

i quaderni di poesia

6



«i quaderni di poesia» è una pubblicazione dell'Istituto Italiano di Cultura per i Paesi Bassi

Keizersgracht 564
1017 EM - Amsterdam
tel. +31 - (0)20 - 6263987
e-mail: iicamsterdam@esteri.it
internet: www.iicamsterdam.esteri.it

direttore responsabile: Carmela Natalina Callea
curatore della collana: Gandolfo Cascio
segretaria di redazione: Gisella Brouwer-Turci



«i quaderni di poesia», 6, 2018:
«*Ma che bellezza c'è nella poesia?*». *Saggi su Sandro Penna*

ISBN 978-94-6375-271-8

© Copyright by Istituto Italiano di Cultura, Amsterdam, 2018
All rights reserved. No portion of this book may be reproduced
by any process without the formal consent of the publisher

In copertina: Mario Marcucci, *Ragazzo al mare*, 1945, collezione privata
Courtesy Carla Marcucci e Associazione 'Amici di Mario Marcucci'

Stampa: Ridderprint BV, Ridderkerk

«Ma che bellezza c'è nella poesia?»

Saggi su Sandro Penna

a cura di

Gandolfo Cascio e Roberto Deidier

Istituto Italiano di Cultura

LA LEZIONE DI ESTETICA

«Ma che bellezza c'è nella poesia?»
Ascolta, quando vedi un forte amico
pieno di donne intorno, quando preso
sei dall'orchestra, e sotto il riflettore
risplendono i colori di una diva
che seminuda scende giù in platea,
dove tu trasalisci, e sei nascosto
da tanta gente!, quando in una notte
buia e serena in una piazza amici
ballano senza donne al suono d'una
fisarmonica e tu non sei di loro; ebbene questo
non è bello per te? È anche bello
per un vecchio signore che si chiama
critico e trova molte cose belle, è andato
anzi più avanti nel trovare al mondo
e forse fuori, belle cose sempre
più belle; eppure dice con amore: «quanto
è bella questa poesia». E tu
mi guardi e non mi dai neppure un bacio?

PRESENTAZIONE

*Non sarà facile ma, sai,
si muore un po' per poter vivere.*
Michele Virano - Paolo Conte - Vito Pallavicini¹

La Poesia è un viaggio. Un viaggio interiore durante il quale la dimensione del tempo non ha uno spazio definito.

Se il Poeta è il Viaggiatore, egli è un esploratore che soccombe alla fascinazione dei luoghi facendo soccombere, a sua volta, i luoghi al fascino da lui emanato.

In tale aura di fascinazione reciproca, il Poeta crea. E le sue creazioni recano l'impronta del luogo di partenza ed il profilo del luogo di arrivo essendo generate dal Miracolo dell'Incontro.

Sandro Penna, un Poeta singolare.

Lo stile trasparente della sua Poesia.

Poesia venata da quella leggerezza di cui ha scritto Italo Calvino:

Prendete la vita con leggerezza. Che leggerezza non è superficialità, ma planare sulle cose dall'alto, non avere macigni sul cuore. [...] La leggerezza per me si associa con la precisione e la determinazione, non con la vaghezza e l'abbandono al caso. Paul Valéry ha detto: Il faut être léger comme l'oiseau, et non comme la plume².

Una Poesia che parla della relatività dell'amore, della degradazione dei sentimenti, delle reminiscenze, della ricerca della purezza, della superiorità della vita interiore, della diversità.

«Felice chi è diverso | essendo egli diverso. | Ma guai a chi è diverso | essendo egli comune.»³, ha scritto Sandro Penna, che tanto ricorda le

¹ Michele Virano, Paolo Conte, Vito Pallavicini, *Insieme a te non ci sto più*, Edizioni Sugarmusic, 1968.

² Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* (1988), in Id., *Saggi 1945-1985*, 2 voll., a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1993, I, p. 643.

³ Sandro Penna, *Tutte le poesie* (1970), Milano, Garzanti, 1972, p. 191.

parole scritte da Marcel Proust nel suo unico ma immenso romanzo À la recherche du temps perdu:

C'est l'homosexualité survivante malgré les obstacles, honteuse, flétrie, qui est la seule vraie, la seule à laquelle puisse correspondre chez le même être un affinement des qualités morales⁴.

Ciò a significare che Sandro Penna è una voce unica ed indispensabile della contemporanea letteratura italiana ed internazionale.

In qualità di Direttore dell'Istituto Italiano di Cultura per i Paesi Bassi di Amsterdam, luogo di Incontro con studiosi, letterati, artisti che, come meteore, passano lasciando un'impronta e, forse, il suggerimento che l'Arte non bisogna interpretarla ma soltanto accompagnarla, porgo un saluto di amicizia e di stima al Professore e Poeta Gandolfo Cascio ed al Professore e Poeta Roberto Deidier, due meteore cui va il mio plauso per questa pubblicazione frutto di una Giornata di Studi organizzata presso il Dipartimento di Italianistica della Università di Utrecht dedicata a Sandro Penna e alla sua opera.

Carmela Callea
Direttore
Istituto Italiano di Cultura per i Paesi Bassi
Amsterdam

⁴ «È l'omosessualità, che sopravvive nonostante gli ostacoli, vergognosa di sé, fustigata da tutti, la sola vera, la sola cui possa corrispondere nel medesimo essere un affinamento delle qualità spirituali»: Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu · La Prisonnière*, 2 voll., Paris, Gallimard, 1923, II, p. 8.

PREFAZIONE

Sono trascorsi poco più di quarant'anni dalla scomparsa di Sandro Penna, uno dei pochi poeti italiani a essersi ritrovato oggetto di culto già in vita. I suoi lettori, amici, estimatori appartengono tutti alla storia della letteratura del secolo scorso, da Umberto Saba a Sergio Solmi, da Eugenio Montale a Luciano Anceschi, fino a Natalia Ginzburg, Elsa Morante, Alfredo Giuliani, Giacomo Debenedetti, Pier Paolo Pasolini, Cesare Garboli; di quella letteratura rappresentano, come autori e come interpreti, la parte migliore. Un culto, però, può costituire un limite insidioso: se avvicina il personaggio, ne allontana l'opera; ne contiene le possibilità ermeneutiche, ne àncora la lettura a formule e cliché che s'incrostano nel tempo, fino a non essere più messi in discussione. Sotto un altare, vale ricordarlo, c'è spesso una tomba.

L'atteggiamento di Penna è stato, in questo senso, non privo di ambiguità o di astuzie, come di noncuranza. Indubbiamente la stima di un seguito tanto prestigioso gli risultò preziosa, anche nelle enfasi; di sé amava dire di ritenersi il più grande dopo Montale, che in gioventù gli aveva riservato non poche attenzioni; a Saba rimproverò addirittura il plagio. Sono ormai cronaca, aneddótica, questi episodi, ma l'immagine del poeta chiuso in se stesso, recluso dal mondo, un po' querulo e scontento, che ha accompagnato i suoi anni più tardi, è rimasta addosso a Penna per molto tempo, insieme a quella della sua grazia, della sua spontaneità o naïveté. Penna fuori dalla storia, un eterodosso del nostro Novecento, per i suoi temi, per come li ha veicolati e per la lingua in cui li ha espressi.

Così, sembrava ci fosse ancora poco da dire intorno a questo poeta; ma già poco dopo la sua morte la biografia di Elio Pecora lanciava delle direzioni di ricerca ancora inedite. Le prime analisi tra i libri e le carte ritrovati nella casa di fronte a Castel Sant'Angelo rivelavano un lungo apprendistato, che pur tenendosi nell'alveo della tradizione italiana, guardava con straordinario acume non solo alle esperienze contemporanee, ma soprattutto alle letterature d'oltralpe, con una certa predilezione per le opere di lingua francese (che Penna conosceva) e tedesca (che poteva accostare in traduzione francese, quando non disponibili nella nostra lingua). Una fitta trama intertestuale, leggibile solo in filigrana, si rendeva così manifesta. Se Penna riusciva a occul-

tare citazioni e omaggi nella felicità della propria musica, esercitando un orecchio fenomenale, ora i suoi carteggi e i suoi diari rivelavano un fitto sostrato di presenze variamente assorbite. È grazie a queste presenze che finalmente Penna ritrova il suo pieno posto all'interno della modernità? In parte, forse; quel che più interessa, in questa prospettiva, è che le sue immagini, troppo a lungo isolate, s'identificavano in una tradizione possibile, tra Leopardi, Hölderlin e Nietzsche, i simbolisti, Pascoli e Proust. Dietro a tutto questo agiva un altro potente vettore, quello della naturalezza sensuale, che un maestro riconosciuto come Comisso aveva attirato a sé sottraendolo agli estetismi dannunziani, ma che Penna avrebbe diversamente ricondotto a una condotta estetica: il cantore dell'amore, tra eros e poesia, ha scelto quest'ultima.

Non può sorprendere che quel culto, rivisitato, ridimensionato, riportato alle circostanze in cui si sostanziò, sia oggi deviato nel riconoscimento unanime di Penna tra i classici della contemporaneità. Se, come ribadiva Calvino, un classico non finisce mai di dire quel che ha da dire, allora anche il compito dell'interprete recupera piena legittimità, oltre alla ricchezza d'indagine. Il materiale reso disponibile è ben più ampio rispetto al passato, anche di quello recente; e se gli studi intorno a Penna hanno un po' sofferto, aggirata la boa del millennio, ora possiamo ripartire con la certezza di un orizzonte più aperto. È soprattutto dagli studiosi più giovani, alcuni dei quali presenti in questo volume, che vengono le sollecitazioni più urgenti, come quella di un più approfondito e meditato attraversamento testuale. Datazioni più certe, testimoni con varianti e altre fonti d'autore consentono uno scavo improponibile agli esegeti del secolo scorso. Il Penna lettore indagato da Calcaterra, quindi da Novella di Nunzio con importanti riferimenti a Giacomo Debenedetti, non può essere disgiunto dal poeta, i cui incisi sono puntualmente annotati da Francesco Guazzo, e dal prosatore, su cui si soffermano le pagine di Jacopo Galavotti, mentre a una visione più ampia, percorsa da diagonali filosofiche o pluridisciplinari, ricorrono lettori di più lungo corso, come Daniela Marcheschi. Paolo E. Antognoli Viti ricostruisce uno scenario mancato, quello dei rapporti con il pittore Marcucci, via Garboli; Claudia Antonini sonda l'eredità penniana in poeti diversi tra loro come Dario Bellezza e Patrizia Valduga; Gandolfo Cascio legge Penna attraverso lo sguardo di Natalia Ginzburg, mentre Livio Loi, sulla scia di suggestioni più

recentemente espresse da René De Ceccatty e da Paolo Lagazzi, torna sul tema delle analogie tra la poesia penniana e tradizioni distanti; Raniero Speelman sonda la presenza di Penna nei Paesi Bassi.

Quello che riemerge da queste pagine è un autore invero sfaccettato, come un prisma: un autore di sicuro respiro internazionale. Se, come ci avverte Speelman, ancora manca in Olanda una piena pubblicazione dell'opera di Penna, è altrettanto vero che la sua presenza nelle principali lingue europee è ormai un fait accompli. Dalla più lontana traduzione in inglese di W.S. Di Piero, fino a quelle in francese, polacco, tedesco, greco, spagnolo, portoghese, il ventaglio delle edizioni si è fatto talmente ampio da aver reso Penna uno dei nostri poeti contemporanei più circolanti al di fuori dei nostri confini. La traduzione non è mai un processo univoco, ma è anche un percorso di riconoscimento, di individuazione di qualcosa di sé nell'altro; così la fortuna di Penna all'estero può leggersi in questa doppia chiave di restituzione, al poeta, di quel carattere non solo italiano che domina la sua ricerca fin dagli esordi. Certo, la prima impressione è ancora quella di trovarsi di fronte a un autore profondamente italiano, e la lingua di Petrarca e di Leopardi percorre e intride di sé questi versi; ma si tratta di una felice anamorfosi. Dietro l'andamento da arietta, da quartina sentenziosa o scherzosa; dietro una metrica così apparentemente distesa sul settenario e sull'endecasillabo, insomma dietro una musica così nostra, si agita invece una materia composita, quel lungo, complesso riconoscimento di sé nutrito di tanti apporti.

Penna è un poeta che ha scritto, e vissuto pienamente, nella prima metà del Novecento. Gli ultimi anni non sono stati accompagnati dalla presenza della musa. La storia della sua ricezione comincia presto, e ha certamente la sua punta nel periodo successivo alla sua morte, quando cominciano a circolare i primi studi più compiuti, a carattere monografico. In sede accademica diversi contributi hanno avuto una focalizzazione linguistica e meno interpretativa; mancava il supporto della filologia, per quel che la filologia può nei confronti di un poeta come Penna. Ora che il suo archivio è stato interamente 'fotografato' possiamo più serenamente procedere verso nuovi sforzi ermeneutici, cercando di acquisire un'immagine più piena e autentica, con la consapevolezza che questo è un poeta destinato a consegnarsi a una lunghissima durata. Quella di un classico.

Roberto Deidier

«Ma che bellezza c'è nella poesia?»

CLAUDIA ANTONINI

L'eredità di Penna
in Dario Bellezza e Patrizia Valduga

In questo intervento, intendo prendere in esame due esempi di ricezione creativa della produzione di Sandro Penna nell'ambito della poesia italiana contemporanea. In un primo momento, mi concentrerò sul ruolo che Penna e la sua lirica giocano nell'opera di Dario Bellezza. Naturalmente, l'accostamento delle figure di Penna e Bellezza è tutt'altro che inedito. Al riguardo, quindi, sarà possibile prendere le mosse da alcune osservazioni già proposte dalla critica per poi verificarle, ed eventualmente integrarle, attraverso un confronto ravvicinato e concreto con i testi. In seguito, invece, mi concentrerò sulla maniera in cui alcuni materiali penniani sono stati riutilizzati dalla poetessa Patrizia Valduga. Il caso di Valduga richiede un approccio leggermente diverso rispetto a quello di Bellezza, dal momento che il nome di Penna non è pressoché mai stato associato a quello della scrittrice. Partendo da alcune micro-citazioni penniane che mi è sembrato di poter rinvenire all'interno della *Tentazione*, dunque, intendo proporre alcuni spunti in merito ad un rapporto che potrà eventualmente essere oggetto di ulteriori e più sistematici approfondimenti.

1. Per iniziare: coordinate storiche e metodologiche

Poiché ho organizzato la mia relazione come un'analisi distinta delle coppie 'Penna-Bellezza' e 'Penna-Valduga', mi sembra doveroso – prima di entrare nel merito dei due rapporti – delineare almeno per cenni il contesto più ampio entro cui vanno pensate quelle che altrimenti potrebbero apparire come diadi isolate. È quindi opportuno fare delle brevi e generali considerazioni circa l'impatto che l'opera di Penna ha avuto sulla letteratura italiana successiva.

Una significativa ricezione creativa dell'eredità penniana, com'è noto, si inizia a registrare in modo chiaro a partire dagli anni Settanta e con particolare forza negli ambienti poetici romani. Se il dato geografico si

spiega da sé, quello cronologico sembra necessitare invece di qualche breve chiarimento. Il fatto che il precedente rappresentato dall'opera di Penna abbia progressivamente acquisito più peso, nello «spazio letterario»¹ dei poeti successivi, si può probabilmente connettere alla graduale ma fortissima rivalutazione a cui è andata incontro nel corso del tempo quella era stata definita come la linea 'antinovecentista' della nostra tradizione poetica. Soprattutto, però, è necessario tenere conto del fatto che la poesia di Penna ha potuto rappresentare un punto di riferimento forte proprio a partire dagli anni Settanta anche perché in questo periodo:

iniziano a scrivere autori per i quali la poesia sfugge sia al binomio tradizione vs avanguardia, sia all'impegno politico. È allora che potrà essere rivalutata una poesia la quale, neutralizzando la contraddizione in splendore, esprime l'estraneità del desiderio alla vita eticamente organizzata e, dunque, adulta degli uomini².

Naturalmente, sottolineare questo tipo di affinità non significa in nessun modo attribuire a Penna la fisionomia di un autore 'sradicato' o 'estraneo' rispetto al proprio tempo poetico. Anzi, a questo proposito è sempre necessario tenere a mente quanto ha ricordato recentemente Guido Mazzoni³: è proprio nel corso degli anni Settanta che la storia della poesia italiana conosce una frattura che non può in alcun modo essere trascurata e che determina, di fatto, l'estremo cronologico sinistro di quella stagione della nostra poesia che si può considerare più propriamente 'contemporanea'. Rispetto a questo punto di rottura, Penna si trova senza dubbio 'al di qua' (e questo indipendentemente dalla data di pubblicazione delle sue ultime raccolte), mentre autori

¹ Cfr. Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2005, p. 9, dove si definisce 'spazio letterario' «l'insieme delle opere che gli autori di una certa epoca giudicano ragionevole scrivere e ritengono, per usare la metafora su cui si fonda ogni forma di storicismo, all'altezza dei tempi». Mi sembra che questa nozione possa essere impiegata altrettanto utilmente per riferirsi ai vari precedenti letterari che, a seconda del momento storico, possono apparire più o meno «all'altezza dei tempi».

² Claudia Crocco, *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*, Roma, Carocci, 2015, p. 49.

³ Cfr. Guido Mazzoni, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia*, in «Ticentre. Teoria testo traduzione», IV, 8, 2017, pp. 1-26 (su Penna e su Bellezza si può vedere in particolare p. 6).

come Bellezza e Valduga si collocano, fin dai loro esordi, decisamente ‘al di là’.

2. *Penna e Bellezza*

Come ho già avuto modo di accennare, i richiami al precedente penniano hanno costituito quasi una sorta di *Leitmotiv* all’interno di parte della letteratura secondaria su Bellezza⁴. Alla frequenza con la quale la figura di Penna è stato evocata, però, raramente hanno fatto riscontro adeguate indagini critiche, tanto che l’accostamento ‘Penna-Bellezza’ ha finito per venire in qualche modo inflazionato e ridotto ad una sorta di *cliché*. Così Roberto Deidier, scrivendo l’introduzione all’edizione più recente delle poesie di Bellezza⁵, ha ricordato che se Penna è stato nel corso del tempo «un vessillo fin troppo spesso citato ed esibito dai lettori»⁶ del poeta, il rapporto tra i due scrittori non può essere pensato nei termini di «una diretta linea di discendenza»⁷ e andrebbe quindi valutato con maggiore accuratezza.

Sono preziose, in questo senso, le considerazioni recentemente proposte da Carmelo Princiotta⁸. In particolare, nel suo *Penna dopo Penna*, Princiotta si occupa di tracciare delle coordinate in merito alla recezione dell’eredità penniana da parte di tre poeti: Elio Pecora, Patrizia Cavalli e, appunto, Dario Bellezza. Riguardo a quest’ultimo, Princiotta scrive: «Nella poesia di Bellezza c’è Penna senza il pennismo»⁹. Ed è proprio da questa osservazione che vorrei partire. L’idea che in Bellezza non ci sia ‘pennismo’ si accorda alla perfezione con la visione di Roberto Deidier – secondo la quale non si può stabilire «una diretta linea di discendenza» tra Penna e Bellezza – e si può dimostrare puntualizzando una serie di differenze effettivamente piuttosto marcate, alcune delle quali sono oggetto di riflessione da parte dello stesso Princiotta¹⁰. In

⁴ Cfr., a titolo di esempio, Maurizio Cucchi, Stefano Giovanardi (a cura di), *Poeti italiani del secondo Novecento, 1945-1995*, Milano, Mondadori, 1996, p. 809 e Antonio Porta (a cura di), *Poesia degli anni settanta*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 63.

⁵ Dario Bellezza, *Tutte le poesie*, a cura di Roberto Deidier, Milano, Mondadori, 2015.

⁶ Roberto Deidier, «*La fine dell’amore dopo l’amore*», *ivi*, p. VII.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Si vedano Carmelo Princiotta, *Dario Bellezza negli anni Ottanta: ‘Serpenta’ (1987)*, in Sabrina Stroppa (a cura di), *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, Lecce-Rovato, Pensa MultiMedia, 2016, pp. 167-182 e Carmelo Princiotta, *Penna dopo Penna*, in «Nuovi Argomenti», LXV, 79, 2017, pp. 110-118.

⁹ *Ivi*, p. 112.

¹⁰ Cfr. sempre Carmelo Princiotta, *Penna dopo Penna*, cit.

questa sede, credo basti ricordare come proprio laddove ci si potrebbe aspettare una maggiore dose di ‘pennismo’ in Bellezza – ossia nell’ambito tematico dell’*eros* – si impongano invece all’attenzione del lettore alcuni fondamentali elementi discriminanti. Il più evidente riguarda forse il tessuto linguistico, che in Penna è improntato a un rigoroso monolinguismo¹¹, mentre in Bellezza appare animato dall’interazione tra estremi di segno opposto: da una parte, un lessico quotidiano che arriva ad accogliere anche il turpiloquio; dall’altra, formule desuete e/o iperletterarie che conferiscono un tono volutamente retorico¹². Più ampiamente, poi, si può notare come l’elaborazione tematico-stilistica dell’esperienza erotica punti, nei due scrittori, alla sottolineatura di aspetti ben diversi: in Penna, l’esposizione in primo piano del desiderio – attuata con apparente *nonchalance* – pare accompagnarsi ad una neutralizzazione della carica potenzialmente ‘eversiva’ dell’*eros* e procedere nel segno di una sostanziale aspirazione alla ‘purezza’. Diversamente, la poesia di Bellezza tematizza in modo esplicito, in connessione all’ambito erotico, il senso di colpa e di abiezione.

Se è facilmente accertabile che nei versi di Bellezza non ci sia ‘pennismo’, vale la pena di chiedersi in che misura e in quali modi si possa dire che ci sia, invece, Penna. È una domanda a cui credo abbia senso rispondere in due passaggi. In primo luogo, in effetti, si tratta di verificare concretamente se e quanto Bellezza incorpori materiali di provenienza penniana all’interno dei propri testi. Ad un secondo livello, però, è anche necessario domandarsi se e dove la ripresa testuale diventi qualcosa di più simile ad un dialogo in versi, ad un ‘corpo a corpo’ con la poesia di Penna – entro il quale l’io lirico di Bellezza può trovare l’occasione di negoziare la propria identità poetica.

Rispetto al primo punto, si riscontra senz’altro che l’universo poetico di Bellezza si nutre *anche* di materiali penniani. La densità della loro presenza non si mantiene costante nel corso del tempo, ma pare comunque tale da farsi sentire – ora più ora meno fortemente – lungo tutta l’estensione cronologica di questo universo. Non ho avuto, al riguardo, la pretesa di effettuare uno spoglio esaustivo, ma vorrei riportare una

¹¹ Nelle parole di Mengaldo, caratterizza la poesia di Penna una «perfetta unitarietà del linguaggio, mai compromessa da scarti interni, dislivelli o crepe: certo l’esempio di monolinguismo lirico più rigoroso ed assoluto del nostro Novecento»: in Id. (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. 736.

