

STEFANO BOTTERO

*«Soltanto quel che è»
Prospettive di estetica e flâneurismo urbano in Pianissimo*

In

Contemplare/abitare: la natura nella letteratura italiana
Atti del XXVI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)
Napoli, 14-16 settembre 2023

A cura di Elena Bilancia, Margherita De Blasi, Serena Malatesta, Matteo Portico, Eleonora Rimolo
Roma, Adi editore 2025
Isbn: 9788894743425

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/contemplare-abitare>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

STEFANO BOTTERO

«Soltanto quel che è»

Prospettive di estetica e flâneurismo urbano in Pianissimo

L'articolo approfondisce l'elemento del flâneurismo in Pianissimo (1914) di Camillo Sbarbaro, adottando una prospettiva diacronica e comparatistica. L'obiettivo è evidenziare come il flâneurismo urbano dell'autore, ispirato alla tradizione baudelairiana e caratterizzato da processi di riduzione linguistica, cosificazione ontologica della soggettività e impiego del dispositivo di correlazione oggettiva, sia collocabile al centro di una fitta rete di derivazioni poetiche e culturali. Tramite l'analisi di queste componenti, l'articolo mira a porre in luce la specificità del caso sbarbariano nel contesto della poesia italiana del primo Novecento. Adottando una metodologia d'indagine parimenti filosofico-estetica e critico-letteraria, si propone dunque una lettura di Pianissimo come caso emblematico della prima contemporaneità poetica – in particolare, a proposito dei rapporti tra soggettività, paesaggio cittadino e riduzione espressiva.

Nel canone contemporaneo, la figura del poeta flâneur assume una riconoscibilità molto elevata a livello, oltre che di approfondimento critico, di 'culturalizzazione'. Uno dei principali archetipi (se non, addirittura, *il principale*) in questo senso è offerto dalla figura protagonista delle *Notti bianche* di Fëdor Dostoevskij: testo pubblicato in Russia nel 1865 e tradotto in Italia nel 1920 per la cura di Luigi Bellini.¹

È interessante notare come l'autore stenda le *Notti bianche* a cavallo della metà del diciannovesimo secolo: dunque, in un orizzonte di tempo – sostanzialmente – coincidente a quello in cui Charles Baudelaire compone *I fiori del male*. La raccolta di versi appare tuttavia in traduzione italiana già nel 1893 – dunque ventisette anni prima delle *Notti bianche*. Posta la coincidenza estetica che si riscontra nei due testi a proposito della figura del soggetto *vagante*, osservare la convergenza di tali coordinate cronologiche permette di inquadrare la figura del flâneur come appartenente a un quadro culturale estremamente allargato (comune, nello specifico del caso, a Francia e Russia) nel senso del rapporto tra l'Io e la fisicità del paesaggio urbano. Le rispettive declinazioni del *topos* mostrano comunque dei rilevanti punti di divergenza: laddove Dostoevskij inserisce il suo protagonista in un contesto di separazione assoluta tra l'Io e l'orizzonte cittadino notturno (in cui si muove), nell'opera di Baudelaire questo confine non è così netto.

Tenendo a mente questa premessa e rivolgendo l'attenzione a *Pianissimo* di Camillo Sbarbaro (raccolta pubblicata nelle edizioni de La Voce nel 1914 e oggetto del presente intervento) è facile osservare quella che Lorenzo Polato definisce come una «penetrazione di Baudelaire»² nell'opera. Il flâneurismo di Sbarbaro, in altre parole, è certamente di origine baudelairiana. Tuttavia, il flâneurismo di Baudelaire non va inteso come un'esperienza fondativa e archetipica per il riorientamento estetico (e ontologico) del rapporto tra l'Io e il dato del paesaggio urbano in letteratura. E questo perché – e qui *Le notti bianche* tornano come un punto di interesse – Baudelaire non è il catalizzatore di un cambiamento letterario 'epocale' nel rapporto tra l'Io e la città di notte, ma il fondatore di una linea di tendenza che, come scrive Polato, penetra in Sbarbaro.

