- Ghidinelli, Stefano. *L'interazione poetica, Modi di socializzazione e forme della testualità della poesia italiana contemporanea*. Napoli: Guida, 2013. Stampa.
- Giovannetti, Paolo. “La metrica di ‘Pianissimo’: forme ritmiche e strategie referenziali.” *Acme* XXXVIII.II (maggio-agosto 1985): 87-114. Stampa.
- Goffman, Ervin. *Forme del parlare*. Bologna: Il Mulino, 1987. Stampa.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique. Nouvelle édition augmentée*. 1975. Paris: Editions du Seuil, 1996. Stampa.

- . *On Diary*. Eds. Jeremy D. Popkin & Julie Rak. Mānoa: U of Hawai'i P, 2009. Stampa.
- Lonardi, Gilberto. "Di certe assenze in Sereni." *La poesia di Vittorio Sereni. Atti del convegno*. Ed. Stefano Agosti. Milano: Librex, 1985. 106–18. Stampa.
- . *Leopardismo*, Firenze: Sansoni, 1974. Stampa.
- Marchese, Angelo. "Strutture di «Pianissimo»." Barberi Squarotti 195–231.
- Mazzoni, Guido. *Sulla poesia moderna*. Bologna: Il Mulino, 2005. Stampa.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. "Sbarbaro: come uno specchio rassegnato." *L'indice dei libri del mese* 3 marzo 1986. *La tradizione del Novecento. Terza serie*. Torino: Einaudi, 1991. 123–29. Stampa.
- Ott, Christine. "Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico. Il problema della soggettività in poesia." *Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico nella poesia italiana da Soffici a Sanguineti*. Eds. D. Frasca, C. Lüderssen, C. Ott. Firenze: Franco Cesati, 2015. Stampa.
- Padovani Soldini, Antonella. «Ho bisogno d'infelicità». *Pianissimo*, Rimanenze. Primizie. *Storia della poesia di Camillo Sbarbaro con testimonianze inedite*. Milano: All'insegna del pesce d'oro, 1997. Stampa.
- Perli, Antonello. *La parola necessaria. Saggio sulla poetica di Sbarbaro*. Ravenna: Giorgio Pozzi, 2008. Stampa.
- Romanello, Alessandro. "Il poeta nella grande città. Introduzione a *Pianissimo*." *Lettere italiane* XLVIII.2 (aprile-giugno 1996): 230–50. Stampa.
- Sbarbaro, Camillo. *Pianissimo*. Ed. Lorenzo Polato. Venezia: Marsilio, 2001. Stampa.
- . *L'opera in versi e in prosa*. Milano: Garzanti, 1999. Stampa.
- Schaeffer, Jean-Marie. *Che cos'è un genere letterario?* Parma: Pratiche, 1992. Stampa.
- Testa, Enrico. *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*. Genova: Il melangolo, 1983. Stampa.
- Viti, Alessandro. "Sbarbaro e Boine. Tra svuotamento e ipertrofia del soggetto." Frasca, Lüderssen e Ott 29–44.
- Zublena, Paolo. "La lingua di *Pianissimo* 1914." *Camillo Sbarbaro in versi e in prosa. Convegno nazionale di studi*. Ed. D. Ferreri. Genova: San Marco dei Giustiniani, 2009. 45–58. Stampa.