¹² Si veda Enrico Testa (a cura di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 257-258.

serie di esempi che contribuiscano a dare un'idea della portata del fenomeno¹³. Per iniziare, si possono segnalare alcuni casi in cui una coincidenza lessicale che apparirebbe di per sé debole (innanzitutto in quanto non coinvolge lemmi di impronta marcatamente penniana), acquista una più significativa rilevanza quando si consideri che in Bellezza le stringhe testuali coinvolte si trovano nella medesima posizione di rilievo (che è, precisamente, quella incipitaria) in cui si trovavano già i loro possibili antecedenti penniani:

« <i>Forse mi prende malinconia a letto se</i> » (<i>Forse mi prende malinconia a letto</i> , da <i>Invettive e licenze</i> , p. 13)	« <i>Forse la lenta tua malinconia si perde se</i> » (<i>Forse la lenta tua malinconia si perde</i> , p. 112)
« <i>Eri nudo, per me:</i> » (<i>Eri nudo per me: gli occhi avevano</i> , da <i>Invettive e licenze</i> , p. 20)	« <i>Era fermo per me.</i> » (<i>Era fermo per me. Ma senza stile</i> , p. 61)
« <i>Forse la giovinezza è camminando</i> » ¹⁴ (<i>Appunti</i> , da <i>Io</i> , p. 339)	« <i>Forse la giovinezza è solo questo</i> » (<i>Forse la giovinezza è solo questo</i> , p. 147)

Oppure, vi sono casi in cui a rendere degne di nota delle riprese lessicali più o meno deboli è il fatto che esse risultino incastonate, in Bellezza, nell'esatto *pattern* ritmico già proposto dai corrispondenti testi penniani (al netto, nei primi due esempi riportati, di una diversa segmentazione del verso):

«Solo operai nel mio silenzio deserto <i>nella mia insana voglia di carne umana</i> »	«[...] E resta in alto il mio <i> sesso con la sua nera voglia di sanguine umano.</i> »
------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------

¹³ Per le citazioni, i volumi di riferimento sono Dario Bellezza, *Tutte le poesie*, cit. e Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, a cura di Roberto Deidier, cronologia di Elio Pecora, Milano, Mondadori, 2017. Nelle tabelle che seguono, il lettore trova sempre nella colonna di sinistra i testi di Bellezza e in quella di destra gli antecedenti penniani; miei i corsivi.

¹⁴ Qui si tratta di un *incipit* di strofa e non di componimento.

<i>(I coatti, da Libro di poesia, p. 487)</i>	<i>(È la terra assoluta dove giace, p. 284)</i>
« <i>eravamo al limitare, ormai morti e senza alcun dispetto.</i> » <i>(Insieme a Elsa e Aldo, da Colosseo, p. 696)</i>	« <i>Il sole ci teneva insieme assorti: morti eravamo e senza alcun sospetto.</i> » ¹⁵ <i>(Non moriva la luce ove un soldato, p. 89)</i>
« <i>apparendo nei fiumi – il fiume lento</i> » <i>(O città nequitosa, invalida da L'avversario, p. 599)</i>	« <i>mio romantico amico fiume lento.</i> » <i>(Mi nasconda la notte e il dolce vento, p. 16)</i>

Fino a qui, si è avuto a che fare con casi per i quali non è possibile escludere in via definitiva che i paralleli siano frutto di coincidenze o, com'è talvolta più probabile, di reminiscenze involontarie. Non mancano, però, esempi di riprese testuali chiare e marcate – che coinvolgono elementi lessicali di provenienza schiettamente penniana:

« <i>Non è tuo quel bianco corpo diventato brunito per il sole.</i> » <i>(Di là ti masturbi senza lode, da Libro d'amore, p. 233)</i>	« <i>Il sole che ha brunito questo corpo di giovinetto</i> » <i>(Il sole che ha brunito questo corpo, p. 240)</i>
« <i>Partì l'eroe, aggraziato fanciullo dalle scontente piume,</i> » <i>(Partì l'eroe, aggraziato fanciullo, da Libro di poesia, p. 493)</i>	« <i>Il mio fanciullo ha le piume leggere.</i> » <i>(Il mio fanciullo ha le piume leggere, p. 47)</i>
« <i>e voi assonnati adolescenti odorosi di fumo</i> »	« <i>l'adolescente odoroso di fichi?</i> »

¹⁵ Rispetto a questi esempi, si può voler considerare il possibile agire di una reminiscenza dantesca (almeno per Penna, si veda Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, cit., p. 1067-1068).

<p>(<i>Racconto l'affamato scontro di due vite</i>, da <i>Libro d'amore</i>, p. 250) «i garzoni odorosi di arance» (<i>Arabie II</i>, da <i>L'avversario</i>, p. 573)</p>	<p>(<i>Sbarco ad Ancona</i>, p. 270) «assonnati garzoni odorosi di menta.» (<i>Assonnati garzoni, i miei calzoni</i>, p. 427)</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

In ultimo, non mancano casi in cui i paralleli trascendono il piano della semplice riproposizione di *usus* lessicali o figurativi, e si qualificano piuttosto come allusioni/citazioni di luoghi ben individuabili del *corpus* penniano:

<p>«[...] ragazzi che corrono beati con le camicie blu le cravatte rosse i calzini a righe». (<i>Le muse</i>, da <i>Morte segreta</i>, p. 186)</p>	<p>«Ragazzi corrono sull'erba, e pare che li disperda il vento. Ma disperso solo è il mio cuore cui rimane un lampo vivido (oh giovinezza) delle loro bianche camicie stampate sul verde.» (<i>Sotto il cielo di aprile la mia pace</i>, p. 22)</p>
<p>«Come avessi vent'anni, e andassi per stracci, o fidanzate poco credibili... » (<i>Leggiamo le mie possibilità amoroze</i>, da <i>Io</i>, p. 337)</p>	<p>«Andassi anch'io per stracci. Avessi anch'io vent'anni. Fossi carino come te...» (<i>Andassi anch'io per stracci. Avessi</i>, p. 35)</p>
<p>«mi invidi la vita che mi aspetta: ho solo vent'anni, posso andare per stracci...» (<i>Dialogo fra un attore e un poeta innamorato</i>, da <i>Libro di poesia</i>, p. 507)</p>	

La rapida rassegna di esempi che ho appena proposto dovrebbe bastare a chiarire in che senso, ad un primo livello, si possa dire che nella poesia

di Bellezza «c'è Penna». Come ho già accennato, però, è anche possibile andare oltre e chiedersi se e dove nei versi di Bellezza la presenza di Penna coincida con l'aprirsi di un orizzonte più propriamente metapoesico. A questo proposito, intendo qui concentrarmi solo su uno dei percorsi testuali che si potrebbero voler prendere in considerazione – quello che a mio parere risulta più significativo. Riporto, qui di seguito, un testo giovanile (pubblicato su rivista) che Bellezza ha scelto in un secondo momento di recuperare e ripubblicare in *Libro d'amore* (1982), apponendogli per l'occasione il titolo di 'Maniera':

MANIERA

Spunta il sesso infantile
da un paio di brachette scolorite.

Sa di orina gentile perfino
l'aria primaverile¹⁶.

Come ha suggerito anche Princiotta, si tratta di un testo di evidente «imitazione penniana»¹⁷: per quasi ognuno dei vocaboli o delle immagini contenuti in questi quattro versi si potrebbero indicare, sfogliando le poesie di Penna, degli antecedenti. Ora, l'operazione letteraria che Bellezza compie quando intitola questo breve testo 'Maniera' ha due chiare e complementari implicazioni: da una parte, dichiarare che i versi del componimento sono versi scritti 'alla maniera di' significa denunciare in modo aperto l'agire di un modello (che è, appunto, quello penniano), esplicitarne la presenza. Ad un massimo di esplicitazione corrisponde però, d'altra parte, un'inevitabile presa di distanza: affermare di un proprio testo che è scritto 'alla maniera di' significa anche indicare che non è scritto nella propria – ossia significa porre una distanza tra la voce che l'io lirico ha imitato e quella che riconosce come sua propria.

Di 'maniera' Bellezza torna a parlare nella silloge *Io* (1983). Fugacemente questo accade già in alcuni versi del testo *Più felice forse aprendo il frigorifero*:

¹⁶ Dario Bellezza, *Tutte le poesie*, cit., p. 277.

¹⁷ Carmelo Princiotta, *Penna dopo Penna*, cit., p. 112, ma si veda anche Carmelo Princiotta, *Dario Bellezza negli anni Ottanta: 'Serpenta' (1987)*, cit., p. 173 e ss.

[...] Una nuova
maniera è in me, che me non guarda,
ma mi sorride il cielo che mi vide
un tempo giovane e rivoltato
testimone del mio acre tempo¹⁸.

La «nuova | maniera» qui evocata non ha una connotazione metaletteraria. Entra in gioco piuttosto su un piano ‘esistenziale’, ad indicare un contrasto col passato dell’io «giovane». Vale ugualmente la pena di notare, però, che proprio nel momento in cui mette in scena questa sua «nuova | maniera» di essere l’io lirico si trascina dietro – come per una sorta di involontaria vischiosità testuale – una reminiscenza penniana («una nuova | maniera è *in me, che me non guarda*» / «Qualcuno che era *in me ma me non guarda*»¹⁹). Si tratta di una di quelle riprese che si fanno notare anche perché si accompagnano alla riproposizione, in clausola di verso, di un preciso *pattern* ritmico. Questo passo di *Più felice forse aprendo il frigorifero* può costituire una sorta di sottile ponte che unisce *Maniera* ad un altro componimento che il lettore trova avanzando nella lettura di *Io*. Si tratta di *Stornellano i lumelli la loro lontananza*, di cui riporto la seconda strofa:

Io poemetto, poemettizzo, rantolo, caduco
esibendo un’età inclita al regresso
patologico, e amo il diverso che fu,
dimentico di Kavafis e Sandro Penna,
iniziatore di una seconda maniera²⁰.

Come si nota subito, la lettura di questi versi è complicata da una serie di ambiguità logiche e sintattiche che non possono essere sciolte in modo univoco. Entro il complesso gioco che si viene a stabilire riguardo ai rapporti tra ‘vecchio’ e ‘nuovo’, però, quello che emerge con sufficiente chiarezza pare essere precisamente la distinzione tra due «maniere» letterarie: da una parte la ‘maniera’ penniana (in rapporto alla quale si può voler considerare, eventualmente, quella di Kavafis) e

¹⁸ Dario Bellezza, *Tutte le poesie*, cit., p. 368.

¹⁹ Il verso è tratto da *Un po’ di pace è già nella campagna*, in Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, cit., p. 131; miei i corsivi.

²⁰ Dario Bellezza, *Tutte le poesie*, cit., p. 375.

dall'altra, appunto, la 'maniera' prediletta dall'io – che qui negozia la propria identità poetica proprio attraverso il contrasto con i suoi antecedenti.

Si può dire che i versi di *Stornellano i lumelli la loro lontananza* costituiscono in qualche modo una chiusura della questione che si era aperta in *Maniera* e che, insieme, ne legittimino una lettura come quella che ho qui proposto. Proprio su *Maniera* vorrei tornare adesso a riflettere brevemente. Ho scritto che tutto quello che è in *Maniera* è già in Penna e viene da Penna; questo non equivale a dire, però, naturalmente, che *tutto* Penna sia in *Maniera*. Nel testo c'è piuttosto un *certo* Penna: c'è Penna secondo Bellezza – o meglio, c'è Penna nel ruolo che Bellezza gli vuole attribuire nel campo di forze del proprio sistema poetico²¹. Per concludere questa sezione del mio lavoro dedicata a Bellezza, vale allora la pena di chiedersi: qual è l'immagine di Penna che ci viene proposta attraverso *Maniera*? Direi che si tratta senza dubbio dell'immagine per così dire più 'classica' di un Penna 'luminoso' e 'sereno', quasi spinta – se così si vuole – ad un eccesso oleografico. L'elemento chiave, in questo senso, pare essere costituito proprio da quella «gentilezza» che informa la visione dell'oggetto del desiderio e che può sussumere anche un elemento di registro potenzialmente ben più basso come l'«orina». Bellezza, dunque, pare identificare in Penna un limpido e delicato altro da sé – al punto da offrire un ritratto del suo stile che sfuma nel lezioso.

3. Penna e Valduga

Patrizia Valduga, com'è noto, ha avuto una formazione poetica anzitutto «veneta e veneziana»²² e si è poi trasferita a Milano, dove risiede ormai da tempo. A rendere particolarmente interessante il suo

²¹ La questione si complicherebbe qualora si volessero chiamare in causa anche gli interventi critici che Bellezza ha dedicato a Penna (per i quali si può ora vedere la sezione bibliografica di Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, cit.). Questi interventi offrono ovviamente un ritratto ben più sfumato dell'opera del poeta perugino, un ritratto che conosce oscillazioni nel corso del tempo ed appare legato anche all'immagine di Penna come individuo: «non poche volte mi trovai a meditare un diverso parere sulla sua poesia, intrecciando il giudizio che io dò [*sic*] sulla persona fisica del poeta, e al quale, scrivendo della sua opera, non mi sento di rinunciare»: in Dario Bellezza, *Penna e Pasolini*, in «Nuovi Argomenti», 51-52, 1976, p. 40.

²² Così Silvana Tamiozzo Goldmann, *Scrittori contemporanei. Incontro con Patrizia Valduga*, in Francesco Bruni (a cura di), *Vaghe stelle dell'orsa...: l'io e il tu nella lirica contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2005, p. 359.

caso, quindi, è anche il fatto che esso conduca lontano dagli ambienti poetici romani che hanno finora (e giustamente) rappresentato il principale riferimento geografico rispetto al quale misurare la vitalità del lascito penniano. Per Valduga, il mio punto di partenza sono state alcune micro-citazioni penniane che si trovano incastonate all'interno della *Tentazione* (1985) – poemetto in dieci canti, entro i quali dialogano una voce femminile ed una maschile (quest'ultima marcata graficamente dall'uso del corsivo)²³:

<p>«<u>La notte adesso ha il tuo buio colore</u> viene ad arare i volti col suo velo» (<i>La tentazione</i>, III, p. 139)</p>	<p>«<u>Ma la notte ha il mio buio colore</u>, il colore di un cupo splendore.» (<i>Il giorno ha gli occhi di un fanciullo. Chiara</i>, p. 558)</p>
<p>«Se spaventarmi vuoi più che non fai minacciami la vita e non la morte, <u>più morta di così non sarò mai.</u>» (<i>La tentazione</i>, III, p. 140)</p>	<p>«[...] Ma un tumulto di vita in me ripete antica vita. <u>Più vivo di così non sarò mai.</u>» (<i>La luna di settembre su la buia</i>, p. 58)</p>
<p>«<u>chiudi la bocca e vieni qui, Dio buono</u>, per ricrearti e ricrear me stesso <u>perché non mi ricordo più chi sono.</u>» (<i>La tentazione</i>, V, p. 150)</p>	<p>«Allora di morire mi dispiace. Di morire mi pare troppo ingiusto. <u>Anche se non ricordo più chi sono.</u>» (<i>La festa verso l'imbrunire vado</i>, p. 401)</p>
<p>«Lèvati, dai, e parla contro loro! <u>solo così, forse, mi calmerei.</u>» (<i>La tentazione</i>, VII, p. 157)</p>	<p>«Oh se potessi io lo comprerei. <u>Solo così forse mi calmerei.</u>» (<i>Oh se potessi io lo comprerei</i>, p. 134)</p>

²³ Per *La tentazione* (colonna di sinistra) cito da Patrizia Valduga, *Cento quartine e altre storie d'amore*, Torino, Einaudi, 1997; per Penna (colonna di destra), i numeri di pagina sono sempre riferiti a Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, cit. Dal momento che il corsivo è già usato nel testo di Valduga, evidenzio attraverso l'uso della sottolineatura.

<p>«<u>Albe più dense di colori vidi su monti, su campagne, inutilmente</u>, e come inguardabili omicidi.» (<i>La tentazione</i>, X, p. 168)</p>	<p>«Livida alba, io sono senza dio. [...] <u>Albe più dense di colori vidi su mari su campagne inutilmente</u>. Mi abbandono all'amore di quei visi.» (<i>Città</i>, p. 223)</p>
<p>«<u>Dimmi che non andrai tanto lontano</u>, di' che domani notte tornerai... <i>Ma è piena del mio sangue la tua mano!</i>» (<i>La tentazione</i>, X, p. 169)</p>	<p>«Baciarmi sulla bocca, ultima estate. <u>Dimmi che non andrai tanto lontano</u>. <u>Ritorna</u> con l'amore sulle spalle, ed il tuo peso non sarà più vano.» (<i>Baciarmi sulla bocca, ultima estate</i>, p. 465)</p>

Se un esempio come il terzo – preso singolarmente – potrebbe apparire debole, la sua inclusione in questa rassegna pare giustificata dagli altri cinque, che costituiscono un insieme di partenza decisamente solido; tanto più che si tratta, come si può vedere, di versi che Valduga preleva grosso modo nella loro interezza, con una modifica particolarmente evidente nel secondo caso – dove la sostituzione «vivo»/«morta» conduce volutamente all'enantiosemia.

A questo punto, però, mi sembra doveroso commentare brevemente il fatto che – nella mia pur limitata esperienza di lettrice di Valduga – non mi sia capitato sinora di rilevare casi di riprese penniane in raccolte diverse dalla *Tentazione*. Da un lato, non mi sento di escludere in alcun modo la possibilità che paralleli presenti in altre raccolte possano emergere in futuro. Dall'altro, non troverei inspiegabile l'eventualità che non ce ne siano. Infatti, anche al di là del mero aspetto quantitativo (coi loro mille versi complessivi, i dieci capitoli della *Tentazione* sono lunghi più del doppio di sillogi come le due serie di *Quartine* o *Requiem*), direi che a fare la differenza è il fatto che *La tentazione* – come Valduga stessa ha reso esplicito in un intervento sul quale tornerò a breve²⁴ – è in buona parte assemblata con metodo centonario, sfruttando materiali poetici preesistenti. Ed io sarei portata ad interpretare questo dato in modo forte, ossia a pensare che l'idea di creare un

²⁴ Cfr. Patrizia Valduga, *La Tentazione è un centone*, in «Poesia», I, 9, 1988, pp. 6-18.

testo-centone sia stata effettivamente alla base della scrittura della raccolta, e che ne possa rappresentare una delle principali ragioni d'essere. Valduga, insomma, con *La tentazione*, ha inteso realizzare un autoritratto che esplicitasse al massimo grado il lato 'marinista' della sua personalità poetica, la sua natura di lettrice 'col rampino'. Nell'ambito di un progetto di questo tipo, naturalmente, la densità delle citazioni si fa particolarmente elevata – così come più elevato si fa il numero delle fonti che è possibile o necessario chiamare in causa. Fa parte di queste fonti, appunto, lo stesso Penna.

Come ho già accennato, nel 1988 Valduga ha pubblicato un intervento, intitolato significativamente *La Tentazione è un centone*, nel quale ha segnalato una cospicua serie di citazioni ed allusioni contenute nel suo poemetto. Complessivamente, in *La Tentazione è un centone* si fanno i nomi di più di quaranta autori dai quali la poetessa avrebbe variamente attinto materiale per la sua opera, e si elencano un'ottantina di esempi di riprese testuali – alcune delle quali risultano estremamente più vaghe e meno marcate delle citazioni penniane che ho elencato in questa sede –. Il lettore di *La tentazione è un centone*, però, inutilmente cercherebbe riferimenti anche solo ad una di tali citazioni: nell'intervento di Valduga, il nome di Penna non compare in alcun modo. È una reticenza inusuale in un'autrice che, com'è ben noto, ha fatto del citazionismo quasi il suo biglietto da visita. La presenza di Penna nella *Tentazione*, in questo senso, rappresenta un caso – non direi necessariamente unico, ma senz'altro piuttosto singolare – di antecedente non 'esposto' e, anzi, volutamente messo in secondo piano da Valduga. All'autocommento proposto con *La tentazione è un centone* credo si possa accostare anche, a questo proposito, un'operazione editoriale parecchio più recente: la curatela, da parte di Valduga, di un'antologia di *Poeti innamorati*²⁵. Commentando le proprie scelte per il volumetto, la poetessa dichiara nell'introduzione:

Fino al Quattrocento nessuno avrà quasi niente da ridire, ma subito dopo ci sarà chi lamenterà l'assenza di quello e la presenza di questo. Perché, ad esempio, non ho messo Buonarroti? Perché, a mio parere, si è scambiata per grandezza poetica la rudezza di un

²⁵ Cfr. *Poeti innamorati da Guittone a Raboni. Un'antologia di Patrizia Valduga*, Novara, Interlinea, 2011.

geniale dilettante. Perché non ho messo Penna? Perché la sua voce mi sembra assai flebile. Perché non ho messo Gozzano? [...]»²⁶.

Si parta dal presupposto che l'antologia valdughiana si deve considerare, più che come il risultato di una riflessione critica distaccata, come una sorta di cretomazia personale, volutamente provocatoria²⁷. Anche tenendo conto di questo, sarei portata ad individuare nel secco commento riservato a Penna non solo e non tanto un disinteressato giudizio di valore, quanto piuttosto la volontà di marcare una decisa presa di distanza.

Ci si deve però chiedere ora perché Valduga – dopo aver citato Penna nella *Tentazione* – prima ometta i suoi debiti verso lo scrittore nell'auto-commento e poi arrivi addirittura, nell'antologia, a disconoscerne il valore poetico. In parte, per rispondere a questa domanda, credo possa essere utile tener presente che l'esperienza poetica di Penna e quella di Valduga, pur con tutte le differenze del caso, condividono almeno un dato di grande importanza: la centralità del tema dell'*eros* (assoluta nel caso di Penna, interrotta qua e là in Valduga dall'affiorare di motivi di diversa natura). In questo senso, sarei portata ad affermare che se Valduga è pronta a denunciare senza problemi i propri 'furti' da autori come Sereni e Fortini (entrambi citati in *La tentazione è un centone*) è anche perché si tratta di personalità poetiche molto lontane dalla sua. La produzione tanto di Sereni quanto di Fortini, da questo punto di vista, può rappresentare evidentemente un 'repertorio' da cui per Valduga è possibile prelevare, per così dire senza impegno, dei materiali linguistici per la costruzione del verso. Nel caso di un autore come Penna, per converso, la situazione potenzialmente si complica, nella misura in cui è più dubbio che si possa prelevare 'senza impegno' da un precedente letterario col quale si condivide – *mutatis mutandis* – il nucleo centrale della propria *inventio*.

Una spiegazione che si fermasse a questo punto, tuttavia, rischierebbe di essere semplicistica. Lo si può capire anche limitandosi a considerare un altro esempio, questa volta classico, come quello di Pascoli. Con Pascoli, Valduga evidentemente condivide alcuni elementi fondamen-

²⁶ Ivi, p. 6.

²⁷ Cfr. a questo riguardo anche la tesi di dottorato di Gandolfo Cascio, *Michelangelo in Parnaso. Scrittori a contatto con le Rime buonarrotiane: la ricezione critica, creativa e le traduzioni d'autore*, Universiteit Utrecht, 2013, p. 195.

tali della propria *persona* lirica – primi fra tutti il patetismo e la tendenza alla regressione e all'autocommiserazione. Questa comunanza, però, non ha mai spinto in alcun modo la poetessa a ‘prendere le distanze’. Pascoli, anzi, è stato da lei citato spesso come punto di riferimento²⁸. Proprio l'esempio di Pascoli, peraltro, è utile per ricordare come Valduga tenda a individuare i suoi maestri in «poeti solitamente considerati minori, che vengono contrapposti al canone ufficiale (le petrarchiste del Cinquecento e del Seicento; Rebora in opposizione a Montale; Manzoni in opposizione a Leopardi)»²⁹. A questo proposito, naturalmente, occorre intendersi sul senso che si dà all'etichetta di ‘minori’: in sede critica, nessuno definirebbe Pascoli come un ‘minore’; in sede poetica, tuttavia, la scelta di rifarsi direttamente a Pascoli appare senz'altro marcata nel contesto contemporaneo – soprattutto se si stabilisce, proprio come fa Valduga, un legame non solo ‘linguistico’ ma anche ideologico e semantico³⁰. E qui si tocca un punto importante, che vale la pena di sottolineare: Valduga ha sempre puntato a costruire per sé una genealogia poetica che accolga al proprio interno figure oggi considerate inattuali, non *à la page*; per converso, tende a rifiutare sistematicamente quegli autori che rappresentano – per così dire – il *mainstream* della nostra cultura poetica contemporanea (come Leopardi e Montale). Una simile tendenza ‘genealogica’ è funzionale ad una precisa operazione di *self-fashioning*, tramite la quale Valduga vuole presentare *se stessa* come figura eccezionale nella sua marginalità, come voce inattuale e incompresa. Proprio da questa inclinazione, mi pare, può venire la seconda metà della risposta che si stava cercando: non è solo la comunanza tematica che può aver spinto Valduga a prendere le distanze da Penna; è possibile che abbia contribuito – insieme – la volontà di non apparire legata ad un poeta che, se per un certo periodo è stato considerato come una figu-

²⁸ Cfr., tra gli altri esempi, i seguenti versi di *Donna di dolori*: «Pascoli amato, e tu, Clemente mio, | tornatemi alla mente che qui io | ho un tal bisogno di grande poesia! | come, a rinfresco dell'anima mia, | suonavano sublimi i vostri versi! | [...] | Ma allora tutti amavano Montale, | quel piccolo cinismo era di moda!»: cito da Patrizia Valduga, *Prima antologia*, Torino, Einaudi, 1998, p. 18.