Relativamente a *Pianissimo*, un tema affrontato dagli studiosi a più riprese (data la centralità nella prassi compositiva sbarbariana: con buona ragione) è quello della *correlazione oggettiva*. È quest'ultima una dimensione che riguarda l'opera del poeta ligure in senso allargato – Franscesca Florimbi, ad esempio, identifica nei «licheni» di Sbarbaro un «correlativo oggettivo della resistenza [...] alla propria

¹ F. DOSTOIEVSKI, *Le notti bianche: romanzo sentimentale*, Roma, Casa editrice Carra, 1920.

² L. POLATO, *Introduzione* in C. Sbarbaro, *Pianissimo*, Venezia, Marsili, 2001, p. 21.

desolazione». ³ Ciò detto, osservare la ‘modalità’ in cui il poeta si riferisce al paesaggio cittadino nel frangente della propria camminata notturna (frangente che, di fatto, costituisce in *Pianissimo* un fulcro estetico) permette di operare una serie di considerazioni linguistiche. Relativamente a queste, un ottimo studio del 2013 di Eleonora Cardinale coglie con esattezza i nodi centrali della stratificazione linguistica sbarbariana, sottolineando (tra le altre cose): a) una derivazione genealogica stilistica, da Petrarca; b) la dimensione della lingua di Sbarbaro come veicolo di una condizione esistenziale ‘a riparo dalla vita’, confinata in uno spazio ontologico altro rispetto alla vita empirica.

L'estetica del flâneurismo di Sbarbaro costituisce quindi un punto di particolare rilievo, laddove in essa interviene un fattore di localizzazione: il procedimento di correlazione oggettiva si verifica entro i margini conclusi del paesaggio cittadino. In altre parole: Sbarbaro adotta un *modus* di rapporto al reale che localizza negli elementi estetici della città una determinazione di senso. E questo avviene, a livello linguistico, mediante l'utilizzo di una parola poetica ridotta, franta – il cui tono è abbassato a quello di una comunicazione quasi neutra, scevra dal pathos emotivo. Si tratta di un ‘salto’ significativo, considerando il carattere drammatico e *bohémien* che connotava le espressioni dei suoi predecessori in fatto di flâneurismo notturno (come, si è detto, Baudelaire e Dostoevskij).

Meno esplorato del frangente linguistico, a proposito del caso di Sbarbaro, è comunque ad oggi quello estetico – che pone questioni interessanti anche a proposito dei punti di derivazione. A proposito del discorso presente, è infatti importante domandarsi se esista un tramite, a livello sia tematico sia figurativo, tra l'originale baudelairiano e la poetica di *Pianissimo*. Tale questione costituisce il primo punto del nostro approfondimento – ossia: la messa in luce di come il rapporto estetico stabilito dalla composizione di Sbarbaro con il paesaggio urbano attraversi la lezione del Carducci delle *Odi barbare*.

La relazione tra Carducci e Baudelaire è oggetto di approfondimento già nei primi anni Quaranta – quando Pietro Paolo Torpeo dedica un capitolo del celebre saggio *Carducci e D'Annunzio* proprio alla relazione con il poeta francese. Torpeo mette in luce, tra l'altro, non solo una serie cospicua di occorrenze testuali e di rimandi, ma anche una relazione profonda tra i due in termini di poetica. Ad ogni modo, la sussistenza di una familiarità da parte di Carducci con l'opera di Baudelaire è ad oggi un fatto attestato presso la critica relativa. Guardando allo specifico della composizione di *Pianissimo*, e considerando tale dato, emerge una forte linearità con l'elaborazione carducciana del dato empirico extrasoggettivo. Un esempio emblematico è offerto da *Alla stazione in una mattina di autunno* – lirica in cui, come ricordato da Walter Binni, «il *leit-motiv* della separazione è intensificato, nel suo sentimento di dolorosa fatalità, da tutto un coerente paesaggio livido e sofferto». ⁴ In cui, in altre parole, il paesaggio cittadino forma un vettore di risonanza tra lo spazio chiuso dell'ontologia soggettiva e l'orizzonte allargato della fisicità oggettuale.