²⁹ Claudia Crocco, *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*, cit., pp. 173-174.

³⁰ In questi due ultimi sensi, com'è noto, il magistero pascoliano poteva apparire ‘inattuale’ già nella prima metà del secolo scorso: cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 68 e ss.

ra ai margini del sistema letterario, negli equilibri di *questa* fase storica e per i lettori *contemporanei* di poesia chiaramente non lo è più.

Dopo aver ragionato lungamente in termini di contesto, conviene ora tornare a riflettere più da vicino, per un momento, sui versi che Valduga ha prelevato da Penna ed inserito nella sua *Tentazione*. Pur tenendo conto dell'esiguità del materiale, infatti, mi sembra che si possa rilevare al riguardo almeno un dato di effettivo interesse. Com'è noto, l'atmosfera della *Tentazione* è dominata da toni notturni e mortuari – talvolta spinti verso un eccesso melodrammatico. In questo senso, il poemetto costituisce uno sviluppo di quella riflessione sull'inscindibilità di *eros* e *thanatos* che la poetessa aveva già posto a fondamento della sua raccolta d'esordio, *Medicamenta* (1982). In che modo è stato possibile l'innesto di materiali penniani in una realtà testuale di questo tipo? Da un lato, gli esempi dimostrano che questa operazione ha richiesto un certo margine di rovesciamento: un verso penniano come «Solo così forse mi calmerei»³¹ non è privo di una sfumatura sorridente ed ironica, mentre Valduga lo risemantizza in un'opposta direzione drammatica. Un verso come «Più vivo di così non sarò mai» deve addirittura venir ribaltato attraverso l'eliminazione dell'aggettivo di partenza, sostituito dal suo contrario. Dal canto opposto, però, si deve notare che la poetessa ha anche potuto attingere da Penna dei luoghi microtestuali che si potessero adattare ai toni della *Tentazione* facilmente e, per così dire, quasi senza sforzo: nei casi degli ultimi due esempi che ho riportato in tabella, Valduga può sfruttare (anche enfatizzandolo ulteriormente) un potenziale 'malinconico' che è già nell'ipotesto. In modo analogo, nel primo degli esempi che ho elencato, l'autrice ha buon gioco ad utilizzare la fonte perché – significativamente – preleva non dal Penna più aporeticamente 'luminoso', ma da quello che si attribuisce un più ambiguo ed ossimorico «buio colore».

Nel modo in cui Valduga lavora sull'ipotesto penniano, dunque, si può rinvenire una sorta di duplicità: ora viene messo in atto un capovolgimento semantico, ora si selezionano precisamente materiali di partenza che non lo rendano necessario.

³¹ Per questo verso, e per gli altri estratti che cito o a cui mi riferisco nelle righe successive, cfr. *supra*.

4. *Una nota conclusiva*

In chiusura della sezione dedicata a Patrizia Valduga, ho rimarcato come nel modo in cui la poetessa si è riappropriata dell'eredità penniana sia possibile mettere a fuoco – sul piano operativo – una certa duplicità. Tornando col pensiero a Dario Bellezza, ci si potrebbe voler chiedere se si possa individuare, anche nel suo caso, qualcosa di simile. Stabilire un parallelo diretto sarebbe chiaramente fuori luogo, anche perché si è potuto riscontrare come in Bellezza il precedente penniano giochi un ruolo di peso ben maggiore – e conosca un livello di articolazione decisamente più complesso in senso metapoetico. Tuttavia, può valere la pena di ricordare che Bellezza, se rappresenta la 'maniera' penniana come un luminoso e sereno altro da sé, può anche ereditare da Penna – variandoli solo leggermente – un sintagma come la «nera voglia di sangue umano», che conduce all'estremo opposto di uno spettro cromatico ideale, o un verso tutt'altro che solare come «morti eravamo e senza alcun sospetto»³².

Da questo punto di vista, studiare la ricezione creativa dell'eredità penniana è un'operazione affascinante anche perché costringe continuamente a tornare ad interrogarsi sul senso stesso di quella eredità. Riflettere sulle modalità con cui da un lato Bellezza e dall'altro Valduga si sono relazionati col lascito penniano, infatti, finisce per ricondurre ad almeno uno dei nuclei che storicamente si sono rivelati più problematici nel dibattito critico sul poeta. Si tratta della difficoltà di calcolare, entro l'universo poetico penniano, il peso della 'luce' e quello dell''ombra' – e di capire che tipo di relazione (conflittuale o meno) si debba immaginare tra questi due aspetti. Se si vuole, è stata – ed è ancora – la sfida di leggere Penna secondo le indicazioni di Alfredo Giuliani, che a suo tempo aveva sottolineato proprio la necessità di valutare l'opera del poeta mantenendo il giusto equilibrio fra due dimensioni: da una parte la «'felicità'», e dall'altra il «prezzo a cui» questa felicità «viene pagata»³³.

³² Per le citazioni cfr. *supra*.

³³ Alfredo Giuliani, *Sandro Penna: Poesie*, in «il verri», II, 1, 1958; quindi in *Immagini e maniere*, Milano, Feltrinelli, 1965, p. 56.

PAOLO EMILIO ANTOGNOLI

*Analogie, marinai, anamnesi:
Penna e Garboli, Marcucci, Montale, De Pisis**

Marinai scintillanti

Un mattino di primavera del 1985 Mario Soldati con l'auto sportiva scendeva da Tellaro verso Prato, dove aveva appuntamento per vedere i quadri di Mario Marcucci, allora in partenza per Milano¹. Soldati «aveva tanto sentito parlare di Marcucci e avrebbe scritto un articolo sul Corriere». Alessandro Parronchi lo attendeva a Prato per accompagnarlo². Era ancora il tempo dei preparativi per le due mostre milanesi di Marcucci allora imminenti alla galleria del Milione e da Farsetti. Quest'ultima mostra, sugli *Autoritratti*, era presentata da Alberto Moravia³, mentre per la seconda, alla galleria Il Milione, Cesare Garboli aveva appena concluso *La pittura ininterrotta*, il suo primo scritto su Marcucci, un testo che Soldati legge in anteprima e che non mancherà

* Desidero ringraziare Gandolfo Cascio e Roberto Deidier per l'invito a Utrecht e per la condivisione di loro testi, e il Dipartimento di Italianistica dell'Università facoltà di Utrecht per l'ospitalità. Ringrazio sentitamente per la cortesia e per avere acconsentito a discutere le argomentazioni di questo testo ancora al suo stadio iniziale: Roberto Amato, Giorgio Amitrano, Silvia De Laude, Giulio Ferroni, Mario Francesconi, Luigi Lazzerini. Un ringraziamento speciale per l'uso delle immagini a Carla Marcucci e a Ireneo Francesconi, presidente dell'associazione 'Amici di Mario Marcucci'.

¹ Si tratta del pittore viareggino Mario Marcucci (1910-1992). È Garboli che racconta della visita a Prato dell'amico scrittore, Mario Soldati (1909-1999). Cesare Garboli, *La fortuna di Marcucci*, Firenze, Pananti, 1987.

² Il noto scrittore e storico dell'arte Alessandro Parronchi. Le mostre di Milano coinvolsero gli amici di Marcucci: Manlio Cancogni, Cesare Garboli, Mario Luzi, Alberto Moravia, Alessandro Parronchi e diversi altri, assieme a un vasto *entourage* di estimatori dell'artista, al quale, improvvisamente, era venuto a mancare l'uso della vista appena un anno prima.

³ Alberto Moravia, in *Mario Marcucci. Autoritratti dal 1933 al 1981*, catalogo della mostra (Milano, Galleria d'Arte Moderna Farsetti, 18 aprile - 18 maggio 1985), Firenze, Farsetti Arte, 1985.

di menzionare nell'articolo che di lì a poco sarebbe seguito sul «Corriere della Sera»⁴.

Due anni dopo, nel 1987, Garboli scrive un secondo testo sul pittore, *La fortuna di Marcucci*, in cui commenta in una densa rassegna critica i maggiori esegeti di Marcucci. Proprio in quest'ultimo scritto, ricorda la visita lampo dell'amico scrittore a Prato, ma non solo ritorna su Soldati, il quale fra l'altro l'aveva chiamato in causa nel suo elzeviro sul «Corriere», Garboli, addirittura, senza ulteriori aggiunte, ne adotta il vasto passo finale a chiusura del suo testo. E dopo averne ripreso alcuni pensieri con l'aggiunta di un proprio concetto felice, e che piacque a Marcucci («È un *pittore ininterrotto*, che non chiude mai...»), prima di introdurre in clausola il racconto di Soldati, Garboli, con un colpo di coda improvviso, richiama Sandro Penna.

Leggiamo la parte finale di Garboli, tenendola a mente, e il racconto che segue di Soldati – una sua scintillante anamnesi di Marcucci:

A me piace, lo confesso [scrive Garboli], pensare a Marcucci in tutta la sua ignota gloria di marinaio dentro una poesia di Penna, come un giorno lo vide Soldati.

Quando Soldati era a Prato, e guardava gli autoritratti insieme a Parronchi, ce n'era uno, uno in particolare, sul quale gli occhi ritornavano a posarsi:

‘È una tavoletta del 1942’ [scrive Soldati]. Marcucci ancora giovane, durante la guerra, nella bianca divisa estiva della nostra Regia Marina, gli occhi duri e vivi, due diamanti neri, le labbra sottili, strette, chiuse come nella decisione di contenere, trattenere a ogni costo senza darle sfogo una formidabile energia vitale, una enorme curiosità dell'avvenire, speranza e angoscia, certezza e dubbio inseparabilmente mescolati. Per quanto tempo, immobile e tacito, ho fissato il volto del marinaio? Parronchi accanto a me, fermo, aspettava. Aspettava perché?

Forse sospettava, prima ancora di me, che fosse per succedermi qualcosa.

⁴ Mario Soldati, in «Corriere della Sera», 15 aprile 1985, poi ripubblicato nelle varie antologie marcucciane, cfr. *Omaggio a Mario Marcucci*, catalogo della mostra (Viareggio, in occasione del 61° premio letterario Viareggio-Rèpaci), Firenze, Pananti, 1990, pp. 139-142. Per il primo scritto su Marcucci: Cesare Garboli, *Mario Marcucci: la luce ininterrotta*, catalogo della mostra, Milano, Galleria del Milione, 1985; poi ripubblicato come *Marcucci*, in Id., *Falbalas*, Milano, Garzanti, 1990.

Di colpo, infatti, mi ricordo e, con un fulmineo calcolo filologico, azzecco la data esatta: ma sì, sì! Nel 1942!

Una mattina d'estate verso l'ora del mezzogiorno, in treno, avevo conosciuto Marcucci che era marinaio, allora! Io viaggiavo su quel treno, da Roma a Genova, con un vecchio amico fiorentino, pittore e mio collaboratore come costumista in un film fine Ottocento che stavo per girare. Io ero fuori nel corridoio, poco dopo Pisa: il corridoio di sinistra: guardavo verso il mare; un paesaggio che conoscevo e amavo fin dall'infanzia. Il mio amico costumista si era allontanato. Riappare a un tratto, tutto rosso, eccitato, ridente. Mi grida: 'Ma sai chi c'è sul treno? C'è Marcucci! Vieni a conoscerlo! È un pittore straordinario, il primo pittore d'Italia!⁵ Vieni, è qui vicino solo due vagoni, è sulla piattaforma, ma vieni subito perché lui scende a Viareggio, mancano due o tre minuti! Vieni, lui non si muove... è timidissimo!'

Ormai il treno cominciava a rallentare. Però feci a tempo. Vidi Marcucci nella sua divisa bianca, col solino blu, e il berretto non ancora U.S. Ci stringemmo la mano, altri marinai erano lì, già aprono lo sportello, il treno non è ancora fermo, con loro scende anche Marcucci.

Il treno cominciò a muoversi, il mio amico si era affacciato a salutare Marcucci, a seguirlo con lo sguardo fino all'ultimo, mentre di spalle Marcucci si allontanava nella folla in mezzo al gruppo bianco dei marinai...⁶.

Il quadro ricordato da Soldati in questo passo – quasi il finale di un film – non era in verità «una tavoletta», bensì un olio su carta riportato su cartone, datato 1942 ed esposto dai Farsetti nel 1985⁷. Nell'*Autoritratto*, il giovane Marcucci appare di scorcio «nella divisa [...] estiva della Regia Marina» con il berretto bianco. Probabilmente fu dipinto a Pola, città in cui Marcucci venne richiamato, poi da lì trasferito a Livorno dall'agosto di quell'anno.

⁵ Il riferimento è probabilmente alla vittoria di Marcucci del prestigioso premio Bergamo nel 1941.

⁶ Cesare Garboli, *La fortuna di Marcucci*, cit., pp. 29-30.

⁷ Alberto Moravia, in *Mario Marcucci. Autoritratti dal 1933 al 1981*, cit., cat. tav. XVI. Cfr. *Mario Marcucci. Catalogazione dell'opera pittorica*, I., *La figura umana 1924-1981*, Firenze, Pananti, 1995, cat. n. 33, scheda p. 171.



Mario Marcucci, *Autoritratto*, 1942, collezione privata

Quindi, è molto probabile che Soldati avesse incontrato Marcucci sul treno durante una sua licenza da Livorno a Viareggio. Però non è questo il punto. Piuttosto, che c'entrava Sandro Penna con il testo di Soldati? Oltretutto, il nome di Penna non solo era del tutto assente dall'articolo appena citato di Soldati, ma lo era anche da tutti gli altri testi critici

passati da Garboli in rassegna, nei quali nessuno parlava di Penna. Nonostante la sua rapidità, non si trattava di una menzione trascurabile, di una battuta semplice, detta *en passant*, da parte di Garboli. Con quel suo richiamo repentino a Penna, come infilato all'ultimo nella pagina come un fiore clandestino, anche il passo che seguiva di Soldati, così introdotto in clausola, finiva quasi per colorarsi di questo inciso, di questa premessa, conservandosi nella memoria e sovrapponendosi al racconto successivo. Tale richiamo a Penna, come una sorta di convocazione, finiva così di fatto per fare apparire quel testo conclusivo come un passo all'insegna di Penna. E la repentina associazione fra Marcucci e Penna, finiva per disporsi come una sorta di congegno, di trappola, un palinsesto vischioso e deviante, in cui l'articolo di Soldati, lì incollato nel finale, iniziava a parlare d'altro, a parlare di Penna, e del tutto illecitamente, perché non era affatto questa l'*intentio* di Soldati – il cui racconto aveva nulla a che vedere con Sandro Penna.

Di fatto, così, questa chiusura inattesa, arbitraria, premessa all'anamnesi di Soldati, finiva per introdurre il passo citato come una sorta di cameo penniano. Un'incastonatura non autorizzata *tertia pars*, come se il racconto di Soldati fosse portato a rivelare – e non lo era – un altro marinaio lì adombrato in filigrana, surrettiziamente, ossia il marinaio di Penna, della sua prima e più celebre poesia:

La vita... è ricordarsi di un risveglio
triste in un treno all'alba: aver veduto
fuori la luce incerta: aver sentito
nel corpo rotto la malinconia
vergine e aspra dell'aria pungente.

Ma ricordarsi la liberazione
improvvisa è più dolce: a me vicino
un marinaio giovane: l'azzurro
e il bianco della sua divisa, e fuori
un mare tutto fresco di colore⁸.

Rileggiamo un'ultima volta la frase di Garboli in clausola: «A me piace, lo confesso, pensare a Marcucci in tutta la sua ignota gloria di marinaio

⁸ Sandro Penna, *La vita... è ricordarsi di un risveglio*, in Id., *Poesie, prose e diari*, a cura di Roberto Deidier, cronologia di Elio Pecora, Milano, Mondadori, 2017, p. 9.

dentro una poesia di Penna, come un giorno lo vide Soldati». Ma in questo preciso istante, l'autoritratto di Marcucci in divisa bianca da marinaio, impercettibilmente, è già diventato il marinaio di Penna azzurro e bianco.

Da Marcucci a Penna

Non è la prima volta che Garboli avvicina Marcucci a Sandro Penna. Tale accostamento figura già nel suo primo testo su Marcucci del 1985⁹. Per inciso l'85 è anche l'anno in cui Garboli ritorna su Penna al convegno di Prato dedicato al poeta, appena a un anno di distanza dalla prima edizione dei *Penna Papers*, del 1984¹⁰.

Garboli, ad esempio, in questo primo testo su Marcucci, dopo aver parlato delle «forme fisse, cicliche, seriali» in cui tende a manifestarsi la pittura moderna («le bottiglie di Morandi, le marine di Carrà, i manichini di de Chirico, ecc. »), postilla:

Qualunque schema mentale è per Marcucci una malattia. La pittura di Marcucci è fatta di libertà, come la poesia di Penna – un poeta col quale Marcucci ha tanti punti di contatto, anche sotto il profilo formale.

La gioia di sentirsi anonimo e solo è una gioia che Marcucci divide con Penna.

Come Penna, anche Marcucci guarda affascinato le cose nel momento in cui esse voltano le spalle e stanno per fuggire: lo scintillio della polvere, lo smalto opaco e lucido del guscio della cozza, l'iri-

⁹ Cesare Garboli (a cura di), *Mario Marcucci: la luce ininterrotta*, catalogo della mostra, Milano, Galleria del Milione, 1985, poi ripubblicato con il titolo *Marcucci* (da cui cito), in Id., *Falbalas*, cit., pp. 152-156. Non è il primo incontro occasionale quello del 1985. Garboli e Marcucci si conoscono dal dopoguerra. Marcucci ritrae già la sorella Alessandra, a Viareggio, almeno due volte nel 1947 e ritrae anche il giovane Garboli nel 1948. Probabilmente è questo stesso ritratto quello erroneamente attribuito a Morlotti da Rosetta Loy, la quale scrive nel 2014 che, nella casa di Garboli a Vado di Camaione, fra «ritratti a olio che risalivano agli anni '30 e '50»: figurava quello «stralunato Cesare poco più che ventenne dipinto da Morlotti». La citazione è tratta da un articolo della Loy in cui ricorda Garboli nei suoi luoghi, in Versilia, a 10 anni dalla morte: cfr. Rosetta Loy, *L'intellettuale in fuga dalla vita pubblica di un Paese incivile*, «Il Tirreno», 11 aprile 2014. Un'immagine del ritratto è stata riprodotta in Antonella Serafini (a cura di), *Mario Marcucci, 1910-1992, gli occhi del Novecento*, catalogo della mostra (Lucca, Palazzo Ducale), Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2005, cat. n. 94, p. 46.

¹⁰ Cesare Garboli, *Penna Papers*, Milano, Garzanti, 1984 (i passi citati da questo scritto saranno ripresi dalla nuova edizione ampliata del 1996).

descenza della cicala, il lembo sempre più piccolo di luce sulla scodella di coccio dove s'ammucchiano le patate¹¹.

Nel 1987, nel testo successivo su Marcucci, Garboli riprende esattamente questo passo di uno scritto di Carlo Betocchi sull'artista e commenta:

[...] inavvertitamente, Betocchi, coglie un aspetto di Marcucci che è sempre stato intravisto dalla critica ma, a mio avviso, in termini nebulosi, distratti, senza mai identificarlo formalmente come un tratto stilistico: la *povertà* – povertà che non è solo umiltà ideale o castità e semplicità di mezzi espressivi, ma è, in Marcucci, uno strumento drasticamente selettivo di percezione formale, di visione del mondo, con severa e rigorosa esclusione o riduzione a zero di tutto il visibile che non si costituisca come un'epifania. Senza smentire il gusto per l'ineffabile, l'avventura figurativa di Marcucci, nella sua purezza, e anche nella sua eleganza di stile nella sua grazia, per così dire, implacabile, ai limiti dello snobismo (lo stile è capacità di escludere, è umiltà e superbia) intrattiene uno stretto rapporto, in questo senso, con la poesia di Penna, e potrebbe essere cifrata o illustrata, dai famosi versi: «Ma supremo fra tutto era l'odore | casto e gentile della povertà». [...] Allo stesso modo di Penna, anche Marcucci guarda affascinato le cose nel momento in cui esse voltano le spalle e stanno per scomparire, reinghiottite nell'ombra, risucchiate dal nulla: lo scintillio della polvere, lo smalto opaco e lucido del guscio della cozza, la squama del pesce, l'iridescenza della cicala [...]»¹².

Analogie

Riprendendo le fila, Garboli elenca tre aspetti principali che legano Marcucci a Penna:

innanzitutto «la libertà», l'assenza di schemi mentali, associata alla «gioia di sentirsi anonimo e solo» («una gioia che Marcucci divide con Penna»)»¹³.

¹¹ Cesare Garboli, *Mario Marcucci: la luce ininterrotta*, cit., p. 154.

¹² Id., *La fortuna di Marcucci*, cit., p. 12.

¹³ Nel 1974 Garboli scrive di Penna: «Il regno di Penna è la gioia di sentirsi anonimo e solo. La poesia di Penna è fatta di solitudine: ma è la solitudine ardente, ricchissima, vasta come è vasta la promessa della felicità, di chi non ha bisogno d'altro per vivere che dello

Nel secondo, anche Marcucci, come Penna – citando ancora Garboli – «guarda affascinato le cose nel momento in cui esse voltano le spalle e stanno per fuggire: lo scintillio della polvere, lo smalto opaco e lucido del guscio della cozza, l’iridescenza della cicala ...».

Il terzo aspetto è *la povertà*, che si lega a tutti gli altri – perché nel medesimo tempo c’è correlazione fra tutti i punti elencati.

Si potrebbe aggiungere una quarta analogia. Penna scrive dappertutto, sui biglietti del treno, sul giornale, sulla carta che trova, così come anche Marcucci dipinge su qualsiasi materiale – tavolette, scatole di sigari, carta trovata, barattoli di latta o sulla carta argentata delle caramelle. Forse anche una quinta. Marcucci è un pittore senza studio, che abolisce la retorica del pittore al cavalletto così come Penna la scrittura blasonné, il mestiere del letterato, del poeta laureato, preferendo, entrambi, alla condizione verticale della professione, quella orizzontale dell’esistenza. Infine, entrambi realizzano mostre. Garboli infatti paragona a mostre anche le raccolte di Penna. Scrive che Penna «raggruppa oli, acquerelli, gouaches, sanguigne, tempere, ecc. iscrivendo queste poesie in grandi aree cronologiche»¹⁴.

Scintillio delle polvere

Anche soltanto una breve comparazione tra i vari passi dedicati da Garboli a Penna con altri passi dello stesso autore su Marcucci, permette di ottenere numerose concordanze. Di un termine ad esempio ricorrente come «scintillio», possiamo constatarne la presenza tanto nei testi marcucciani di Garboli quanto nei *Penna Papers*, dove troviamo lo «scintillio» con altri fenomeni luminosi come il brillare o il lampeggiare.

spettacolo della vita», in Id., *Penna Papers*, cit., p. 31. Successivamente riprende questo passo con qualche variante nell’introduzione alle *Poesie* di Penna dell’edizione Garzanti (1989): «La gioia misteriosa di Penna è la solitudine: è la gioia di sentirsi anonimi, liberi e soli» (ora in , *Poesie, prose e diari*, cit., p. 955). Occorre aggiungere che in entrambi i casi, non seguiva a questa frase un paragone con Marcucci, bensì con Chaplin: «Forse Charlie Chaplin, e nessun altro, è riuscito a figurare la solitudine e la felicità dell’uomo, nel mondo moderno, con la stessa intensità anonima di Sandro Penna»: *ibidem*. Cfr. anche Cesare Garboli, *Ricordo di Sandro Penna*, in *Penna Papers*, cit., p. 45, e la *Prefazione* di Garboli, in Sandro Penna, *Poesie* (1989), Milano, Garzanti, 1997, pp. XII-XII. In questa versione essi vagano entrambi randagi in periferia in una *flânerie* povera e solitaria.