Van lungo il nero convoglio e vengono
incappucciati di nero i vigili,
com'ombre; una fioca lanterna
hanno, e mazze di ferro: ed i ferrei

freni tentati rendono un lugubre
rintocco lungo: di fondo a l'anima

³ F. FLORIMBII, *Recensione a L. SPALANCA P. MODENESI, I fiori del deserto. Sbarbaro tra poesia e scienza con testimonianze inedite*, «Lettere italiane», 63 (2011), 11, 158-160: 158.

⁴ W. BINNI, *Linea e momenti della poesia carducciana*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia», 26 (1957), 3/4, 145-175: 166.

un'eco di tedio risponde
doloroso, che spasimo pare.

E gli sportelli sbattuti al chiudere
paion oltraggi: scherno par l'ultimo
appello che rapido suona:
grossa scroscia su' vetri la pioggia.⁵

Il contesto d'immagine è stabilito interamente nel riferimento ad elementi antropici: è proprio *nella relazione* con questi che viene a determinarsi quel sentimento di angoscia che pervade l'Io. A questo proposito, è stata più volte sottolineata dai critici l'importanza della stagione simbolista francese per la formazione della poetica delle *Odi barbare* (un riferimento utile in questo senso è offerto ancora da Binni, che utilizza la formula di «assimilazione baudelairiana»).⁶ Questa radice, tuttavia, non orienta soltanto il portato figurativo cittadino nella poesia – che, come si è osservato, costituisce il vero e proprio contesto entro cui l'Io si muove. È ancora da Baudelaire che Carducci eredita il senso specifico di una tensione alla perdita di sé – vale a dire: alla cessazione di un sentimento di consistenza ontologica. A fronte del dolore che la situazione presente gli impone, l'Io protagonista del testo di Carducci invoca la possibilità di uno smarrimento che gli recherebbe, nella sua prospettiva, il sollievo. La poesia si conclude con la quartina:

Meglio a chi 'l senso smarrì de l'essere,
meglio quest'ombra, questa caligine:
io voglio io voglio adagiarmi
in un tedio che duri infinito.⁷

La radice baudelairiana si rende in questo passaggio particolarmente evidente, a proposito del nucleo concettuale dello sbiadire dell'Io nel momento flâneuristico (nucleo che, poi, fornisce la base – come ricorda Martina Lauster – per la formazione del concetto estetico di 'perdita-di-sé' nella teoria di Benjamin).⁸

Nello specifico della poesia italiana del primo Novecento, questa eredità Carducciana acquista un valore fondativo. Tra i vari esempi possibili quello di *Pianissimo* assume tuttavia un valore emblematico: il poeta ligure porta, infatti, alle estreme conseguenze questo concetto dello 'smarrimento dell'io' nel movimento flâneuristico. La mediazione carducciana interviene così a veicolare un elemento fondante dell'esperienza poetica di Baudelaire a proposito del movimento del sé nel reale – concetto che si attestava in maniera definitiva nel dodicesimo *Spleen di Parigi*, in cui si legge:

Il poeta gode di questo incomparabile privilegio di poter essere a piacere se stesso e altri. Come quelle anime vagabonde che bramano un corpo, lui penetra a suo talento nella maschera di chiunque. È solo per lui che tutto è aperto [...].⁹

⁵ G. CARDUCCI, *Poesie*, a cura di W. SPIAGGIARI, 20018, Milano, Feltrinelli, 190.

⁶ BINNI, *Linea e momenti della poesia carducciana...*, 162.