¹⁴ «Penna trattava le poesie come quadri, singole individualità irripetibili, miracoli di un artigiano [...], una venuta meglio e una peggio, una stupenda e un’altra mediocre»: Cesare Garboli, *Penna Papers*, cit., p. 36 e p.43.

Se negli scritti su Marcucci si trova «scintillio della polvere», che richiama una qualità attribuita a Penna – Penna fa «brillare la polvere» – è nei *Penna Papers* che si trova la frase «raggiungere il sublime nello scintillio della sporcizia»¹⁵.

Lampi del sublime

Isolando qui un istante il termine «sublime», Garboli, impiega un concetto simile anche per Marcucci:

lo splendore e l'onore del visibile vengono accanitamente confinati e fatti scendere solo là dove il *sublime* può lampeggiare miseramente (il pezzo di giornale, la carta da zucchero, il rovescio del foglio scarabocchiato...)¹⁶.

Il sublime, in questo caso, una volta sceso in basso, non scintilla, ma lampeggia – altro verbo ricorrente in Penna: il lampo, che illumina le cose e le rende diverse nell'apparire¹⁷. La luce sopraggiunge nell'improvviso istante della grazia, Kairos che libera da Kronos e che annulla il tempo, benché in Penna, diversamente da Marcucci, la grazia sopravvenga alla sola presenza numinosa del fanciullo.

Scintillio della sporcizia

Per quanto riguarda l'espressione «scintillio della sporcizia», sembra integrarsi a un altro passo dei *Penna Papers*. Qui, Garboli, scrivendo del mito solare di Penna, «superomistico», ma caduto nei «nei suburbi del proletariato», parla di un:

mito che trionfa radioso quando più si lascia penetrare dall'oscurità, dall'ombra, e *ferire da un debole riflesso spettrale*». A questo punto si chiede: «come fa il superuomo [...] a coabitare con l'im-

¹⁵ *Avete mai provato*, in Cesare Garboli, *Penna Papers*, cit., p. 86.

¹⁶ Nel commento a Betocchi, già menzionato, in Cesare Garboli, *La fortuna di Marcucci*, cit., p. 12; corsivo mio.

¹⁷ Cfr. Roberto Deidier, *Dove comincia l'infinito*, in Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, cit. Ringrazio Gandolfo Cascio per il suo testo sulla relazione tra Penna e la pittura: «*Mi reputo di infallibile gusto*». Sandro Penna, *la pittura, la flânerie e l'enargeia*, in «Letteratura e Arte», XIII, 13, 2015, pp. 107-127.

magine offesa, randagia, solitaria, di cane raspante tra i rifiuti nel fresco della notte, che Penna ci ha lasciato di sé?¹⁸

Questa lunga frase sembra integrare il senso dell'espressione garboliana «scintillio della sporcizia».

Sia in Penna che in Marcucci, c'è abbassamento in luogo oscuro e degradato, in cui troviamo rifiuti o sporcizia che vengono improvvisamente illuminati¹⁹. Se c'è effettivamente relazione fra le immagini, l'illuminazione sembra qui corrispondere a un riflesso notturno, lunare o artificiale, sui rifiuti. Dunque, parafrasando, il superuomo caduto che sopravvive in Penna, disceso a frugare fra rifiuti, viene colpito («ferito») da un riflesso notturno e spettrale: sorta di corrispettivo dello «scintillio della sporcizia» – che si pone in una dimensione certamente sospesa e non realistica.

Buio e notturno scintillio

Un «buio e notturno scintillio» ritorna ne *La fortuna di Marcucci*. Garboli, dopo avere introdotto il poeta Cesare (o Luca) Ghiselli, sodale e intimo amico di Marcucci, osserva:

C'è in questa pagina una cognizione così profonda dell'arte moderna («soprattutto immagine»), che non si può fare a meno di pensare al *buio e notturno scintillio* della pittura di Marcucci²⁰.

Seguono, anche in questo caso, un elenco di tratti antinomici:

Ci sono in Marcucci due anime, intimamente e oscuramente congiunte: un'anima felice, limpida, mediterranea, e un'altra piena di ombre, fragile, vulnerabile, introversa; c'è il Marcucci figlio di marinai, solido, quadrato, antico, e il Marcucci amico di Ghiselli, orfico, simbolista, notturno, non ignaro di malattia e di disperazione²¹.

¹⁸ Cesare Garboli, *Penna Papers*, cit., pp. 13-14; corsivo mio.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Cesare Garboli, *La fortuna di Marcucci*, cit., p. 21; corsivo mio.

²¹ *Ivi*, pp. 21-22.

Nonostante la microfisica dei contenuti, diversi per ciascun autore, il contenitore e la strutturazione dei contrasti, utilizzati da Garboli per Marcucci – antico/moderno, notturno/meridiano, oscuro/limpido, solido/vaporoso, sano/malato, ecc. – sono gli stessi usati per Penna.

Spettri orfici

Moravia – scrive Garboli – ha intuito che Marcucci è un pittore *fantasmatico* [...] non dipinge le cose *come se fossero dei fantasmi*; Marcucci *fa vedere* che la realtà è fantasmatica ma senza mai mettere in crisi il visibile, senza mai compromettere e sfigurare la solidità del mondo²².

Garboli, allora, descrive Marcucci come pittore *orfico* per il «vapore chimerico» e la sua «capacità di trasfigurazione notturna» che: «ricorda la poesia di Campana (Marcucci è un pittore che ricorda i poeti e non i pittori)»²³. Dunque, Leopardi, Rimbaud, e Campana – letture condivise da Penna. Garboli enfatizza l'aspetto orfico, l'abbassamento, la «discesa agli inferi» – o «discesa agli spettri». Scrive che Marcucci fa «percorrere [alle cose] un lungo tragitto nell'oscurità» per poi riportarle in superficie – quasi investite dalla luce nell'istante dell'emersione – liberate da ogni peso, smaterializzate, purificate, ma «ancora piene di tenebre e stordite da quel lungo viaggio tra il silenzio e le ombre»²⁴. C'è anche in questo caso l'abbassamento notturno che abbiamo visto enunciarsi a proposito di Penna – del resto *entrare nel buio, farsi penetrare*

²² Questa riflessione (ne *La fortuna di Marcucci*, cit.) deriva, almeno in parte, dalla monografia di Parronchi su Marcucci, del 1942: «Il colore non è che l'*ultima apparenza creduta*» (alludendo a Leopardi); prosegue: «il paesaggio è presente, è vivo e tuttavia pare vi sia stemprata la polvere più sottile del ricordo», citando poi Maurice de Guèrin per il pieno contatto tra natura e memoria; cfr. Alessandro Parronchi, *Mario Marcucci*, Firenze, Vallecchi, 1942. Garboli invece declina la frase leopardiana di Parronchi con Rimbaud: «come fa lo sguardo di questo pittore, stralunato dal vedere *ce que l'homme a cru voir*, a tenersi attaccato alla terra», citando un verso del *Bateau ivre*. Invece, per la citazione: Alberto Moravia, in *Mario Marcucci. Autoritratti dal 1933 al 1981*, cit.

²³ Cesare Garboli (a cura di), *Mario Marcucci: la luce ininterrotta*, cit. p. 154.

²⁴ Parafrasando il testo in Cesare Garboli, *Falbalas*, cit., p.155.

dalla notte sono frasi tipicamente penniane. Anche sotto questo aspetto c'è una vicinanza a Penna²⁵.

Corruptio

In Garboli il termine 'scintillio' si lega invece a un'ulteriore analogia tra Marcucci e Penna: a un abbassamento, a una «sensibilità alla corruzione». Per Marcucci, ciò che era in alto (la luce, «lo splendore», l'onore di ciò che si vede, il visibile) si abbassa su ciò che è miserabile (il materiale, la carta povera, gli scarti, i rifiuti). È su questa materia che il sublime «può lampeggiare». Oppure:

Marcucci è un pittore solido, quadrato, robusto, ma, nello stesso tempo, interessato al momento in cui la materialità del visibile, apparendo, si disfa e si decompone. Si potrebbe definire la pittura di Marcucci un processo di corruzione, e insieme di liberazione della materialità del visibile²⁶.

Un processo di corruzione e abbassamento della pittura sui materiali più miserabili, che la libera dalle costrizioni della pittura moderna, da ciò che è schematico e prefissato. Infine, su questi materiali, la pittura insegue «ciò che fugge»²⁷.

Garboli scrive anche per Penna di una «modesta e povera sensibilità alla corruzione»²⁸, quella del linguaggio letterario, rimasto fedele alla tradizione:

Ci sono poeti di tale forza innovatrice da cambiare di colpo i codici costituiti; e ci sono poeti fedeli inamovibili dall'antichità, così fedeli alla tradizione da scendere giù come le pecore ai tratturi. Penna è un poeta di questa razza; poeta di registro linguistico piccolo-borghese, dannunziano e pascoliano²⁹.

²⁵ Cesare Garboli, *Penna, Montale e il desiderio*, Milano, Passerpartout, Mondadori, 1996, riedito in Id., *Storie di seduzione*, Torino, Einaudi. Il buio in Penna, l'ombra, non hanno connotazione metaforica o retorica intenzionale come ad esempio nei *Mottetti* montaliani.

²⁶ Cesare Garboli, *La fortuna di Marcucci*, cit., pp. 16-17.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Id., *Penna, Montale e il desiderio*, Milano, Mondadori, 1996, p. 20.

²⁹ *Ibidem*.

Inoltre, scrivendo di una «disappartenenza al moderno» di Penna, Garboli aggiunge:

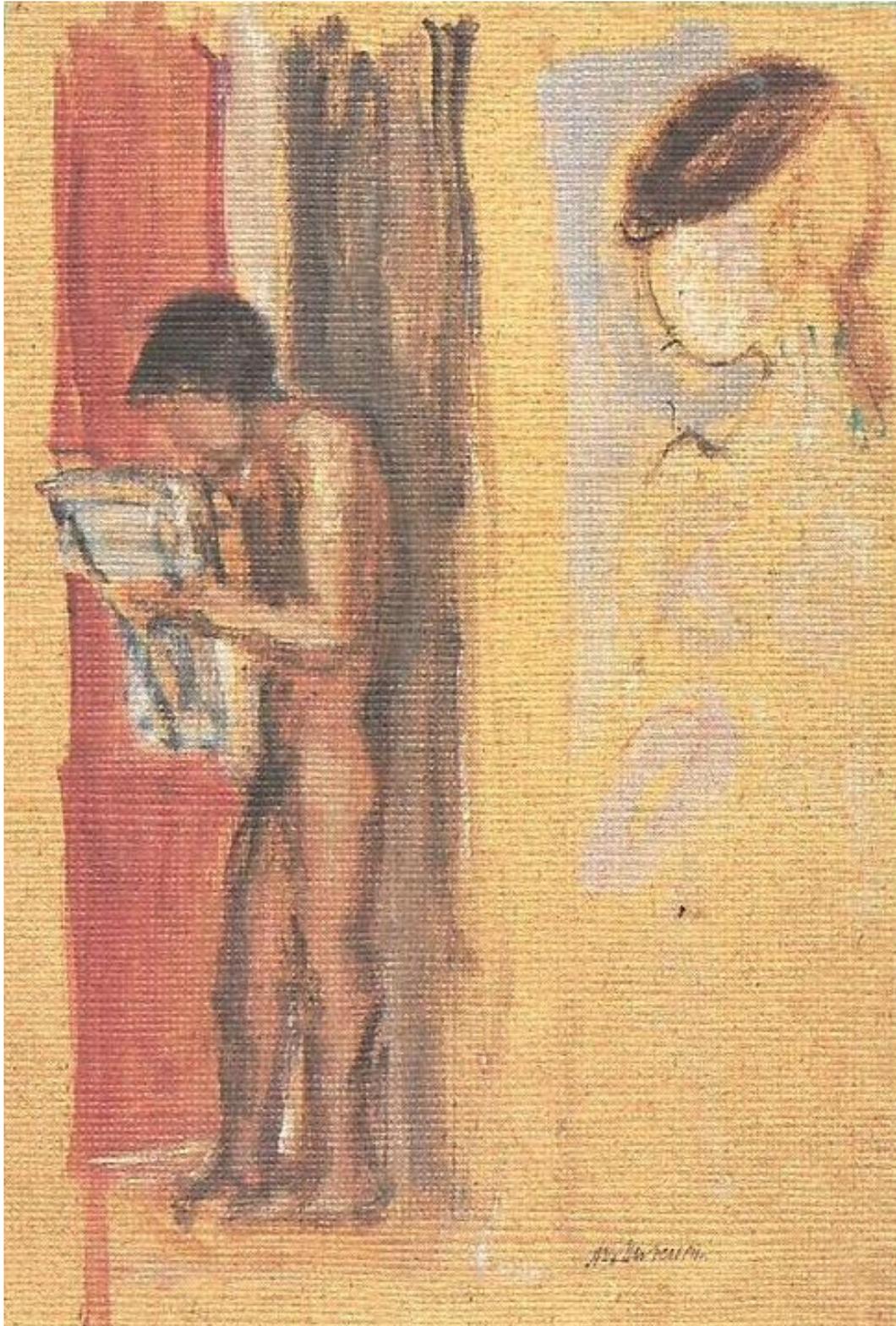
[la sua] «natura, [è] in contrasto con la sua psicologia, di epigono, di poeta sopravvissuto. Il fatto è che le radici di Penna si perdono poi così lontano da elevare la potenza del suo italiano qualunque e da trasformare lo *scintillio moribondo* in un valore storico»³⁰.

In Penna, dunque, scintilla anche il linguaggio poetico della tradizione («la lingua febbricitante e piccolo-borghese»), ormai corrotto in un processo terminale. Ecco perché «scintillio moribondo».

Scrivendo Garboli: «Penna si è fatto interprete non già della novità del linguaggio poetico italiano del novecento, ma [...] del suo destino di putrefazione». In questa chiave sono i rispettivi linguaggi che subiscono entrambi una sorta di abbassamento e trasformazione. Il linguaggio della pittura, nel suo corrompersi e disfarsi, si libera scintillando o lampeggiando, così come scintilla nella scrittura di Penna. Marcucci condivide con Penna lo stesso disinteresse a una radicale sovversione del linguaggio. Ogni agonismo con il passato risulta in loro assente. È però importante rilevare come in entrambi il linguaggio adottato, non sia che il dato di partenza, non l'esito finale. Se è allora corretto affermare che entrambi portano la tradizione e il linguaggio acquisito a un grado estremo di eversione (o «corruzione» come scrive Garboli), appare del tutto fuorviante parlare di epigonismo³¹.

³⁰ Cesare Garboli, *Penna Papers*, cit., p. 112; corsivo mio.

³¹ Le ricerche d'archivio lasciano emergere un così vasto panorama di letture in Penna da far saltare questa lente garboliana di un Penna «sub-italiano» e sconfessandone ogni dubbio. Penna si rivela un lettore finissimo e precoce di autori stranieri – basti pensare alla *Recherche* proustiana letta in originale. Resta però il dubbio se Garboli davvero intendesse recludere Penna all'interno della sola letteratura nazionale – dato che Garboli ad esempio, nei *Penna Papers*, scrive anche di un Penna traduttore di Prosper Mérimée dal francese. In altri casi, Deidier rimprovera a Garboli di avere fatto di Penna, sul piano psicologico, un «classico della malattia» oltre che «un querulo lagnone». Sono difatti memorabili e impietose le sue descrizioni garboliane di Penna: la lagna, la logorrea, il narcisismo, il vittimismo, la depressione, le lacrime di cocodrillo, ecc.; ma d'altro canto occorre tenere presente che la malattia a cui Garboli si riferisce non riguarda soltanto Penna, ma è una tematica costante nella sua scrittura, una sorta di macrofigura che si estende alla totalità della letteratura: il contrasto tra il vivere e la letteratura come infezione e malattia. E si può notare nella scrittura di Garboli una tendenza a strutturare per contrasti e antinomie, fra aspetti latenti e manifesti, in una dialettica polare o speculare,



Mario Marcucci, *Ragazzo*, [s.d.], collezione privata

che talvolta lo porta a enfatizzare e a estremizzare, nell'esuberanza figurale di certe sue espressioni, determinati aspetti dei soggetti descritti.

Per concludere, è possibile affermare, in ogni caso, che agli occhi di Garboli nel corso del tempo, l'affinità tra la pittura di Marcucci e la scrittura di Penna, diventa irreversibile. Usa simili frasi per entrambi e quasi le stesse analogie. In sostanza, almeno dal 1985, Garboli, inizia a vedere Penna attraverso le immagini di Marcucci e viceversa.

Testimonianze

Garboli è stato il primo in assoluto a riscontrare analogie fra Marcucci e Penna, ma è solo negli scritti su Marcucci che viene richiamato Penna, mai viceversa. Garboli, difatti, nei suoi scritti su Penna, non cita mai Marcucci. Non solo. Non c'è alcuna traccia documentaria che leghi Marcucci a Penna. Marcucci non viene mai menzionato da Penna. Inoltre, nella casa di Penna, dopo la sua morte, non si è mai rinvenuto alcun Marcucci. Così, anche Marcucci, nei rari scritti finora ritrovati, non cita mai Sandro Penna. Tuttavia Mario Francesconi, l'artista viareggino che a Roma frequentava entrambi, ricorda che Marcucci negli anni Cinquanta gli disse di avere visto Penna in osteria. Non si conoscevano. Nessuno li aveva mai presentati. Però Marcucci lo riconobbe, sapeva bene chi fosse. Penna era, inoltre, in compagnia di un ragazzo e non si dissero nulla. Così, in sostanza, pur frequentando la stessa osteria, l'occasione per conoscersi non venne mai³².

Copertine e ripristini

Garboli non ha mai rinnegato quel suo accostamento tra Marcucci e Penna. Si può presumere che la presenza di un *Ragazzo* dipinto da Marcucci su carta gialla, sulla copertina dell'edizione Garzanti delle *Poesie* di Sandro Penna del 1989, sia stata inserita su indicazione di Garboli o dietro il suo consenso³³.

³² Conversazione con Mario Francesconi, dell'estate 2017. Francesconi si recava spesso a casa di Penna e in seguito ha prodotto diverse opere ispirate a Penna, quali ad esempio, un'installazione ispirata al letto di Penna.

³³ Pananti pubblicherà sulla collana *Poeti e Pittori* l'edizione: Cesare Garboli, *Nove poesie lontane di Garboli per undici carte gialle di Mario Marcucci*, Firenze, Pananti, 1988. Garboli volle pubblicare alcune poesie da lui scritte tra il 1951 e il 1958 e nello studio di Marcucci scelse personalmente undici dipinti su carta gialla da associarvi. Opere poi messe in asta da Pananti il 19 ottobre 2007. La carta gialla con il ragazzo nudo di Marcucci che sullo sfondo di una tenda rossa legge il giornale, si associa a una figura femminile *à la cigarette*, stilizzata e vagamente *Belle époque*. Benché niente lo autorizzi il pensiero, anche per la collocazione in copertina, corre subito al ragazzo che fuma della terzina di Penna: «Trovato ho il mio angioletto | fra una losca platea. | Fumava un sigaretto

Benché non tocchi mai l'argomento, appare pertanto significativo che Roberto Deidier, nel 2008, sulla copertina del suo libro su Penna, *Le parole nascoste. Le carte ritrovate di Sandro Penna*, rimuova Marcucci a favore di un De Pisis – quasi ripristinando in effigie quella relazione di stima e di amicizia ben documentata che Penna ebbe invece effettivamente per De Pisis e di pari grado ricambiata³⁴. In fondo, Penna dichiara De Pisis tra i suoi pittori preferiti. Nella cameretta che fu di sua madre, c'era De Pisis sopra il letto, non Marcucci.

Garboli e De Pisis. Il marinaio metafisico

Garboli, a sua volta, nei suoi testi su Penna, non scrive mai di De Pisis. Ne *La fortuna di Marcucci* menziona De Pisis soltanto di passaggio – «Marcucci non è un pittore visivo, impressionista, di felicità un po' esteriore come De Pisis»³⁵. Appare strano che Garboli non abbia mai pensato seriamente di accostare a Penna il pittore ferrarese. Evidentemente, lo convinse di più Marcucci. Eppure, se prendiamo il *Marinaio francese* di De Pisis del 1930, tra i più noti dell'artista, nella divisa bianca e blu indigo della marina francese, potrebbe accostarsi benissimo a Sandro Penna³⁶. Il marinaio posa nella casa di Parigi, in rue Serva-

| gli occhi lustrati aveva», in Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, cit., p. 38. ripreso e corretto i versi dal meridiano.

³⁴ Nella informatissima biografia di Sandro Zanutto, *Filippo De Pisis ogni giorno*, Vicenza, Neri Pozza, 1996, il nome di Penna è ricorrente. De Pisis, ad esempio, nel 1939, «Si occupa [...] di far conoscere a Roma la sua raccolta di poesie uscita ad aprile. Piacquero molto a Sandro Penna che la ricambiò con la sua edita da Parenti con la dedica: «A Filippo De Pisis con gratitudine e ammirazione». De Pisis conservò il libro per tutta la vita, postillandola di note quasi ogni pagina (p. 365). Oppure, nell'ottobre 1940, annota Zanutto: «Gli scrive anche Sandro Penna [a De Pisis] chiedendogli un disegno che gli aveva promesso e notizie di Comisso. Gli comunica che la sua salute non è buona, però si raccomanda che parli di lui ai suoi modelli» (*ibidem*). Dopo un periodo nefasto a Cortina, nel 1942, De Pisis si trova a Milano, e annota Zanutto: «in questi giorni gli aveva scritto Sandro Penna che lo voleva rivedere e perciò si informava dei suoi movimenti, oltre a quelli di Comisso e Solmi»: p. 399. Sul carteggio tra Penna e Montale cfr. Roberto Deidier, *Le parole nascoste. Le carte ritrovate di Sandro Penna*, Palermo, Sellerio, 2008.

³⁵ Cesare Garboli, *Falbalas*, cit., p. 152.

³⁶ Si tratta del dipinto di Filippo De Pisis, *Marinaio francese*, collezione privata, Torino, cm. 69 x 50, firmato in b. a s.: «Pisis, '30, Paris», riprodotto per la prima volta su «L' Italia letteraria» del 1931, e diverse altre volte in copertina, ad in Sandro Zanutto (a cura di), *La Città delle cento meraviglie*, Abscondita, 2009, e riprodotto recentemente sulla copertina del catalogo, Paolo Campiglio (a cura di), *Filippo de Pisis en voyage. Roma Parigi Londra Milano Venezia*, catalogo della mostra (Fondazione Magnani Rocca, Mamiano di Traversetolo, Parma, 13 settembre-8 settembre 2013), Milano, Silvana,

doni, come modello, su una porta azzurra chiusa sulla quale cade un portafiammiferi da muro bianco, con faretra e frecce al lato – le stesse ricordate da Comisso³⁷ – e un guanto appeso in alto, dichiaratamente metafisico³⁸. Pertanto, non è strano che Deidier registri una presenza metafisica in certe poesie di Penna, la cui «memotica», talvolta, nella «imitazione del ricordo» di cui scrive, «accentua», «isola» – proprio come sembra accadere agli oggetti di questo dipinto³⁹. De Pisis, in sostanza, appare certamente più vicino a Penna di quanto lo fosse Marcucci; ma di contro occorre precisare: benché De Pisis non sia affatto simile del tutto a Penna. Certamente Penna condivide gli stessi interessi di De Pisis, ma De Pisis, per limitarci a un solo esempio, non è affatto esente da quella *ciclotimia* che viene invece esclusa da Penna. Inoltre, rispetto a quelle caratteristiche che, agli occhi di Garboli, Marcucci condivide con Penna, Penna e De Pisis in molti casi risultano addirittura agli antipodi. Si pensi al gusto dell'anonimato, al piacere della solitudine (vera o apparente che fosse in Penna), che certamente non possono valere per De Pisis, così teatrale, sempre desideroso di sedurre e occupare il centro della scena. I ragazzi sono ovviamente interessi biografici condivisi (forse con differenze anagrafiche); ma se

2013. Il marinaio, dal volto efebico rosso è ritratto con il basco dal ponpon rosso e l'iscrizione dorata della *Marine Nationale*.