⁷ CARDUCCI, *Poesie...*, 193.

⁸ M. LAUSTER, *Walter Benjamin's Myth of the "Flâneur"*, «The Modern Language Review», 102 (2007), 1, 139-156: 139.

⁹ C. BAUDELAIRE, *Lo Spleen di Parigi*, XII, *Le folle* in Id., *Opere*, trad. it. di G. RABONI G. MONTESANO, Milano, Mondadori, 400.

Ciò osservato, Sbarbaro non solo si pone al centro di una tensione linguistica verso la riduzione e l'abbassamento del tono lirico, e non solo si fa interprete del modello flâneuristico urbano (e quindi confinato nell'abitazione di un orizzonte tecnico-antropizzato), ma fonda anche la sua poetica su una dimensione baudelairiana di sguardo che si rivolge al resto coimplicando un offuscamento dell'Io, e quindi una perdita. *Pianissimo* si apre infatti con questi versi:

Taci, anima stanca di godere
e di soffrire (all'uno e all'altro vai
rassegnata).

Nessuna voce tua odo se ascolto:
non di rimpianto per la miserabile
giovinanza, non d'ira o di speranza,
e neppure di tedio.

Giaci come

il corpo, ammutolita, tutta piena
d'una rassegnazione disperata.
Non ci stupiremmo,
non è vero, mia anima, se il cuore
si fermasse, sospeso se ci fosse
il fiato...

Invece camminiamo,

camminiamo io e te come sonnambuli.
E gli alberi son alberi, le case
sono case, le donne
che passano son donne, e tutto è quello
che è, soltanto quel che è.
La vicenda di gioia e di dolore
non ci tocca. Perduto ha la voce
la sirena del mondo, e il mondo è un grande
deserto.

Nel deserto

io guardo con asciutti occhi me stesso.¹⁰

Nella conclusione ritorna chiaro il riferimento allo sdoppiamento di cui scrive Baudelaire nello *Spleen* – sdoppiamento che accade in Sbarbaro come parte di una fenomenologia della perdita, in cui il sé (che è totalmente assorbito nel rapporto flâneuristico con il dato urbano) tende all'atarassia. Il riferimento diretto al dato dell'anima impatta così con la dimensione empirica del reale, completamente contenuta nell'aspetto materico delle cose che, agli «occhi» del poeta, risultano soltanto solo «quello che sono». Non c'è orizzonte da trascendere né profondità a cui tendere. La città stessa è correlativo oggettivo della «rassegnazione disperata»: si forma così il grado ulteriore rispetto alla poetica di Carducci. Se infatti quest'ultimo scriveva del desiderio di *adagiarsi* «in un tedio che duri infinito», Sbarbaro riprende il passaggio e lo conduce alla negatività assoluta, cioè al punto in cui ogni istanza di volontà si è spenta: «Nessuna voce tua odo se ascolto / [...] e neppure di tedio».

Con la pubblicazione di *Pianissimo*, Sbarbaro segna dunque l'attestazione definitiva di una serie di motivi estetici e ontologici che attraversano la poesia italiana del primo Novecento. Nella costruzione dell'opera si registra l'intersezione tra una *ratio* formale tendente alla riduzione crepuscolare e una confluenza di motivi figurativi legati al flâneurismo cittadino – di origine baudelairiana e mediati,

¹⁰ SBARBARO, *Pianissimo...*, 41.