³⁷ Giovanni Comisso, *Mio sodalizio con De Pisis*, Vicenza, Neri Pozza, 1954. La stessa faretra appare nel dipinto di De Pisis *Colonnina con colomba* del 1926.

³⁸ Riguardo al motivo del guanto nel dipinto, è possibile rintracciare una lunga memoria iconografica che attraverso Giorgio De Chirico, rimanda a Max Klinger. Cfr. Christiane Hertel, *Irony, Dream, and Kitsch: Max Klinger's Paraphrase of the Finding of a Glove and German Modernism*, in «Art Bulletin», 1, 74, March 1992, pp. 91-114.

³⁹ Deidier tratta della vicinanza tra Penna e i *Mottetti* montaliani («la vita che dà barlumi» de *Il balcone*), in cui ogni dettaglio nasconde un enigma. In entrambi, Montale, Penna, e in questo caso vale anche per De Pisis, è la distanza che agisce da filtro affettivo. «In entrambi i casi – scrive Deidier – la distanza si fa motore della memoria, e la memoria allestisce quella folgorante mitografia costellata di oggetti e apparizioni, epifanie fuori scala: cappelliere come orinatoio, gabbie o secchi di latte, triglie moribonde o grilli di campagne. Sono queste infine le *occasioni*: le macerie, o comunque ciò che resta del recupero della memoria, dopo una disfatta, una separazione, una rimozione». Se però in Montale la lontananza che ne consegue assume un'ipostasi storicizzante, in Penna si autogenera fuori del tempo, in Roberto Deidier, *Le parole nascoste. Le carte ritrovate di Sandro Penna*, cit., p. 65. Anche in De Pisis c'è un mondo di oggetti caffettiere, pipe, bicchieri vuoti, zucche, bric-à-brac, conchiglie [...] tutto accostato a-prospetticamente, con grafia delicata o concitata», come sullo sfondo del *Marinaio francese*, forse terminato a memoria, anch'esso a distanza, in questo caso dalla posa.

il loro apparire è in Penna centrale, ciò è meno evidente in De Pisis, quasi spostato, distratto ai margini del suo lavoro.

Montale. De Pisis elogia Marcucci

Occorre adesso convocare un nuovo personaggio, già evocato in nota: Eugenio Montale. Proprio a casa di Montale, Filippo De Pisis vide esposti alcuni dipinti di Marcucci in collezione ed ebbe per questi «parole di elogio». Lo si apprende da Parronchi nel suo carteggio privato con Marcucci⁴⁰.

Penna, Montale e il desiderio

Nel 1996 si pubblica per Mondadori *Penna, Montale e il desiderio* di Cesare Garboli. Nemmeno qui si parla mai di Marcucci. Il libro, invece, a quasi vent'anni dalla morte di Penna, tratta dei rapporti fra Penna e Montale. Fra i due poeti dal 1931 c'era stata un'intensa corrispondenza, un vero e proprio *sodalizio* artistico, con mutuo dare e ricevere, fino all'improvvisa interruzione del carteggio, nel 1937, da parte di Montale⁴¹. Eusebio, prima folgorato dalla poesia di Penna, perde poi interesse. Quando poi nel 1939 Montale pubblica *Le occasioni*, Penna, più tardi, alla lettura dei *Mottetti*, individua, secondo Garboli, qualcosa che gli apparteneva⁴². Garboli a poco a poco si convince di quanto Penna gli suggeriva, fino anch'egli ad avvertire nei *Mottetti* «lo sforzo di un poeta innamorato di una vena non sua»⁴³. In sostanza, senza nulla togliere ovviamente alla grandezza di Montale, Eusebio, nei *Mottetti* (peraltro giudicati bellissimi da Penna), si rinnova *rubando* qualcosa a Penna⁴⁴.

⁴⁰ Lettera di Parronchi a Marcucci del 24 dicembre 1941, cfr. Antonella Serafini (a cura di), *Alessandro Parronchi - Mario Marcucci. Nell'arte la suprema necessità. Carteggio 1939-1990*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2008, p.186.

⁴¹ Per il carteggio cfr. *Eugenio Montale, Sandro Penna. Lettere e minute 1932-1938*, a cura di Roberto Deidier, Milano, Archinto, 1995.

⁴² Penna legge i *Mottetti* nel 1942, in una edizione più tarda, ritrovata in archivio.

⁴³ Cesare Garboli, *Penna, Montale e il desiderio*, cit., p. XXIII.

⁴⁴ Montale – scrive Garboli – con un colpo di scena, «uno di quei colpi di reni che possono permettersi solo i grandi», decise «lui stesso di cambiarsi i connotati. Rovesciò sul tavolo tutte le sue carte e le sconsacrò, come uno che dichiara un bluff. Fece una piroetta e si presentò con un abito irricognoscibile, gnomico, fumistico, goliardico, oracolare, epigrammatico, post-moderno, sempre metafisico, ma, come spesso avviene ai poeti di misteri e di enigmi, anche salottiero e mondano»: *ibidem*. Montale è sedotto dalla poesia di Penna, che gli mostra un cosmo che lo aveva escluso, di sensi, di desiderio, la sua capacità di far diventare ciò che è oscuro luminoso.

Poi se ne dimentica, quasi accantonando il suo oggetto provvisorio di piacere, ma da questo rapporto ne uscirà trasformato.

L'invidia. Garboli, Guttuso e Montale

Non l'ho ancora menzionato, ma c'è un terzo passo de *La fortuna di Marcucci* in cui Garboli tira in ballo Penna. Dopo l'inizio del testo, introduce Montale, allora a Firenze, direttore del Vieusseux, e alle prese con le *Occasioni*. Garboli scrive che Renato Guttuso, un anno prima della morte, ricordava con «una punta di gelosia retrospettiva, come la pittura di Marcucci incantasse Montale»⁴⁵. Guttuso spiegava quella simpatia e quell'interesse col 'sottovoce': «Gli piaceva Marcucci», dice Guttuso, «perché Montale è sempre stato un po' distaccato dalla pittura, perché aveva il gusto delle cose che non si notano, delle cose silenziose». Ma forse – precisa Garboli – la ragione era un'altra, anche se a Guttuso, in un certo senso, non si può dar torto. Forse a Montale, pittore anche lui, piaceva di Marcucci, il dono, la grazia, il tocco semplice e magico – la leggerezza della mano, quel dono infallibile, la sapienza istintiva che i veri artisti riconoscono a colpo d'occhio. Così commenta:

Forse successe a Montale, con Marcucci, lo stesso che gli successe, proprio negli stessi anni, con Penna: di ammirare e d'invidiare la capacità che hanno l'uno e l'altro, Marcucci e Penna, di far brillare la polvere, di fare tutto con niente⁴⁶.

Si noti bene: Garboli parla di ammirazione e di invidia da parte di Montale e inoltre che forse Montale era attratto da Marcucci come lo era stato per Penna, entrambi accomunati dalla capacità di «far brillare la polvere».

Anche Alessandro Parronchi, fra i più autorevoli esegeti di Marcucci, usa la stessa espressione, «far brillare la polvere», ma la adopera per Penna e in un testo su De Pisis:

⁴⁵ Cesare Garboli, *Marcucci il genio silenzioso dimenticato dalla grande fama*, in «la Repubblica», 6 gennaio 2011.

⁴⁶ *Ibidem*.

Molte volte osservando le sue pitture (di De Pisis), ci si richiamano alle mente i versi di Sandro Penna [...]. Quella [sua] capacità, come è stato detto, di *far brillare la polvere...*⁴⁷.

Parronchi, tuttavia, in un altro suo scritto, aggiungeva a proposito di Montale:

Intanto [dopo i primi anni quaranta], lui Montale s'era scoperto il pallino della pittura. Possiedo di Montale un quadretto datato 'ottobre 1945', tre pastelli e una litografia di 'Vittorini che legge la Bibbia'. [...] La fama di Montale pittore crebbe alla svelta. Un pezzo su Montale pittore era quanto di meglio si potesse chiedere a un giornalista esordiente. Eusebio avvicinandosi a Marcucci ghignava: 'Non si parlerà più di Marcucci pittore ma di Montale pittore!' E se si pensa solo al successo, si può dire che era una facile profezia⁴⁸.

Probabilmente, non è che una battuta messa in bocca a Montale, ciò nonostante asserisce qualcosa di assai verosimile nella sostanza e che accredita comunque l'ipotesi che Montale si sia servito di Marcucci per trasformarsi in pittore, così come a suo tempo, prima dei *Mottetti*, si servì di Penna. E torna a mente quel «Muori Pennino, muori Pennino» di Umberto Saba il quale accarezzando e lisciando i capelli di Penna gli cantilenava: «Hai ricreato me e Montale, ora puoi morire».

Altre concordanze

Deidier, nel «Meridiano», scrive di un tempo di Penna che è il 'futuro anteriore'. L'antiorità non consiste nel passato o nella storia, piuttosto nel mito. Così, scoprendo le varie letture di Penna, Deidier colloca Nietzsche fra Leopardi e Proust come reagente per la memoria.

⁴⁷ Parronchi scrive questo passo nel 1956: *Il pittore dell'effimero*, in Id., *Pregiudizi e libertà dell'arte moderna*, Firenze, Le Monnier, 1964, p. 227: «Molte volte osservando le sue pitture [di De Pisis], ci si richiamano alle mente i versi di Sandro Penna, un poeta il cui dono è pure quello di una apparentemente gratuita felicità, un poeta per cui si deve, ogni volta che lo si legge, tornare ad accorgersi del dono espressivo che è fatto ad alcune nature, non ad altre. Quella capacità, come è stato detto, di *far brillare la polvere*, di dare un nome e la grazia dell'esistenza a qualcosa che per altri non riesce o non fa in tempo ad averlo»; corsivo mio.

⁴⁸ Alessandro Parronchi, *Amore per la pittura*, «Antologia Vieusseux», *Testimonianza per Eugenio Montale*, n. 6, 1996.

All'insegna di questa triade Deidier scarta i filtri ancora borghesi e patriarcali in cui Pasolini tendeva a collocare Penna, refrattario allo storicismo o alla filologia, ma aperto a una dimensione antica e materna delle origini, anteriore alla razionalità, alla morale e alla cronologia borghese. Deidier cita il saggio di Alessandro Piperno *Contro la memoria*⁴⁹. Nella nostalgia proustiana, nota Piperno, c'è qualcosa di passivo. Lo scandaglio proustiano, palombaro negli abissi, è il ricordo. Al di fuori del ricordo c'è solo la morte, l'incapacità di ricordare, il falso. Però anche il ricordo è un filtro deviante del passato, perché, finalizzato al piacere, spinge a idealizzare, falsando questa esperienza. Per questo non è replicabile: l'euforia del ricordo non può rinnovarsi⁵⁰. Se dunque un vero oggettivo non può darsi, allora Penna può estendere all'universo il suo principio di piacere. Penna, per Deidier, imita il ricordo. Tracce mnestiche dirette sono rarissime in Penna, che non ha un rapporto diretto di tipo storico-cronologico con la memoria. La scrittura rielabora il ricordo a partire dalla prosa. Durante i suoi spostamenti, in autobus oppure in treno, Penna, stende in prosa, annota e rielabora i suoi ricordi alla luce di tutto ciò che è desiderabile in quel momento. Per Penna, il tempo senza desiderio è indegno, indifferente, removibile. Attraverso la scrittura si gioca la partita fra memoria involontaria e rielaborazione del ricordo. La sola cosa certa per Penna è il desiderio. Solo il desiderio fa scintillare le cose. Soltanto la sua vicinanza le fa lampeggiare e sfavillare. Questa sorta di aderenza al vero e al certo è dunque aderenza al desiderio e in questo Marcucci appare simile a Penna. Anche Marcucci raramente conclude dal vero – al contrario di Morandi. Mario Tobino descrive Marcucci a girovagare nel tempo libero a Viareggio «con un taccuino in tasca». A un certo punto «furtivamente lo cavava a segnare un particolare», ciò che vedeva, con pochi tratti sintetici. «Poi dipingeva tutto a casa, nel bugigattolo in fondo all'orto». Altre volte scrive dei ritratti di Marcucci:

Un ritratto può sorgere dopo dieci anni, dopo venti. Marcucci conosce una persona, la frequenta, ci parla. Non è suo proposito studiarla [...]. Lentamente – può capitare con rapidità – scarta le

⁴⁹ Alessandro Piperno, *Contro la memoria*, Roma, Fandango Libri, 2012.

⁵⁰ Leopardi aveva scritto che «La proprietà della memoria non è propriamente di richiamare, il che è impossibile, trattandosi di cose poste fuori di lei e della sua forza, ma di contraffare, rappresentare, imitare»: *Zibaldone*, 24 luglio 1821, pp. 1383-1384.

appariscenze, la maschera ufficiale». Spesso capitava che dopo lunghe sedute il ritratto non gli venisse come desiderato. Finché ‘un giorno ecco risorgere prepotente l’immagine di chi aveva pazientemente posato. Rapido, veemente, con la sola memoria nasceva il ritratto. La persona si era configurata dentro Marcucci, maturata’⁵¹.

Questo fare di getto, quasi automatico, serve a Marcucci per allentare la sorveglianza razionale, distrarla, accedere a una condizione del desiderio che possa infine acconsentire all’apparire di un’immagine sorgiva, non pregiudicata. Anch’egli, come Penna, *re-inventa* il ricordo nella sua sorgenza: come se l’immagine nascesse in quell’istante «tra memoria e desiderio», tra persistenza e rielaborazione. Le sorgenti di Penna e Marcucci sono ovviamente del tutto diverse, ma ci sono spesso consonanze. L’illuminazione in Penna non è referenziale. Afferma un cosmo puro e liberato la cui verità corrisponde intimamente alla rivelazione poetica, e così in Marcucci.

L’episcopio del Novecento

Roberto Amato ricorda che una volta Manlio Cancogni aveva paragonato Garboli a un episcopio. Se qualcosa gli veniva suggerito, un’idea, un’ipotesi, e si faceva in lui una strada, questa poteva trovare in Garboli una fortissima capacità di illuminarla, come una sonda luminosa dall’interno o appunto un potente episcopio che ne proiettasse fuori le immagini. Garboli, come Roberto Longhi, vedeva i suoi oggetti di studio come sistemi di relazioni in movimento, per cui un’opera d’arte non sta mai da sola; non appena un elemento estraneo entra nel suo campo, tutto il sistema si attiva, si sposta e molti punti al suo interno prendono a illuminarsi. Nel 1985, allo stesso modo, paragonando Marcucci a Penna, Garboli, coglieva qualcosa sotto gli occhi di tutti ma non ancora rilevato da nessuno. Un’associazione certamente fruttuosa, che spostando la visione delle cose permetteva di conoscere più nitidamente laboratori novecenteschi così diversi fra loro.

⁵¹ Mario Tobino, *Il barattolo rosso*, in *Sulla spiaggia e di là dal molo*, Milano, Mondadori, 1965, p. 128. Sui rapporti tra Tobino e Marcucci, cfr. Paolo Emilio Antognoli, *Lettera da Ponte Milvio. I due Mario: Tobino e Marcucci*, in Giulio Ferroni (a cura di), *La sabbia e il marmo. La Toscana di Mario Tobino*, Firenze, Donzelli, 2012, pp. 121-131.

Se c'è dunque De Pisis nel lavoro di Marcucci, e benché Marcucci, molto probabilmente, abbia letto Penna, viceversa non ci sono prove filologiche che Marcucci fosse presente nel lavoro di Penna. Eppure, nonostante tutto, continua a persistere fra Marcucci e Penna quella comparabilità sorprendente che Garboli per primo si è trovato a intuire. Si guardi, difatti, un ultimo dipinto di Marcucci, il *Cane e il ragazzo*, datato 1945. Una figura maschile con un pallone su una spiaggia che gioca con un cane⁵². Ebbene, sembra nascere davvero, quasi un calco, da un distico di Penna:

Tu cosa vuoi fanciullo in questo mondo.
Anche i cani ti saltano intorno⁵³.

⁵² Per cui si rimanda alla copertina di questo stesso volume.

⁵³ In Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, cit., p. 508.

Appunti sul Penna critico e recensore

Un poeta non potrà mai leggere un altro poeta, né un romanziere un altro romanziere senza confrontare il suo lavoro al proprio. Via via che legge, i suoi commenti saranno: 'Mio Dio! Mio trisavolo! Zio mio! Nemico mio! Fratello mio! Fratello mio sciocco!'

Wystan Hugh Auden¹

Si potrebbe credere, sbagliando, che volgere l'attenzione alla limitata esperienza che vide Sandro Penna vestire i panni del recensore di cose poetiche per «L'Italia Letteraria» sia accademico e ozioso esercizio; o, al più, rappresentare occasione critica, tra le tante oggi praticabili, di esplorazione di territori periferici e marginali, per una certa propensione alla microstoria² degli autori del nostro Novecento. E invece una lettura complessiva dell'esiguo corpus delle recensioni penniane riesce un modo alternativo per comprendere il *work in progress* in atto, a quell'altezza cronologica e negli anni immediatamente precedenti, nella formazione intellettuale del poeta, sia sul piano del definirsi di una precisa estetica (sulla centralità della *bellezza* nelle sue riflessioni, si rimanda a talune eloquenti pagine del diario), sia su quello del delinearsi di un gusto poetico e di un *modus operandi* che non fosse un

¹ Wystan Hugh Auden, *Saggi*, Milano, Garzanti, 1968, p. 25.

² Cfr. Elena Gurrieri, *Sandro Penna: sette recensioni su «L'Italia Letteraria» (1932-1933)*, in Ead., *Quel che resta del sogno. Sandro Penna, dieci studi (1989-2009)*, Firenze, Mauro Pagliai, 2010, pp. 109-126. Nel riproporre in rivista («Paragone - Letteratura», XLV, 532-534, 45-46, giugno-agosto 1994, pp. 120-131) le sette recensioni firmate da Penna e dedicate alle raccolte di autori rimasti perlopiù anonimi (con la sola eccezione dell'esordio di Alfonso Gatto), la Gurrieri faceva riferimento all'assecondare un «interesse d'impronta in qualche modo microstorica» (ivi, p. 109). Oggi le recensioni firmate da Penna si possono leggere anche sul «Meridiano» dedicato all'autore a cura e con introduzione di Roberto Deidier e cronologia di Elio Pecora: cfr. Sandro Penna, *Autoritratti, Note critiche, interviste*, in Id., *Poesie, prose e diari*, Milano, Mondadori, 2017, pp. 709-764.

mero ‘fare poesia’, ma un *sentire* e riconoscere il momento poetico. Come a dire che nemmeno Penna può sottrarsi, nei suoi cursori esercizi d’analisi critica sulla poesia degli altri, a quell’involontario impulso di sotterraneo autobiografismo, per cui la mente del critico non riesce a produrre senso se non entro un implicito e talvolta antagonistico confronto. Peraltro rimanendo un esegeta per nulla istintivo e «attentissimo» a ciò che più lo interessa in un testo poetico: «la psicologia, lo stile (la metrica), la vita della mente e la sfera musicale»³. A interessarci è proprio quell’innegabile piano d’interferenza tra critica e poesia, che agisce come terreno non solo di confronto, ma soprattutto di autochiarificazione⁴.

Apparse tra il dicembre del 1932 e il febbraio del 1933, le sette recensioni⁵ firmate per «L’Italia Letteraria» (invitato a collaborare dal direttore Corrado Pavolini) rappresentano per Penna il tentativo, oltre che di farsi conoscere nell’ambiente letterario, di dare avvio a un remunerativo lavoro culturale verso cui tuttavia mai si considerò, per sua indole, predisposto. Non a caso si riferirà a quei suoi scritti definendoli «critica mal fatta»⁶. Ma il distacco manifestato verso questa esperienza è da attribuire, come vedremo, più a questa sua poca convinzione che alla intrinseca qualità delle incursioni critiche.

Inutile ricordare che il 1932 è cruciale nella vita del poeta: l’anno dello svelamento nel curioso incontro a Roma con Saba che lo riconosce e lo

³ Ivi, p. 111. Così ancora la Gurrieri: «Nelle recensioni il lettore avvertito riconoscerà senza difficoltà la grande consapevolezza letteraria con cui, in realtà, Penna tratta il testo poetico, proprio a partire dalla lente d’ingrandimento di una lettura d’artista qual è la sua, nello stesso tempo esercizio sperimentale in vitro e freschissima ricognizione del dominio lirico altrui» (*ibidem*).

⁴ Circa lo stretto rapporto tra critica e poesia, tra gli scritti più recenti, cfr. Chiara Fenoglio, *La divina interferenza. La critica dei poeti del Novecento*, Roma, Gaffi, 2015.

⁵ Con la sola eccezione dell’ultima recensione dedicata all’esordio con *Isola* (1932) di Alfonso Gatto (*Segnalazioni Premio Fracchia*, 12 febbraio 1933), senz’altro la prospezione critica più articolata e importante, le altre recensioni apparse su «L’Italia Letteraria» furono dedicate alle raccolte di poeti poco noti e destinati a non rimanere: *Gioia* di Giovanni Martini e *Scogli e primavera* di Folco Tempesti (apparse nella rubrica dei *Libri della settimana*, 11 dicembre 1932); *Dentro* di Riccardo Testa (*Libri della settimana*, 18 dicembre 1932); *Né per te né per me* di Enrico Galassi e *Innocenza* di Idillio Dell’Era (apparse nella rubrica *Libri d’oggi – Poesia*, 1° gennaio 1933); *Incontro con Bradamante* di Beatrice Serra (*Libri della settimana*, 8 gennaio 1933). Per notizie più dettagliate sui testi e sugli autori si rimanda a Roberto Deidier, *Note e notizie sui testi*, in Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, cit., pp. 1269 e ss.

⁶ Cfr. Elio Pecora, *Cronologia*, ivi, p. CVII.

saluta subito come grande poeta; e della frequentazione, a Firenze, al Caffè delle Giubbe rosse, con Montale; l'anno in cui, grazie all'interessamento dei nuovi e influenti amici e proprio sulle pagine dell'«Italia Letteraria», trovano pubblicazione le prime due sue poesie⁷. Svolta preceduta dalla scrittura serrata del nucleo più denso delle pagine di diario⁸ (1928-1931): gli anni in cui è più che evidente il lavoro intellettuale del poeta nel definire il suo «estetismo psicologico» e nel praticare quello spontaneo metodo di approccio nel rendere conto delle sue impressioni di lettura sulle opere altrui (metodo che vedremo confermato nelle successive e ufficiali occasioni critiche). A tal proposito illuminante una nota del 1931 riferita al grande lirico tedesco Hölderlin, in cui vediamo espresso, dallo stesso Penna, il suo modo di procedere:

Rileggo la storia di Hölderlin. [...] c'è molto del mio destino in quello del povero 'Scardanelli'. Quante somiglianze! [...] Identica mi sembra la sua anima tanto che identiche sono le vicende esteriori, anche le più banali; identico il male demoniaco che lo consumò. La stessa mistica della poesia. Gli stessi fenomeni tecnici, e tutto! Ho la prova della verità di questo, nel fatto che *leggendo altri poeti ho sempre meditato con stupore soprattutto sulla differenza che sentivo fra me e loro* proprio sui punti in cui dopo trovai la perfetta somiglianza con Hölderlin. Tanto è vero che ora mi accorgo anche della sua enorme differenza con gli altri poeti⁹.