come si è osservato, dalla concettualizzazione stilistica di Carducci. Operare un'analisi del testo focalizzando l'attenzione su tale mediazione appare utile per un inquadramento della poesia di Sbarbaro nell'orizzonte più ampio della storiografia letteraria italiana. Dunque: per posizionarne le coordinate in quel sistema diacronico che vede in Leopardi un *point de départ* fondamentale della contemporaneità poetica. A questo proposito, la coincidenza tra quello che Bevilacqua definisce un «processo di 'cosificazione' dei sentimenti»¹¹ e la preminenza della dimensione materica del reale nella relazione con l'Io appaiono in linea con la prospettiva storico-letteraria offerta dal Roberto Esposito, che mette infatti in luce come «l'intero Umanesimo – dal *Canzoniere* di Petrarca alla *Genealogia* di Boccaccio [...] – sostituisce la potenza creativa dei *verba* all'entità sostanziale delle *res*». ¹² Inquadrate in questa dialettica, il testo di Sbarbaro appare come momento liminare di un processo che ha nell'Umanesimo petrarchesco la sua radicazione fondativa – ossia in quell'idea di coesistenza per contatto, nella metafisica dell'individuo, delle due dimensioni del corpo e dell'anima, a loro volta attive nella relazione con la materialità storica dell'esterno, empirico ed extrasoggettivo.¹³

Per concludere, tornando alle *Notti bianche*, sembra che il modo in cui Dostoevskij descrive lo sguardo finale del protagonista prefiguri quasi la dimensione flâneuristica baudelairiana-carducciana prima, e di Sbarbaro poi. In altre parole, che Dostoevskij prefiguri quella tendenza a reagire al dolore tramite una tensione ontologica alla *scomparsa*. Attraverso la voce, in prima persona, del suo protagonista, scrive l'autore: «Non so perché, a un tratto mi sembrò che la mia stanza fosse invecchiata [...]. Le pareti e i pavimenti s'erano sbiaditi, tutto s'era offuscato». ¹⁴ Ancora, questa dinamica di rapporto al reale come progressiva cancellazione del sé nella relazione con ciò che è materiale richiama a una radice culturale e letteraria atavica. Esposito riflette in questo senso sulla persistenza della nostra cultura nel *cono d'ombra* dell'Umanesimo, ossia in un frangente filosofico e artistico in cui la relazione tra l'Io e la tecnica (e, potremmo aggiungere, la relazione tra l'Io e il paesaggio urbano, nello specifico del genere flâneuristico), costituisce un orizzonte onnipervasivo. Ciò che accade nella prima contemporaneità poetica è quindi il raggiungimento delle estreme conseguenze di questo principio. Scrive il filosofo:

Sostenere che all'inizio – e non solo alla fine – dell'esperienza umana ci sia la tecnica [...] può apparire oggi perfino ovvio. Certo non lo era più di mezzo millennio fa. Naturalmente quella formazione, o trasformazione, che allora sembrava riguardare soltanto l'anima dell'uomo, adesso coinvolge il suo medesimo corpo – quel complesso bio-determinato in cui non è più possibile distinguere l'una dall'altro. Allo stesso modo anche l'idea che l'essere umano contenga, al suo interno, tutti i generi del cielo e della terra – secondo l'antico miologema del microcosmo – si è letteralmente ribaltata nella estroflessione dell'uomo sul proprio esterno. Se così ci si può esprimere, oggi non è più il mondo che si fa a misura d'uomo, quanto l'uomo che si mondializza.¹⁵

Nei termini letterari e poetici del primo Novecento, e quindi di Sbarbaro, aggiungeremmo: «si *cosifica*».

¹¹ M. BEVILACQUA, *Passaggi novecenteschi. Da Marinetti a Benjamin*, Roma, Semar, 1996, 132.

¹² R. ESPOSITO, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Torino, Einaudi, 2010, 41.

¹³ P. RIGO, *Petrarca e il corpo: una ricognizione del tema*, «Arzana», 19 (2017), online, consultabile in: <http://journals.openedition.org/arzana/1050>; DOI : <https://doi.org/10.4000/arzana.1050> (ultima consultazione: 9 gennaio 2024).

¹⁴ F. DOSTOEVSKIJ, *Le notti bianche*, a cura di L. SALMON, Milano, BUR, 2019, 191-173.

¹⁵ ESPOSITO, *Pensiero vivente...*, 45.