Passaggio dal rilievo senza dubbio paradigmatico nel palesarsi di quel processo di confronto/chiarificazione in cui Penna trasforma ogni sua personale nota di lettura. Non basta. Ad assumere consistenza, nella sua convulsa riflessione, è l'inscindibile legame tra critica e poesia: il compito esclusivo della critica, per chi lo sappia esercitare, è quello di

⁷ Sull'importanza di quell'anno nella biobibliografia penniana, si rimanda all'imprescindibile Elio Pecora, *Sandro Penna: una cheta follia*, Milano, Frassinelli, 1984, pp. 121 e ss. Anche la Gurrieri riconosce nel 1932 «il vero anno di nascita di Sandro Penna all'anagrafe dei poeti italiani novecenteschi attivi dagli anni Trenta in poi»: in *Quel che resta del sogno*, cit., p. 109.

⁸ Si rimanda all'ampia scelta di *Pagine di diario 1922-1976*, in *Poesie, prose e diari*, cit., pp. 765-908.

⁹ Ivi, p. 879; il corsivo nella citazione è mio.

«decidere della verità poetica di un'opera»¹⁰, anche se fatta d'un solo verso. Rispolverando il concetto rimbaudiano di «illuminazione», vede la poesia come una «sostanza a sé»¹¹, che si possiede o non si possiede. Non stupisca di leggere questi e altri decisi affondi in pagine in cui si pronuncia, criticamente, su quella costellazione di autori contemporanei che già considerava come maestri. Così l'unico pregio della poesia di Saba – che cerca di erigere, attraverso i versi, il racconto di una vita – «è dato dal complesso dell'opera che lo mostra un 'uomo', un 'sognatore', mai però un 'poeta'»; tuttavia il triestino sembra ignorare che esista, vera essenza della poesia per il Nostro, «un certo stato d'illuminazione»¹². E ancora: per quanto ammetta si legga con piacere, ne apprezzi il distacco lirico «inumano», il difetto principale che Penna intravede nella poesia di Cardarelli è quella «non ottenuta liberazione poetica, sotto la quale si nasconde, ben visibile, un'ansia sana e grande di poesia»¹³. Mentre quella di Ungaretti, per la voluta tendenza a 'spiegare', è «antipoesia»¹⁴ di cui nulla rimane nell'anima; insomma, una poesia voluta e ben risolta in un'intelligente ricerca di efficaci immagini. Si tratta sempre di giudizi formulati in rapporto al suo sentire di uomo e di poeta. Egli tende a ravvisare come difetto (o mancanza) tutto quanto non sia in accordo con l'essenziale idea di una «poesia di sensazioni»¹⁵: concetto sui cui si fonda il particolare «estetismo psicologico» del giovane Penna; quell'innamorarsi di stati d'animo, situazioni, luoghi, attimi, atti, di cui la poesia deve saper cogliere la

¹⁰ Ivi, p. 868.

¹¹ *Ibidem*. Vale la pena riportare integralmente l'eloquente brano: «Ma la poesia è come una 'sostanza' a sé, così come la volontà, l'intelligenza, il sentimento, l'immaginazione, sono altre sostanze più comuni, meno rare, più utili certo, meno belle. O si ha o non si ha questa sostanza».

¹² *Ibidem*. Sull'insistenza di Penna sull'idea già rimbaudiana di «illuminazione», cfr. Roberto Deidier, *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1343.

¹³ Ivi, p. 828.

¹⁴ Ivi, p. 866.

¹⁵ Ivi, p. 831. Addirittura il poeta cerca di fissare una modalità operativa nell'approccio al fare poetico: insistere sulla sensazione, trascenderla, rifarla uguale o del tutto diversa, se necessario. Si legga: «Insistere 'a fondo' su ogni sensazione. Poi la I stesura. (Poi le correzioni formali). Poi il *superamento* di essa per una nuova ispirazione della stessa natura, o continuativa (nella materia), o, anche, diversissima. Fare in modo, insomma, che il nucleo centrale della I ispirazione non solo si trasformi in vari momenti, ma addirittura si cambi, se ciò è necessariamente bello. Lo stesso tutto ragionamento vale per il mio mondo poetico tutto»: ivi, p. 832.

qualità estetica (epperò una bellezza non da ammirare, ma da amare)¹⁶. In questo suo leggere con predisposizione alla negazione, per evitare di subire influenze, finisce per scagliarsi contro ogni eccesso di perizia tecnica, ogni cieca e sterile religione della forma (una sorta di «anti-valerismo»): una battaglia insomma contro la supremazia dello stile; e stile che rimane sì importante, ma che deve a suo giudizio, quasi desanctisianamente, fare «corpo compatto adamantino con la ‘sostanza’¹⁷, dovendo venire alla luce, nell’espressione poetica, già fusi insieme. Qui Penna crea intorno a sé, come giustamente sottolinea Deidier, una «mitografia della perfezione e della spontaneità», tuttavia smentita dai numerosi interventi che si riscontrano nelle sue carte¹⁸. Dunque sorprende solo in parte che Penna rintracci quella particolare e genuina compattezza di stile e sostanza in *Salmace* (1929), i racconti d’esordio di Mario Soldati, libro per lui di «nuovissima bellezza» e di «estrema originalità» in cui:

Tutto è *sentitissimo* – ogni parola gronda sensibilità – niente è tecnica, perché tutta la tecnica che c’è è necessaria, è la stessa sensibilità, e se volessi fare la distinzione non saprei davvero, e non vorrei, tagliare, dividere ciò che non è nato che ‘mio’¹⁹.

E chiude la pagina di diario con un’argomentazione che tende a rimarcare un radicato suo convincimento: «in nessun altro libro moderno trovo così genuinamente dimostrato che non esistono problemi critici quando l’opera è vera arte»²⁰. È questa la cifra del suo spontaneismo critico: cogliere, attraverso una sintesi fulminea, l’elemento caratterizzante, il discrimine, la nota di assonanza o consonanza (con il suo universo poetico), a principiare dalla quale orientare il giudizio di valore. Si legga la prima vera recensione, epperò rimasta inedita, a *Malie d’Abruzzo*²¹ di Gino Novello, poeta conosciuto a Porto San

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Ivi, p. 869.

¹⁸ Roberto Deidier, *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1344.

¹⁹ Ivi, p. 883. Interessanti anche le considerazioni sulla facile imitabilità dello stile di Alberto Moravia (cfr. ivi, p. 87).

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Gino Novello, *Malie d’Abruzzo*, Lanciano, I nostri quaderni, 1927. Verosimilmente scritta sul finire dell’estate o al principio dell’autunno del 1927. La recensione contiene accenni al Giuseppe Antonio Borgese di *Figurazione e trasfigurazione* (1926), a

Giorgio, appartenente alla cerchia dell'amico Acruto Vitali, nella quale, oltre a segnalare una precocissima intelligenza critica, risolve la questione del giudizio sul valore poetico della raccolta del Novello parlando di «falsa nascita estetica di questa poesia» (per quanto originale e sincera), giacché l'ispirazione del poeta gli appare guastata dal processo che chiama di «estrinsecazione», nel quale si giova di una facilità di linguaggio non sua per risolverne l'insufficienza (cosa che potrebbe far percepire, al lettore inesperto, come non sentita la sua poesia, a causa della freddezza formale).

Vi sono poeti felici, i quali possono anche avere i loro, checché ne dica Croce, lievi sprazzi di poesia, ma che sanno, per una loro facoltà forse del tutto estranea alla intuizione, farla espressione poeticamente perfetta; vi sono altri che, forse per la loro stessa grandiosa potenza lirica, non possono, la loro poesia, serenamente e limpidamente distillare, e il Novello è uno di questi ultimi²².

Come non leggere in quella prima categoria dei «poeti felici», capaci di «un'espressione poeticamente perfetta», un veloce autoritratto? Sarebbe preferibile «balbettare», conclude Penna, anziché intraprendere la scorciatoia di una strada non nostra. Il consiglio amicale allora, per quanto la vena del Novello non sia per nulla sterile o priva di momenti di perfetta aderenza tra sensibilità e forma, sarà quello di abbandonare la «passiva e antipatica rilassatezza di parlare attraverso ad un linguaggio nutrito già da altre sensibilità»²³, sperimentare una sua personale sensibilità (così come lo stesso Penna stava facendo, affrancandosi dagli influssi delle prime giovanili letture per giungere a un personalissimo modo di 'sentire' la realtà, di carpire il fiume della vita). Facile concludere come sia pervicacemente sempre la stessa l'ossessione che muove ogni prospezione critica del poeta. Che si esprime, a mo' di variazioni sul tema, in maniera più schietta, sin dalla prima delle sette recensioni ospitate su «L'Italia Letteraria» e dedicata alle liriche di Giovanni Martini dal titolo emblematico, *Gioia* (1932)²⁴.

Mallarmé e a quei simbolisti amati in gioventù dal poeta e, infine, al Croce di *Poesia e non poesia* (1916). Cfr. Roberto Deidier, *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1269.

²² Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, cit., pp. 711-712.

²³ Ivi, p. 712.

²⁴ Giovanni Martini, *Gioia: liriche*, Genova, Emiliano Degli Orfini, 1932. Il libro inaugurava una collana della casa genovese nella quale sarebbero apparse, tra le altre,

Mostrando di dominare con estrema disinvoltura il mestiere di recensore, Penna qui lascia che a parlare siano in primis i prelievi testuali per calibrare il tenore delle argomentazioni che gioveranno a rifiutare l'opzione praticata dal poeta: «O voi tutti, mortali infelici, venite da me: | io dispenso la gioia». E ancora: «infelici | i lontani dall'Arte! Infelici coloro che ignorano | la poesia!». Così le esternazioni di una gioia che sembra solo esteriore, per nulla vissuta, non può che suscitare nel recensore una «tenera commiserazione»²⁵. E mostra, in ultimo, di saper fare un uso ironico e pungente della stroncatura, laddove si congeda così dal lettore: «Allora, vogliamo chiudere almeno con una lode? Gli diremo che questi ultimi versi [...] sarebbero più giusti» se recassero «un semplice titolo leopardiano: A sé stesso»²⁶. La vera gioia non è, per Sandro Penna, quella esibita e fragorosa, urlata nei versi di Martini, bensì quella tenacemente conquistata «strana gioia di vivere» che aggalla, pur nel dolore, dalle sue liriche («Ma Sandro Penna è intriso di una strana | gioia di vivere anche nel dolore»)²⁷. Una gioia che coincide peraltro con la continua ricerca di un bello estetico-esistenziale, che lo rende «come una mosca/impigliata nel miele»²⁸. Capace di palesarsi anche nella sconnessa e caotica sequenza di icone di un *Mattino*:

grigiastro e secco. Ad una sporca corda | vinto è un cavallo – e non
sa più se c'era | verde sui prati. Un ragazzino piscia | contro un
albero magro – e corre via. || Il malato moriva. Per la strada | un
ciclista batteva contro un uomo. | Cadevano i biscotti. Li mangiava
| ugualmente un ragazzo – e poi correva²⁹.

La mente del Penna critico conosce perfettamente la fatica della gioia e non può che concepirla come un sentimento che sgorgi naturale da una poesia garbatamente antagonista: «La mia poesia lancerà la sua forza | a perdersi nell'infinito | (giuochi di un atleta bello | nel vespero lungo d'estate)»³⁰.

anche le raccolte *Come un'allegoria* (1936) e *Ballo a Fontanigorda* (1938) di Giorgio Caproni.

²⁵ Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, cit., pp. 713-714.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Ivi, p. 133.

²⁸ Ivi, p. 160.

²⁹ Ivi, p. 163.

³⁰ Ivi, p. 160.

Un altro tratto che contraddistingue le intransigenze penniane è poi il totale biasimo per chi si provi a scrivere poesia da mero epigono, ricorrendo a formulari e stilemi, per quanto tradizionali, oramai logori e codificati. Chi – pur passando (come del resto egli fece) dall’ammirazione per indiscussi maestri di sensibilità –, non sappia, in definitiva, fare della poesia esperienza di personale emancipazione: ricerca di una propria specifica voce. Ciò stimola oltremodo la verve stroncatoria di Penna, come possiamo constatare nella fulminea recensione ai versi del giovanissimo Folco Tempesti di *Scoglie e Primavera*³¹, pedissequo imitatore (peraltro nelle sue forme più abusate) di tutta la produzione poetica precedente, e il cui «mondo sentimentale» è tanto monotono quanto difficile da riferire al lettore:

In Tempesti ritroviamo Gozzano, Pascoli, il *Poema paradisiaco*, e tutti i poeti crepuscolari (intrisi con qualche poeta del Duecento!) echeggiati solo in quello che essi ebbero di più trito, e diluiti attraverso le più comuni sciatterie formali³².

Né rinuncia all’accento ironico, sin dall’incipit che riferisce dell’avvertenza premessa al libro dal poeta, in cui si fa presente che la prima edizione del libretto si intitolava *Le rose che non colsi...* Avvertenza che gli suggerisce la graffiante considerazione che a nulla è servito cassare quel titolo di «cattivo augurio». E così spiega:

Infatti l’edizione presente non tenta alla lode, per quanto meno si presti – perché la poesia più pacata e dolce, se pure affatto inconsistente – all’ironia (spietata?) a cui ci ha costretti il Martini³³.

Questi autori a noi oggi pressoché ignoti, si potrebbe dire che difettano in sommo grado, per Sandro Penna, di una ferma personalità. Anche quando capita che il poeta sia pure un po’ personaggio, come nel caso di Riccardo Testa, «minore e ultimo poeta *maudit*»:

³¹ Folco Tempesti, *Scoglie e Primavera*, Roma, Cosmopoli, 1932. Per le notizie sull’autore si rimanda a Roberto Deidier, *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1270.

³² Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, cit., p. 715.

³³ *Ibidem*.

Di Riccardo Testa si sono occupate spesso cronache non di poesia. Povero, autodidatta, di malferma salute, finì per vincere un importante concorso con una commedia che Tatiana Pavlova rappresentò con successo. Ma, insieme e proprio allora, finì anche *Dentro*³⁴ una prigione per non so più quale sciocco furto. Poi... altre cose del genere: tutta vita così per lui, manicomio criminale, miseria, malattia, vizio forse ...³⁵

Data la figura dell'autore, non ci si aspetterebbe una sostanziale uniformità d'ispirazione e il prevalente tono documentario dei suoi versi: la sola differenza la fa la resa formale, sovente scadentissima, per l'indulgere a facili soluzioni. Ma la notazione più interessante, quella che più ci consente di leggere qui il critico pensando al poeta, Penna la riserva al rapporto tra l'*io* poetico e il paesaggio:

Il paesaggio accompagna molto spesso questo triste diario, e ne riceve quasi sempre maggior freschezza, giacché – pure interpretato soggettivamente – esso è al poeta una negata gioia. Ci sono dunque non rari squarci di soli, campagne, acque, cieli, ora più ora meno trasparenti; mai, in ogni modo, tradizionali. Qualche altra volta invece la natura è sentita tetramente, con mortale stanchezza, ma con uguale giustezza di soggettiva invocazione e di scolpita realtà ad un tempo [...] ‘Il sol fra nubi rotte un poco spia | i campi arati, poderoso amante; | messi e speranze dormono all'interno. | Dormite in pace. Non farò ritorno | nel mondo grande, duro, affaticato.’ Più raramente il tono diventa un po' enfatico, il paesaggio diviene apocalittico, e la sofferenza del poeta, così esageratamente vestita, non viene più comunicata³⁶.

Che sia un tema critico forte, quello del paesaggio, è indubbio. E ancor più indubbia è la centralità di esso nella lirica penniana, per quel darsi come inscindibile tutto con l'*io* senziente del poeta. Così questa caratterizzazione si connota subito, in realtà, come implicita negazione di come agisca, il paesaggio, nei suoi versi – mai ridotto a puro fondale

³⁴ Riccardo Testa, *Dentro: La Torre di pietre. La casa delle chimere. Ultime*, Bra, Tipografia Braidese G. Tomatis, 1932.

³⁵ Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, cit., p. 717.

³⁶ Ivi, pp. 718-719.

catartico, piuttosto strumento attivo di accensione —, midollo dell'esuberanza epifanica delle sue immagini poetiche: la sua figuratività³⁷ fatta parola (per squarci, lampi, concentrati retabli). Esuberanza non di rado rivelata dai soli oggetti che il paesaggio compongono, dal quadro pur privo di apparenti appigli con l'umano: «Il treno tarderà di almeno un'ora. | L'acqua del mare si fa più turchina. | Sul muro calcinato il campanello | casalingo non suona. La panchina | di ferro scotta al sole. Le cicale | sono le sole padrone dell'ora»³⁸.

Delle due recensioni che seguono, se la prima liquida in maniera impietosa la vena nutrita da tutti gli ismi possibili dell'Enrico Galassi di *Né per te né per me*³⁹, di cui non fa altro che evidenziare gli inconsistenti tentativi poetici, con un finale che allude ironicamente alla magnanimità del critico che si astiene dal citare altri prelievi testuali⁴⁰; nella seconda, dedicata a *Innocenza*⁴¹ di Idilio Dell'Era, troviamo approfondita ed estesa la riflessione sull'importanza del paesaggio e, più in generale, sul modo di trattare poeticamente la Natura. Nelle poesie di Idilio Dell'Era («tutto esclamativi per i felici aspetti della sua Natura»), il difetto maggiore è quello di essere «troppo genericamente bella»: «in essa è sempre primavera; e la primavera è una fanciulla scalza a cui spine di siepi recidono l'azzurro e roseo scialle»⁴². Lo esorta, dinanzi ai risultati «del tutto negativi» che il suo «dolce diluvio d'ispirazione» ha finora prodotto, consigliando all'autore:

³⁷ Già Cesare Garboli, nella postfazione a *Stranezze* (1976), così si esprimeva a proposito della peculiarità delle poesie di Penna: «né questa né le altre raccolte di Penna possiedono alcuna struttura. Le poesie seguono una dopo l'altra, senza ubbidire a sistemi più vasti e senza essere ordinate in sezioni. Penna è il solo poeta, a mia conoscenza, che tratti le sue poesie come fossero dei quadri. Le poesie di Penna vivono isolatamente, separatamente. Ogni tanto Penna fa delle mostre»: la citazione garboliana è in Roberto Deidier, *Sandro Penna: i libri e la carte*, in Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, cit. p. 1005.

³⁸ Ivi, p. 106.

³⁹ Enrico Galassi, *Né per te né per me* (con xilografie originali di Lorenzo Viani), Pescia, Artidoro Benedetti, 1932 [?].

⁴⁰ Si legga la chiosa fintamente magnanima alla recensione: «Potrei ancora scegliere e citare qualche cosa, ma lo farei inevitabilmente sempre a maggior svantaggio dell'autore: e me ne astengo»: Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, cit., p. 721.

⁴¹ Idilio Dell'Era, *Innocenza*, Palermo, La tradizione, 1932. Idilio Dell'Era fu lo pseudonimo adottato dal sacerdote e scrittore Martino Ceccuzzi (1903-1988). Assiduo collaboratore di diverse riviste letterarie a partire dagli anni Trenta, fu amico di molti dei protagonisti di prim'ordine della poesia e della cultura italiana (tra gli altri, Betocchi, Papini e Luzi). Per approfondimenti e contributi sulla figura di Idilio Dell'Era, s'invita a consultare il portale internet a lui dedicato: http://idiliodellera.org/chi_idilio.htm

⁴² Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, cit., p. 722.

[...] anzitutto una certa castità, e poi di capire egli stesso dove può trovare talvolta – pure fra lo scintillio fastidioso di tante *false immagini* – una certa *fresca grazia* ch'è sua; quella che al principio di questa nota denunciavo⁴³.

L'estetica penniana rifugge dall'oleografico quadretto di generica ed esteriore bellezza. Al pari del manifestarsi della gioia più autentica (che poi è la stessa cosa!), per Sandro Penna il sentire la natura è il frutto non di un esteriore darsi allo sguardo d'ingannevoli immagini (le «false immagini» cui non a caso fa riferimento), ma nasce piuttosto dalla capacità di fermare attimi che valgano come folgoranti epitomi di un perduto e primevo sentire dell'esserci e del vivere. Tanto che la «fresca grazia» del suo poetare potrebbe sintetizzarsi come l'involontario e puerile scommettere che il senso della poesia – ciò per cui valga la pena vivere – sia nascosto nelle pieghe della realtà, stia nel sapere vedere le cose, quasi senza sforzo. Si pensi a versi come questi: «La semplice poesia forse discende | distratta come cala al viaggiatore | entro l'arida folla di un convoglio | la mano sulla spalla di un ragazzo»⁴⁴. E poi ci sono i dubbi che quelle stesse immagini sulla vita fomentano: «Se la vita sapesse il mio amore! | me ne andrei questa sera lontano. | Me ne andrei dove il vento mi baci | dove il fiume mi parli sommesso. || Ma chissà se la vita somiglia | al fanciullo che corre lontano...»⁴⁵. E l'amore, culmine e oggetto ultimo della tensione estetica interna al suo poetare, è un *senhal*, un'icona che prende forma tra le pieghe distratte dell'accadere (non è detto che i tanti fanciulli che animano i suoi versi siano sempre reali): «Io vedevo alle svolte nel sole apparire | un nudo corpo di fanciullo, ma badate | ho detto io vedevo apparire, – ché il fanciullo | nudo non c'era.»⁴⁶. Perché l'apparizione, l'immagine che si staglia improvvisa è più eloquente del verso: «Ecco il fanciullo gravido di luce | più limpido del verso che lo dice»⁴⁷. Azzeccata a tal proposito l'espressione che Piero Bigongiari usò per definire gli esiti poetici del perugino come «fiori senza gambo»⁴⁸, recando la medesima forza che

⁴³ Ivi, p. 723; corsivi miei.

⁴⁴ Ivi, p. 77.

⁴⁵ Ivi, p. 37.

⁴⁶ Ivi, p. 161.

⁴⁷ Ivi, p. 102.

⁴⁸ Apprendo questa definizione di Bigongiari da uno scritto di Sandro Penna intitolato *La scoperta dell'amore* che ha trovato ultima pubblicazione (dopo essere apparso negli anni

possiedono le cose necessarie, dove nulla è superfluo e tutto si tiene, magnificamente, d'improvviso. Queste apparizioni, registrate in maniera quasi naturale dal sismografo vitale del poeta, sono la consolazione forte di una vita vissuta, in fondo, in malinconiosa solitudine: «E poi son solo. Resta | la dolce compagnia | di luminose ingenuie bugie»⁴⁹.

Tornando al Penna critico, sembra essere meglio disposto a concedere prove poetiche di appello più che ai retori e agli imitatori a chi, come l'unica donna recensita dal poeta su L'«Italia Letteraria», Beatrice Serra, autrice della raccolta *Incontro con Bradamante*⁵⁰, riesce, nonostante non vi siano «parti assolutamente belle come non ci sono parti volgari» (probabile esito di una disposizione poetica ancora acerba), a produrre un «documento di folta sensibilità»⁵¹.

Al di là dei singoli giudizi finora analizzati, mi pare evidente che il poeta sappia destreggiarsi in maniera più che disinvolta nel vergare i suoi pezzi critici, peraltro conoscendo già tutti i trucchi del mestiere propri al più consumato dei recensori: gli incipit, le digressioni, la capacità di scorciare agili ritratti, il saper subito cogliere la nota dominante della poesia di ciascun autore (difetti ed eventuali pregi, influenze virtuose e moleste imitazioni), saper trovare la giusta chiosa che suggelli un articolo... La noncuranza che il poeta non manca mai occasione di esternare verso questi suoi scritti, non toglie valore all'importanza che la lettura complessiva che siamo in grado di offrirne oggi riveste, ancor più se considerata come un'implicita autobiografia per sottrazione. Il suo innato istinto critico, quella capacità (come scriverà anni dopo a proposito di alcune poesie dell'amico Elio Pecora), «aperto a caso un libro di versi»⁵², di sentirne subito «il sapore e la

in vari luoghi) nella sezione *Autoritratti, note critiche e interviste* in Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, cit., p. 747.

⁴⁹ Ivi, p. 109.

⁵⁰ Beatrice Serra, *Incontro con Bradamante*, Roma, P. Maglione, 1932.

⁵¹ Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, cit., p. 724.

⁵² Si tratta di un foglio rinvenuto da Elio Pecora tra le carte del poeta. Lo scritto apparirà come risvolto di copertina per il volume di poesie *Motivetto* (Roma, Spada, 1978). Cfr. Roberto Deidier, *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1282. Il testo è stato pubblicato a chiusura della sezione del «Meridiano» *Autoritratti, note critiche, interviste* (che comprende anche le recensioni pubblicate dal poeta per «L'Italia Letteraria»), in Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, cit., p. 764.

qualità»⁵³, la rivela in pieno nell'attenzione che dedica a *Isola*⁵⁴, libro d'esordio di Alfonso Gatto, per il quale scriverà il profilo critico senz'altro più articolato e analitico tra quelli fino a quel momento pubblicati sulla rivista presso la quale collabora. L'incontro con l'opera di Gatto rappresenta per Penna il confronto con quella poesia ermetica o ermetizzante dalla quale già cercava di metterlo in guardia, a quell'altezza cronologica, l'amico Umberto Saba⁵⁵. A sbalordirlo sono gli «espertissimi giochi di maravigliosi sensi» attraverso i quali Gatto sapientemente orchestra una materia «corposa e sensuale», espressione sincera della massima considerazione che il giovane poeta ha «della parola, del suono, dell'immagine»⁵⁶. E giova poco sciorinare il repertorio delle pur attualissime derivazioni (Ungaretti, il Quasimodo di *Acque e terre* e *L'oboe sommerso*, Onofri, Cardarelli per le prose, i surrealisti francesi...) a definire compiutamente una sì esuberante personalità:

Le derivazioni sono anzi molteplici e tutte di natura attualissima; il volume sembra addirittura inzuppato, grondare dell'acqua bevuta a tutte le più giovani sorgenti. Ma si tratta di un clima, avidamente e intelligentemente respirato, più che di una soggezione. E per questo riesce anche pericoloso fare dei nomi; se ne potrebbero far troppi e nessuno conterebbe forse più dell'altro [...] ma non si sarà detto nulla di quello che è il dono più genuino di questa poesia: non avrò detto nulla di Alfonso Gatto⁵⁷.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Alfonso Gatto, *Isola*, Napoli, Libreria del Novecento, 1932. L'esordio di Gatto, voluto da Carlo Muscetta, viene coronato dalla segnalazione del suo libro al Premio Fracchia di quell'anno. Per notizie più approfondite, cfr. Roberto Deidier, *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1273. Sul poeta cfr. anche Pier Vincenzo Mengaldo (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Milano, 1990, pp. 607-611. Per un discorso approfondito sull'esordio di Gatto si rimanda a Silvio Ramat, *La poesia italiana 1903-1943: quarantuno titoli esemplari*, Venezia, Marsilio, 1997.

⁵⁵ Umberto Saba, in una lettera indirizzata al giovane poeta, datata 2 novembre 1932, così infatti scriveva: «Le tue poesie hanno il profumo (insostituibile) della spontaneità. Vuoi diventare oscuro? Non credo che ci guadagneresti, in nessun senso. Se ti esprimi in geroglifici, nessuno ti legge; e poi anche i geroglifici sono oggi facili ad essere interpretati»: in Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, cit., p. 1273.

⁵⁶ *Ivi*, p. 726.

⁵⁷ *Ibidem*.

La varietà delle forme (prose, poesie libere, quartine, sonetti) e la germinante lezione altrui, per la prima volta non viene interpretata da Penna esclusivamente come un limite: comprende che non si trova dinanzi a uno sciocco epigono per difetto di sensibilità o imperizia; e se in lui la «derivazione è flagrante», quasi sempre agisce come catalizzatrice di una «ulteriore sensazione di gioia di vivere»; ciò che la fa appartenere al «mondo più vivo del poeta»⁵⁸, riportandola alla sua personale umanità. Ecco: la gioia è il tratto distintivo che brucia e fa propria, nella rielaborazione poetica, ogni derivazione; addirittura coincide, secondo Penna, col piacere intellettualistico stesso di averla dissipata. Comunque sempre qualcosa di diverso dalla già ricordata «strana gioia di vivere» che è e sarà invece, fin dagli esordi, la vera linfa di tutta la lirica del perugino: combattuto, dall'umore instabile, sempre più negli anni funestato dalla nevrosi, se non fu una tragedia⁵⁹ la vita di Sandro Penna fu assai complicata dalla sua fragilità e dalla singolare natura del carattere. Ciononostante egli riuscì a riscattare tutto se stesso nella grazia del verso, a squarciare (anche quando il canto si dispiegava sotto il segno della delusione) il guscio d'ombrosità della sua esistenza: la gioia, l'amore, la rincorsa dell'emblema mitico del puer aeternus, il prestare ascolto alla 'sensazione' da tradurre in quadro di luminose ed esatte parole (sono questi i cardini della sua eredità poetica).

In virtù di questa sensuale gioiosità dell'intelletto, lo stile di Gatto gli appare più una «lieta e felice avventura» che una «fatica»: una «felicità» di dettato che talvolta diventa «sinonimo di facilità»⁶⁰; specie quando, per l'immediatezza del risultato, è disposto a sacrificare la sintassi (portato dell'affermarsi d'una tradizione poetica che mirava in tutt'altra direzione). Vede nel particolare surrealismo di Gatto, chiamato in causa tra i tanti plausibili riferimenti per la sua eclettica vena poetica, l'humus di una esile e insieme rutilante espressività di superficie che riesce il vero tono dominante del libro. La critica di Sandro Penna è schietta, giungendo perfino a parlare di «mancanza di una ragione essenziale», giacché tutta la sua «avventura» si esaurisce in un «immaginoso stile»

⁵⁸ Ivi, p. 727.

⁵⁹ Cfr. Sandro Penna, *Autobiografia al magnetofono*, a cura di Elio Pecora, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2006, p. 29 e *passim*. Oltre alla già citata classica biografia di Elio Pecora, *Sandro Penna: una cheta follia*, per notizie dettagliate sulla vicenda biografica del poeta si rimanda anche all'ampia *Cronologia* (sempre a cura di Elio Pecora), in Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, cit., pp. LXXXIII-CXXXVII.

⁶⁰ Sandro Penna, *ivi*, p. 727.

(epperò uno stile prigioniero di quelle stesse «forme chiuse» dalle quali dovrebbe, al contrario, «farsi servire») ⁶¹. Ma per quanto le sue cose poetiche non abbiano «una storia, un tempo, una durata, nemmeno nel corso di una singola lirica» ⁶², non si sente di definire «arido» l'ingegno di Alfonso Gatto, che è pur sempre capace di produrre liriche immersioni come la celebre *Erba e latte* (qui citata integralmente da Sandro Penna come campione della sua maniera), e che peraltro gli sembra l'esito in assoluto più felice dell'intera raccolta. Dinanzi a tanto rigoglio di «fiabesche apparenze», alla sbornia musicale dei versi, ciò che la funambolica penna di Gatto comunque gli rimanda è, in definitiva, una indubbia «sensazione di vuoto» ⁶³. E suggella, apparentemente in levare, l'articolo, arrestando l'analisi su un preciso punto di domanda: «Chi sa cosa diventerebbe questa poesia un giorno che apparisse in essa un volto, un destino umano»? – per concludere che sarebbe pressoché impossibile, giacché comporterebbe il ricominciare da capo, lo sfumare in toto della sua naturale vocazione di «prestigioso e sereno fantasista» ⁶⁴. Si noti come la sua disamina oscilli di continuo tra l'istinto di ravvisare ciò che oggettivamente più diverge dalla sua idea di poesia e l'indiscusso fascino esercitato dalla sensuosissima tempesta scatenata dalla «levità barocca» ⁶⁵ del salernitano.

Non saprei dire se la recensione alla prima silloge di Alfonso Gatto costituì davvero il momento di massima tangenza, il «punto di più alta intensità di un incerto sodalizio» tra i due, ma è possibile che l'esperienza di lettura di un poeta appena di una manciata di anni più giovane di lui, d'indiscusso talento e, pur avendo respirato modelli in gran parte comuni, già sbocciato all'ermetismo, abbia rappresentato il momento apicale del definitivo distanziamento da certe complicazioni formali e di dettato proprie a un modo di poetare che stava diventando (o era già diventato) predominante, ossia quella «grammatica ermetica» ⁶⁶ che trova nelle due prime raccolte di Quasimodo (non a caso citate tra i riferimenti coevi) e proprio in *Isola* di Alfonso Gatto il momento per così dire fondativo. Congedo che poi ha anche a che fare con quel mettersi fuori dalla storia per essere nella vita cui fa riferimento Debe-

⁶¹ Ivi, p. 728.

⁶² Ivi, pp. 728-729.

⁶³ Ivi, p. 729.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Ivi, p. 728.

⁶⁶ Cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 609.

nedetti⁶⁷, quella volontaria «vacanza» dalla temperie storica che lo differenzierebbe non solo dagli ermetici, ma anche dallo stesso Saba (difensore dell'umano, ma sempre sul terreno della storia), e che avrebbe la sua «raffigurazione mitologica» nella malattia (che è poi anche la vita), per quel diritto di astenersi che è concesso ai malati.

Con la «notaccia piena di riserve»⁶⁸ (come ebbe a scrivere in una minuta a Montale) nella quale segnalava il prepotente esordio di Alfonso Gatto ha termine la breve parentesi pubblica del Penna critico. Tuttavia, oltre alle annotazioni raccolte nei diari, tra le carte del poeta sono state rinvenute diverse recensioni risalenti alla fine degli anni Trenta rimaste inedite⁶⁹, testimonianza di come, pur non professandosi un critico, sentisse comunque la necessità di sostanziare quell'«infallibile gusto»⁷⁰ che egli stesso si riconosceva.

Che critico-lettore fu dunque Sandro Penna? Quel minimizzare le sue note, la scarsa disponibilità a regole e condizionamenti di sorta che potevano derivargli dalle logiche di riviste e redazioni, ci fa intuire che non poteva darsi alla critica (così come del resto alla poesia) se non nel

⁶⁷ Giacomo Debenedetti, *Penna*, in *Poeti italiani del Novecento. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1974, pp. 177-184. Nel tracciare il profilo di Sandro Penna, volendo circoscrivere la specificità della sua esperienza poetica, Debenedetti tiene fisso come punto di discriminazione, nel confronto con gli ermetici e anche con Saba, la volontaria esenzione dalla storia.

⁶⁸ Cfr. Roberto Deidier, *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1273.

⁶⁹ Si leggano sul «Meridiano» le recensioni finora inedite e risalenti al 1939, rispettivamente dedicate ad *Avevo scoperto il fuoco. 1935-1937* di Franco Allegretti (Modena, Guanda, 1939) e alle *Poesie* di Lanfranco Caretti (Bologna, M. Testi, 1939), il grande futuro storico della letteratura, in Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, cit., pp. 730-733.

⁷⁰ Le apparentemente contraddittorie affermazioni di non essere un critico («Non sono un critico, e tanto meno un critico d'arte») e tuttavia di reputarsi di «infallibile gusto», si trovano in uno scritto d'occasione, a lungo rimasto inedito (pubblicato sulla rivista *Trasparenze* solo nel 2000, incluso nell'ultima edizione del 2006 della biografia di Elio Pecora e oggi presente nel «Meridiano»), dedicato all'opera del pittore Franco Gentilini. Vale la pena riportare integralmente il passaggio cui si fa riferimento e che coincide sostanzialmente con l'avvio dello scritto in questione: «Non sono un critico, e tanto meno un critico d'arte. [...] In quanto poi alla mia incapacità critica in generale, e per le arti figurative in particolare, io uso scusarmi dicendo che manco di vocabolario, con questo intendo che, mentre mi reputo di infallibile gusto, non sono capace, rifuggo, o voglio nel mio intimo rifuggire, dalla spiegazione letteraria di quel gusto. Di fronte a un film qualsiasi, a un brano di musica improvvisa, a un libro di versi, io sento in genere la qualità di quel 'campione', e ne so dunque dare un giudizio di merito. Di fronte invece ad un quadro, ad una statua, che dovrebbero darmi più velocemente un'impressione, io resto in genere dubbioso»: Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, cit., p. 741.

solo modo che la sua tormentata personalità gli consentiva: eludere ogni pubblica esternazione (come non pensare, anche per il Penna lettore degli altri poeti, a quella «vacanza» evocata da Debenedetti?) per vivere l'avventura ermeneutica come autoagnizione, momento di verifica di una fervida mente al lavoro. Consapevole in fondo, come Wystan Hugh Auden, che «un poeta non potrà mai leggere un altro poeta, né un romanziere un altro romanziere senza confrontare il suo lavoro al proprio»⁷¹.

⁷¹ Wystan Hugh Auden, *Saggi*, cit., p. 25.

Sandro Penna e Natalia Ginzburg

Esiste senza meno un legame tra l'opera e il suo pubblico e perciò mi pare giudizioso, invece di creare fazioni sanguinarie a favore o contro Sainte-Beuve, affiancare, ma con somma prudenza!, il lettore alla coppia autore/testo¹: un po' alla maniera di Wellek che pure incitò all'equilibrio tra teoria, critica e *milieu*².

Il problema, semmai, è quello di comprendere chi stia dietro questo sostantivo al singolare, il 'lettore', che però rappresenta un insieme screziato, mutevole e magari anonimo, per cui alla fine il «*common reader*, come suggerisce il Dr. Johnson, si distingue dagli addetti ai lavori – critici e studiosi – sia perché ha un'istruzione più rozza sia perché la natura con lui non è stata particolarmente generosa»³; costui, in definitiva, gode d'un unico privilegio: «legge esclusivamente per il proprio piacere»⁴.

Così la pensava Virginia Woolf, e mi pare che in parte quest'impressione dimostri del buon senso; tuttavia credo che sia altrettanto accorto considerare che in mezzo agli specialisti scaltri e spregiudicati, e finanche tra gli ingenui, si ritrovino pure degli scrittori. Il rapporto allora non potrà essere neutro né privo di conseguenze, perché per questi lettori d'eccezione sarà quasi impossibile tenere tra le mani un libro senza valutarlo con gli strumenti del mestiere, contenere il sospetto verso il rivale o, al contrario, abbandonarsi a dei *flirt* che possono dare slancio

¹ Il riferimento obbligato è a Hans Robert Jauß, *Estetica della ricezione* (1982), a cura di Antonello Giugliano, introduzione di Anna Mattei, Napoli, Guida, 1988.

² Cfr. René Wellek, *Literary Theory, Criticism, and History* (1961), poi in Id., *Concepts of Criticism*, a cura di Stephen G. Nichols jr., New Haven and London, Yale University Press, 1963, pp. 18-20.

³ «The common reader, as Dr. Johnson implies, differs from the critic and the scholar. He is worse educated, and nature has not gifted him so generously»: Virginia Woolf, *The Common Reader*, 2 voll., London, The Hogart Press, 1925, 1932, I, p. 11; traduzione mia.

⁴ «He reads for his own pleasure»: *ibidem*; traduzione mia.

alla propria scrittura⁵. Insomma, queste *liaisons* costituiscono – assieme alla fantasia o alla memoria, al sentimento o ai convincimenti – parte del nutrimento della letteratura.

Per avere qualch'esempio, si pensi a come la lettura di Hopkins portò Montale a tradurlo, all'influenza di Hardy su Cassola, Compton-Burnett per Natalia Ginzburg, ecc. ecc. È per questo che la posizione di Woolf non convince, perché, per quanto si sia impegnata a mettersi nei panni dell'ipotetica persona qualsiasi, lei è rimasta quella che è: la scrittrice; e il suo proposito rimane meritorio ma *blasé* e irrisolto, considerato che, se ancora oggi attendiamo a quelle note, è perché sono di suo pugno e non di mrs. Ross.

Le conversazioni tra artisti possono poi rivelarsi tutt'altro che angosciose ma un evento che offre un'intelligenza fresca e conveniente a saggiare i propositi e i risultati di tutt'e due; per di più:

Nulla dà una più profonda impressione di verità a chi ama la letteratura di quanto la dia uno scrittore che si occupi di un altro scrittore: allora la letteratura diventa contemporaneamente più 'letteraria' e più viva⁶.

Questo cappello mi auguro dia chiarezza al proposito generale e al quadro teorico entro cui desidero muovermi; ma ora vengo al caso che ho prescelto: per l'appunto la relazione tra Sandro Penna e Natalia Levi Ginzburg.

Per quanto la loro sia una vicenda ragguardevole e meritevole di attenzione, finora a differenza di, che so?, quella molto vagliata tra Dante e Cavalcanti, Petrarca e Simone Martini o, per stare nella contemporaneità, tra Longhi e Gadda o lo stesso Penna e Montale, non è stata indagata. Si dirà che questi episodi sono 'facili' perché rivelano da sé delle affinità che ci si aspettava di riscontrare. Per Penna e Ginzburg invece il meccanismo s'è inceppato a causa d'una esagerata differenza tra i protagonisti. In effetti il temperamento, l'estrazione, lo stile di vita e le rispettive poetiche sono discordanti, finanche nel dettaglio, non so

⁵ «Se non avevo voglia di scrivere bastava che leggesti delle poesie di Pascoli o di Gozzano o di Corazzini per aver subito voglia»: Natalia Ginzburg, *Il mio mestiere* (1949), in Ead., *Le piccole virtù* (1962), Torino, Einaudi, 2015, p. 56.

⁶ Maria Corti, *Venite, Manzoni ci aspetta*, in «la Repubblica», 8 febbraio 1983; ora in Natalia Ginzburg, *La famiglia Manzoni*, Torino, Einaudi, 2005, p. 347.

fino a che punto trascurabile, della simpatia di lei per i gatti e quella per i cani di Penna.

Eppure è altrettanto vero che si riscontrano alcune analogie, come la calata a Roma, le reciproche diversità invisibili (l'essere ebrea, l'istinto erotico), il riso ironico ma benevolo verso l'umanità e perfino lo sguardo sulla guerra che, per quanto per motivi personalissimi, proclama l'idea suprema e invincibile della bontà della vita:

C'era allora la guerra, è vero, e c'era il coprifuoco,
ma fuggir spaventato per un soldato ignoto!⁷

Allora io avevo fede in un avvenire facile e lieto, ricco di desideri appagati, di esperienze e di comuni imprese. Ma era quello il tempo migliore della mia vita e solo adesso che m'è sfuggito per sempre, solo adesso lo so⁸.

Per non dire della fine trasandatezza, quell'immagine scanzonata e incantevole di lui spensierato e di lei soprappensiero, cosicché, ognuno distratto dai suoi fantasmi – fuori o dentro di sé –, s'avvolse in un'ostentata e beata *naïveté*, affatto libresca, che rifuggì l'erudizione, scansò la moda, non cedette alle pressioni dei gruppi.

Perdipiù, sebbene nemmeno una frase di Penna potrà mai essere equivocata per una di Ginzburg, questa reciproca esclusività, cioè il loro stile, si accorda sia nella tecnica sia nell'effetto per la rispettiva economicità dei mezzi, da abito feriale, una lingua raffreddata rispetto allo scialo (del resto altrettanto amabile) di altri scrittori del tempo.

La loro amicizia può farsi risalire al 1942-'43, anni in cui, dalla biografia di Pecora veniamo a sapere che Penna aveva letto *La strada che va in città*, e che «gli era piaciuto»⁹, e perché in quel periodo, oltre al commercio di «prosciutti, o di pastine»¹⁰, era impegnato nella tradu-

⁷ Sandro Penna, *Qualcuno vi parlava e voi rispondevate*, in Id., *Poesie, prose e diari*, a cura di Roberto Deidier, cronologia di Elio Pecora, Milano, Mondadori, 2017, p. 92, vv. 6-7.

⁸ Natalia Ginzburg, *Inverno in Abruzzo* (1944), poi in Ead., *Le piccole virtù*, cit., p. 10.

⁹ Elio Pecora, *Sandro Penna: una cheta follia* (1984), Milano, Frassinelli, 2006, p. 181. Si tratta del debutto del 1942, pubblicato come Alessandra Tornimparte.

¹⁰ Sandro Penna, *Ritratto su misura*, in Id., *Poesie, prose e diari*, cit., p. 749.

zione dei *Racconti* di Mérimée¹¹. Per quanto Penna leggesse fluentemente il francese¹², a Natalia fu comunque chiesto di rivedere la versione¹³ e proprio quest'evento professionale, ch'esalta la coincidenza del 'secondo mestiere', è dunque il primo e rilevante episodio che si tramanda.

In seguito divennero membri d'onore del circolo abbagliante, invidiato e indisciplinato del secondo Novecento cui appartennero, tra gli altri, Moravia e Morante, Pasolini e Magnani, Carlo Levi, Visconti, Guttuso, Schifano; almeno fino a quando Penna non si rincantucciò a casa per prepararsi a morire. Insieme a pochi altri, «fra i letterati, la più premurosa è Natalia Ginzburg»¹⁴, e anche in quella circostanza continuò a sostenerlo mantenendo il ruolo ben preciso, quello materno, che spettava a chi volesse stargli accanto.

Senza entrare in modo rude e superficiale nella sfera privata, noto alcuni episodi pubblici che illustrano questa condotta.

Nel 1971, con «Enzo Siciliano, si adoperò per fargli avere un piccolo stipendio da Livio Garzanti»¹⁵; nei primi mesi del 1974 venne organizzata una colletta e un appello che gli fece attribuire il premio della cultura¹⁶, gesto che provocò pure qualche polemica¹⁷. Ginzburg rispose come sapeva, ovvero con pragmatismo, affermando che «l'essenziale era ottenere quanto si voleva ottenere»¹⁸, e al momento, lei così riserva-

¹¹ Prosper Mérimée, *Carmen e altri racconti* [*Carmen, Les Ames du Purgatoire, La Vénus d'Ille, Le vase étrusque*], Torino, Einaudi, 1943. Penna tradusse anche Paul Claudel, *Presenza e profezia* (Roma, Edizioni di Comunità, 1947) e alcuni versi di Adriano. Per approfondire il tema, rimando al mio *La presenza di Sandro Penna*, in Gandolfo Cascio (a cura di), *Esercizi di poesia. Saggi sulla traduzione d'autore*, Amsterdam, Istituto Italiano di Cultura, 2017, pp. 37-47.

¹² Penna scrisse in francese *J'écoutais de loin les longs cris des servantes, Je dois résister, Paresse, paresse*, in Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, cit., pp. 182-184; databili ± al 1927, per cui cfr. *ivi*, pp. 1101-1102.

¹³ L'incarico le fu dato da Carlo Muscetta che ancora «non sa bene come impiegarla» nella casa editrice: Simonetta Fiori, *Natalia Ginzburg cruda e generosa*, in «la Repubblica», 22 dicembre 2001.

¹⁴ *Ivi*, p. CXXXV.

¹⁵ Elio Pecora, *Cronologia*, in Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, cit., p. CXXXIII.

¹⁶ Cfr. L. B. [?], *Premio della cultura al poeta Sandro Penna*, in «Corriere della Sera», 10 gennaio 1974.

¹⁷ Cfr. Carlo Laurenzi, *Trecentomila lire per un poeta*, in «Corriere della Sera», 8 gennaio 1974; *Aiuti a un poeta*, lettera di Irene Torsegno [rubrica *Lettere al Corriere*], 17 gennaio 1974.

¹⁸ Natalia Ginzburg, *Destra e sinistra* [*Risponde Natalia Ginzburg*], in «Corriere della Sera», 17 febbraio 1974.

ta e schiva, ammise un po' irritata (ed è comprensibile che lo fosse) che il suo era un «debito individuale di affetto, ammirazione e gratitudine»¹⁹.



Sandro Penna (a destra) e Natalia Ginzburg (di spalle) al premio Viareggio, 1957

Nel 1976, quando *Stranezze* si conquistò il premio Bagutta²⁰, si recò a Milano a ritirarlo insieme a Garboli, perché, sfiancato dai mali, potesse rimanere a casa. Quando gli portò l'assegno «ne fu molto contento»²¹.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Cfr. Ugo Ronfani, *Il 'Bagutta' vinto da Sandro Penna*, in «Il Giorno», 17 gennaio 1977.

²¹ Natalia Ginzburg, *Sandro Penna (II)*, cit., p. 116.

Come documento della loro frequentazione sono riuscito a recuperare una sola fotografia che li riprende al premio Viareggio nella rumorosissima edizione del 1957 che lei vinse per *Valentino* e Penna con *Poesie*. Negli anni Ginzburg consegnò alcuni testi che documentano il suo interesse per il poeta e testimoniano l'affetto per l'uomo. Questa è la rubrica delle *principes*:

1. *Richiesta d'amore* [*Il mondo poetico di Sandro Penna*], in «Corriere della Sera», 7 dicembre 1976, p. 3.
2. *Il poeta che si era escluso dal mondo*, «Corriere della Sera», 24 gennaio 1977, p. 3.
3. [*Varia*], in Clorinda Gallo e Natalia Ginzburg (a cura di), *La Vita. Antologia italiana per la scuola media*, 3 voll., Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1981, I, p. 86, p. 211, p. 354, p. 671; II, p. 442, p. 464, p. 612, p. 614, p. 717.
4. *La poesia non si illustra*, in «Corriere della Sera», 12 febbraio 1977, p. 14.
5. *Sandro Penna (II)*, discorso scritto nel [dicembre] del 1985, poi in Natalia Ginzburg, *Non possiamo saperlo*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 114-117.

Si tratta di pezzi fondati su esperienze personali, di pensieri nettati da schemi, delle opinioni che:

non sono inutili, perché un vero critico potrebbe anche servirsene, come ci si serve, anche nel più puro e severo giudizio, degli sguardi e delle impressioni altrui²².

La lunghezza è variabile e va dall'esteso primo ritratto al ben più sintetico second'articolo sul «Corriere». Vennero sollecitati da occasioni diverse e, dunque, con finalità varie: dal ritratto al necrologio, alla presentazione antologica con fini didattici. Tranne il nr. 5, gli altri furono pensati per la pubblicazione.

Richiesta d'amore può considerarsi il più pregevole di questi interventi, tant'è che, modificandone il titolo, fu riproposto in più sedi. Con

²² Ead., *Come dev'essere un critico*, in «Corriere della Sera», 25 marzo 1976; ora in Mauro Bersani (a cura di), *La critica letteraria e il Corriere della Sera (1945-1992)*, Milano, Fondazione Corriere della Sera, 2013, p. 1427.

poche e trascurabili modifiche, come *Sandro Penna*, servì già poche settimane dopo da introduzione alla raccolta *Il viaggiatore insonne*²³, la prima opera postuma di Penna (rammento che morì il 21 gennaio) benché «progettata quando il poeta era ancora in vita»²⁴. Il testo accompagnava quello di Raboni, *Penna: l'oscura trasparenza*²⁵. Gli scritti di entrambi vennero ripresi nell'edizione critica del 2002²⁶. Nell'82 la nota ginzburgiana acquistò dignità di autonomia e venne data fuori come *plaque* distribuita in 150 copie per le edizioni fiorentine della Galleria d'Arte Pananti. Qui si riportò la data della stesura, 1 dicembre 1976, invece di quella della prima edizione in giornale. Passò in seguito a far parte della collezione *Non possiamo saperlo*²⁷ dove accanto al nome fu apposta tra parentesi tonde la cifra latina «I», in modo da evidenziare nell'indice un secondo testo (il nr. 5 nella lista data poc'anzi). A p. 58 venne incluso un paragrafetto che riferisce della precedente apparizione nel libro di San Marco dei Giustiniani.

La scelta del curatore di accogliere due 'racconti' riguardanti Penna è rilevante nell'economia del volume, se si considera che per l'allestimento avrebbe potuto cavarne altri dall'*opus* copioso di articoli, saggi, elzeviri; ciò sottolinea il peso della *persona* e dell'*autore* nell'esistenza della scrittrice.

Nell'*incipit* viene rievocato come e quando s'incontrarono:

Conobbi Sandro Penna nel '45. Lavoravo nella casa editrice Einaudi, in via Uffici del Vicario, a Roma. Egli aveva là una raccolta di poesie in bozze [...]. Notai che camminava sulla punta dei piedi. Camminava così non per non fare rumore (c'erano d'altronde tappeti) ma forse per sembrare più alto. Non era però piccolo di

²³ In Sandro Penna, *Il viaggiatore insonne*, Genova, San Marco dei Giustiniani, [febbraio] 1977, pp. 7-13.

²⁴ Roberto Deidier, *Edizioni delle opere*, in Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, cit., p. 943.

²⁵ In Sandro Penna, *Il viaggiatore insonne*, cit., pp. 15-18; poi in Giovanni Raboni, *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Garzanti, 2006, pp. 156-159. Per zelo annoto che questo testo è il secondo pannello di un dittico intitolato *Perfezione di Penna* dove il primo è *La trasgressione e il mistero della poesia in Penna* (1970) che qui è alle pp. 147-155.

²⁶ Sandro Penna, *Il viaggiatore insonne*, edizione critica a cura di Roberto Deidier, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2002.

²⁷ Natalia Ginzburg, *Sandro Penna (I)*, ora in Ead., *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, a cura di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi, 2001, pp. 54-61.

statura. Né piccolo né alto, né grasso né magro, aveva una voce ronzante. Di lui sapevo ben poco. Sapevo che era pederasta, e che viveva, allora, vendendo alla borsa nera saponette e marmellata. Avevo letto le sue poesie, quelle in bozze e le altre già pubblicate, e le amavo moltissimo²⁸.

La *silhouette* con benevolenza mette in luce una delle caratteristiche dell'indole di Penna: la vanità; ma anche, senza preoccupazione morale, il suo privilegio erotico. Quello che più conta è però l'ammirazione che dimostra per il poeta, già noto da tempo anche perché l'osservazione suggerisce che – oltre che tra i noti Saba, Montale, Solmi e nei giri romani – le poesie di Penna circolavano anche nel *côté* einaudiano.

Venne, dopo quel primo giorno, molte altre volte, ma benché venisse là con quelle bozze non mostrava d'avere un vero ansioso desiderio che il suo libro fosse presto pubblicato. Questo non perché non volesse pubblicarlo, ma perché il tempo, come presto compresi, non esisteva o non valeva nulla per lui. Difatti, dato il suo scarso e fiacco desiderio di pubblicarlo, quel libro non uscì mai. Cioè non uscì mai presso quella casa editrice. Uscì altrove, dopo molti anni. Seduto sul divano azzurro, parlava delle sue poesie²⁹.

In questo scampolo Penna è reso partecipe della narrazione, mentre Ginzburg pare rimasta ai margini, osserva e ascolta; eppure riesce a calibrare la propria funzione di autore fornendo delle notizie sulle vicende del *corpus*. Un percorso, si viene a sapere, rallentato e mortificato non tanto dal disinteresse degli editori (cosa che Penna usava lamentare) ma dalla propria indolenza o, e questo è senz'altro meno grave, dall'incapacità di gestire il proprio patrimonio.

La vicenda si chiuse non per negligenza dell'amica, tutt'altro: lei «sperav[a] che il suo libro fosse pubblicato presto»³⁰, ma poiché, giustificando una colpa non sua, «lavoravo là da pochissimi mesi e con timidezza, mi sembrava che ogni mio desiderio dovesse rimanere muto»³¹.

²⁸ Ivi, p. 54-55.

²⁹ Ivi, p. 55.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

Com'era prevedibile, il progetto, non fu portato avanti³²; e le carte confluirono in *Appunti*³³ per la milanese Meridiana qualche anno in là, cioè nel 1950.

In realtà il ruolo e il prestigio di Natalia erano più considerevoli di quanto lei desiderasse far credere; ma, messe da parte le questioni editoriali, conviene sottolineare come la sua preoccupazione sia anche un'indicazione riguardo al proprio gusto. Il ritratto infatti, sebbene abbia un tono confidenziale, dà spazio a un giudizio critico che, a sua volta, svela parecchio sul 'metodo' ginzburgiano: costruito su argomentazioni in apparenza svagate, date con un tono che tende a ridurre il valore e meriti personali. Questo si vede anche in alcuni commenti che potrebbero apparire contraddittori e che, semmai, costituiscono la modulazione d'un *understatement* che segna il suo atteggiamento, su queste e altre questioni. Per prova, si pensi che, benché abbia appena detto di conoscere e amare «moltissimo» quelle poesie e di adoperarsi per licenziarle, subito dopo si (s)confessa:

non sapevo e non pensavo, quando lo conobbi, che egli fosse un grande poeta; l'idea della grandezza non la univo allora ai suoi versi, così come non univo allora alla sua persona l'idea di libertà. Lo trovavo, allora, soltanto strano e singolare; e mi stupivo che la sua poesia, che ammiravo e amavo, nascesse da quella persona singolare e strana che non mi sembrava dare grandi ricchezze di esperienza umana ma solo un amore maniaco per i suoi propri versi³⁴.

In quest'ultima affermazione, «un amore maniaco per i suoi propri versi», Ginzburg sfata l'odioso *cliché* di un Penna noncurante dei suoi affari, e inoltre, nozione altrettanto preziosa, evidenzia l'origine della sua poesia, che non va ricercata nella biografia né nella biologia ma nella personale condizione esistenziale:

³² Elio Pecora, *Cronologia*, in Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, cit., p. CXXV.

³³ Sandro Penna, *Appunti*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1950.

³⁴ Natalia Ginzburg, *Sandro Penna (I)*, cit., p. 57.

Molto più tardi, compresi però che la grandezza della sua poesia, ignara e involontaria, aveva radici nella sua grande innocenza e nel suo modo candido e libero di esistere al mondo³⁵.

Ormai gli studi hanno confermato che Penna fosse meno sprovveduto di quanto egli stesso – come un poeta medievale³⁶ – credesse, o volesse farci credere. Tuttavia, questo non esclude che alcuni versi gli arrivassero «mentre non se l'aspett[a]»³⁷ per schiudere, senza vanto né onta, attimi modesti e mirabili d'una vita animalesca³⁸. Allora anche il critico più arcigno dovrà persuadersi che certe poesie sono per davvero un dono del cielo, involontario e indomabile, e che quest'omaggio, a piacimento, può essere chiamato ispirazione o «stato di grazia»³⁹.

Pure mi sta a cuore mettere in evidenza come in vari passaggi Ginzburg onorò la libertà di Penna: anch'essa una condizione dello spirito prima ancora che una situazione storica. Quest'aspetto è talmente rimarchevole e connotativo che decise di riprenderlo nel discorso pronunciato nel 1985:

Era povero, per una sua scelta, per una determinazione non di natura ideologica, ma di natura istintiva. Ebbe cura di proteggere sempre la sua libertà. [...] Nel ricordarlo, quelli che l'hanno conosciuto vorrebbero riuscire a imitare la sua straordinaria libertà⁴⁰.

Per quanto riguarda, invece, la *vexata quaestio* sulla a-, la pre- o, addirittura, l'anti-storicità delle liriche di Penna, Ginzburg, in modo conciliante sulle varie posizioni, è convinta che nella «sua poesia si riflette insieme l'infinità dell'universo e il tempo in cui viviamo, rotto

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Mi riferisco a Dante e ai celebri versi «'I' mi son un che, quando | Amor mi spira, noto, e a quel modo | ch'e' ditta dentro vo significando»: *Commedia · Purgatorio* XXIV 52-54.

³⁷ Cfr. *A cosa servono i poeti?*: www.youtube.com/watch?v=TqFHE1Wej_M (minuto 01:28-01:34) [consultato il 17.12.2018].

³⁸ «So io solo, ora, per esperienza quanto però sia più naturale e bello agire istintivamente come una bestia, e come la natura vorrebbe!»: Sandro Penna, *Pagine di diario 1927*, in *Id.*, *Poesie, prose e diari*, cit., p. 771.

³⁹ Gianfranco Contini, *Diligenza e voluttà. Ludovica Ripa di Meana interroga Gianfranco Contini*, Milano, Mondadori, 1989, p. 161.

⁴⁰ Natalia Ginzburg, *Sandro Penna (II)*, cit., p. 116.

e discorde e incoerente»⁴¹. Non è un pensiero originale, ma coglie nel segno.

Il secondo brano, *Il poeta che si era escluso dal mondo*, uscì sempre nel «Corriere» tre giorni dopo la morte. Non si può definire un panegirico convenzionale, visto che anche qui prevalse l'aspetto narrativo rispetto a quello oratorio. Il pezzo comincia con il descrivere la difficoltà di entrare nell'appartamento chiuso; prosegue nominando da chi e come è stato trovato il cadavere; conta le strani abitudini con il cibo e con le medicine, rammentando che «ebbe una vita povera, libera, difese fino all'ultimo la propria libertà»⁴²; il suo «modo fanciullesco»⁴³ di desiderare la gloria; e infine l'ambiente sciatto:

la tristezza era del tutto assente da quelle poche stanze della sua casa, eppure vi regnava il disordine e l'abbandono, e ciò che abitualmente viene definito squallore⁴⁴.

Si sa peraltro che l'appartamento era parato a festa con opere d'arte di prim'ordine, ma Ginzburg, oltre a ripercorrere il tempo e i luoghi, trova modo di rimarcare il proprio giudizio letterario; ed in proposito può giovare soffermarsi su una frase in cui medita sulla fortuna. Da una parte c'è la denuncia del fallimento della critica, dall'altra sfoggia la compiaciuta fierezza d'appartenere a un *club* assai ristretto:

A pensare che Sandro Penna è un grande poeta del nostro tempo, siamo forse in pochissimi, ma ne abbiamo però, in compenso, una sicurezza assoluta: e queste parole possono sembrare superbe, ma non importa; rassegnamoci a sembrare superbi; e io credo che un giorno, in un'altra epoca, se un'altra epoca ci sarà, le poesie di Sandro Penna saranno lette da tutti e la sua grandezza da tutti riconosciuta⁴⁵.

La poesia di Penna è sostanzialmente da intuire e godersi, tant'è che subito dopo aggiunge: «Pure so che il dono della sua poesia è tra i doni

⁴¹ Ead., *Sandro Penna (I)*, cit., p. 58.

⁴² Ead., *Il poeta che si era escluso dal mondo*, cit., p. 3.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*; per quanto riguarda la casa di Penna, torna utile rivedere l'intervista accolta nel film-documentario di Mario Schifano, *Umano non umano*, Mount Street Film, 1969.

⁴⁵ Natalia Ginzburg, *Sandro Penna (I)*, cit., p. 58.

più grandi che a noi, uomini del nostro tempo, siano toccati»⁴⁶. Ribadisce, dunque, il concetto già espresso ma stavolta senza se e senza ma. *La poesia non si illustra* è la recensione apparsa nel «Corriere della Sera» nel febbraio 1977 al documentario per la RAI di Barbati e Bartolini, *La mosca e il miele*. Nonostante Ginzburg ne comprese le intenzioni divulgative, il giudizio sul montaggio e sulla *performance* fu severo, principalmente perché l'ascolto delle recite è disturbato dalle immagini, che sono troppe, «casuali e banali»⁴⁷: con biciclette e ragazzi «che vengono così a lungo e insistemente mostrati»⁴⁸. Il disappunto viene, certo, dalla soluzione scenica spiccia e prevedibile, ma soprattutto Ginzburg esprime l'idea ferma che «quando ascoltiamo delle poesie, non vorremmo vedere nulla». Questo pensiero è un'indicazione sul come leggere la poesia, *medium* potente di suo.

C'è poi il discorso dell'85 (sopra siglato nr. 5), certamente scritto dopo il 25 novembre, data della morte di Elsa Morante che viene nominata subito e a cui Penna viene accostato per il destino in comune di supremazia: «Furono entrambi due grandi poeti, fra i più grandi che abbia avuto il nostro paese, e il nostro secolo»⁴⁹.

Venne steso per la cerimonia della dedica di una strada a Perugia:

Del fatto che una strada porterà il suo nome, nella città dove è nato e cresciuto, egli sarebbe contento; non stupito, forse, ma contento; non stupito, perché non credo avesse mai dubitato d'essere un grande poeta; questa sua certezza era di natura fanciullesca e candida, e totalmente priva di un vero e avido interesse alla propria fama⁵⁰.

Il testo riprende stralci da *Il poeta che si era escluso dal mondo* riproposti con alcune varianti. Ecco un campione:

Egli trasmetteva a quelle stanze ingombre di libri, di quadri e di stracci, la grandezza della sua ironia: ed era un'ironia presente in

⁴⁶ Ead., *Il poeta che si era escluso dal mondo*, cit., p. 3.

⁴⁷ Natalia Ginzburg, *La poesia non si illustra*, cit., p. 14.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Natalia Ginzburg, *Sandro Penna (II)*, cit., p. 114.

⁵⁰ Ivi, pp. 114-115.

lui anche quando si lamentava, versava lacrime, enumerava i suoi mali⁵¹.

Egli trasmetteva a quelle stanze ingombre di libri, di quadri e di stracci, la luce della sua ironia: ed era un'ironia presente in lui anche quando si lamentava, versava lagrime, denunciava privazioni e offese, enumerava i suoi mali⁵².

L'autrice rimarcò lo schifo per la servitù, la caparbieta, la dolce perfidia e l'esclusione di ogni invidia⁵³, virtù ancora una volta incompatibili, quasi che si fosse accorta che l'esistenza di Penna s'era svolta secondo l'estetica realista, nella confusione dell'alto e del meschino, della leggerezza con ciò ch'è ordinario, dei fatti osceni della morte contro la letizia dell'esistenza.

Ginzburg tornò a lavorare su Penna in un'antologia per le scuole medie, *La vita*, compilata assieme all'amica Clorinda Gallo. Le curatrici la stilavano per generi (fiabe, avventure) e secondo delle voci (acqua, cibo, sonno, infanzia, amicizia). Per quanto riguarda gli autori, precisano nella *Nota introduttiva* che:

In verità ci siamo rese conto, nel compiere le nostre scelte, che alcuni scrittori o poeti sono unicamente per adulti, non tanto o non soltanto perché oscuri, complessi e difficili, ma perché la loro visione della realtà è adulta⁵⁴.

Le poesie di Penna furono sciolte in due volumi e vennero accompagnate da sintetiche introduzioni che servono anche da parafrasi⁵⁵. Certa-

⁵¹ Natalia Ginzburg, *Il poeta che si era escluso dal mondo*, cit., p. 3; le sottolineature sono mie.

⁵² Ead., *Sandro Penna (II)*, cit., p. 115; mie le sottolineature. In questo secondo frammento sarebbe da appurare se la frase «denunciava privazioni e offese» sia un'aggiunta o, piuttosto, il recupero di una cassatura.

⁵³ Cfr. *ivi*, pp. 115-116.

⁵⁴ Clorinda Gallo e Natalia Ginzburg (a cura di), *La Vita. Antologia italiana per la scuola media*, cit., I, p. 8.

⁵⁵ *Ivi*: *L'aria di primavera* (I, p. 86); *Io vivere* [i.e. *Io vivere vorrei addormentato*] (I, p. 211); *Il mare è tutto azzurro* (I, p. 354); *Vidi arrossire* [i.e. *Vidi arrossire un giorno in un giardino*] (II, p. 442); *Amico, sei lontano* [i.e. *Amico, sei lontano. E la tua vita*] (II, p. 464); *La tenerezza* [i.e. *La tenerezza tenerezza è detta*] (II, p. 612); *Ecco il fanciullo* (i.e. *Ecco il fanciullo acquatico e felice*) (II, p. 614).

mente di mano di Ginzburg sono le brevi note biografiche⁵⁶. La prima si limita ai riferimenti bibliografici; mentre l'altra, anch'essa assai esile, rimarca che «è oggi considerato come uno dei più grandi poeti contemporanei italiani»⁵⁷, e riporta un'osservazione che vale la pena ricopiare: «ebbe grande risonanza fra i critici più sottili». Spigliatamente, tra cò tanto senno Ginzburg incluse sé stessa.

Altrettanto rilevante è il fatto di averlo posto accanto a Elsa Morante, a sua volta vicina di Simone Weil, creando un cantone adatto ad amichevoli conversazioni. Una comunanza quella con Elsa sigillata del resto assai prima, nel 1973, nelle colonne del «Corriere della Sera», dov'era stata proposta una comitiva dove la poesia è sentita non secondo l'inventario dei generi ma secondo l'estro delle proprie simpatie:

Quello che mi sembra del tutto sicuro, è che i veri e grandi poeti del nostro tempo in Italia, sono Svevo, Saba, Gadda, Montale, Antonio Delfini, Elsa Morante e Sandro Penna⁵⁸.

Per concludere, mi servo d'un brano da *Il mio mestiere*:

io posso scrivere soltanto delle storie. Se mi provo a scrivere un saggio di critica o un articolo per un giornale a comando, va abbastanza male. Quello che allora scrivo lo devo cercare faticosamente come fuori di me⁵⁹.

L'affermazione, che detta da altri avrebbe il sapore acido della *captatio benevolentiae*, è schietta perché pure in questi scarsi scritti s'è ritrovata la marca della prosa creativa: lo stile garbato e spiritoso, civettuolo e perbene, riconoscibile da chiunque abbia un minimo di orecchio. Nulla vieta tuttavia che gl'interventi vengano considerati anche come la cronaca d'un'epoca, dove l'amico-poeta vi compare come un *personaggio* raccattato dallo scantinato della memoria cui è stata assegnata la parte del pupillo d'un *conversation piece* che fa bella mostra di sé nel salotto buono.

⁵⁶ Ivi, I, p. 671; II, p. 717.

⁵⁷ Ivi, II, p. 717.

⁵⁸ Natalia Ginzburg, *Società e poesia*, in «Corriere della Sera», 2 ottobre 1973, p. 3.

⁵⁹ Ead., *Il mio mestiere*, cit., p. 55.

ROBERTO DEIDIER

Al cinema con Sandro Penna

Non sono rare, e a dire il vero piuttosto variegata, le frequentazioni cinematografiche di Sandro Penna, a riprova di una presenza costante – almeno fino all’inizio della lunga reclusione dei suoi anni più tardi – e di un interesse concreto, che indubbiamente gettano una nuova luce anche sulle sue scritture e sulle loro motivazioni di poetica. La più famosa, e citata, di queste attestazioni resta legata a quella quartina già pubblicata nella prima raccolta del 1939, nei cui versi un lettore coinvolto come Umberto Saba vide una chiara declinazione della «maternità»:

Trovato ho il mio angioletto
fra una losca platea.
Fumava un sigaretto
e gli occhi lustrati avea¹.

L’amabile castità di questo poeta viene dal fatto che egli ci ha dato – senza che né lui né noi lo volessimo – i tanto attesi canti della maternità. [...] Direbbe così (se così sapesse esprimersi) una madre, che ritrovasse, fuggito di casa, turbato dalla pubertà, il figlio diletto. O, se volete (ma è la stessa cosa), Venere che parla del fanciullo Amore².

¹ Ora in Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, a cura di Roberto Deidier, cronologia di Elio Pecora, Milano, Mondadori, 2017, p. 38.

² Umberto Saba, *Scorciatoie e raccontini*, in Id., *Prose*, a cura di Linuccia Saba, prefazione di Guido Piovene, nota critica di Aldo Marcovecchio, Milano, Mondadori, 1964, pp. 301-302.

Fin qui le parole di Saba, che riscattano l'ambientazione per concentrare la nostra attenzione sull'immagine stessa del *puer*, un «angioletto» con ogni probabilità calato in un dubbio locale della periferia romana, nella prima estate del 1936 (uno dei due dattiloscritti superstiti reca la data del «12 giugno 1936»). L'ipotesi di Saba è corroborata da una lezione soppressa nel primo verso, proprio all'attacco della poesia: «Sorpreso ho»³. La madre avrebbe «sorpreso» il figlio in una dimensione estranea, nuova: quella di una «losca platea», che incornicia il fanciullo in una pubertà improvvisa, nelle sue pulsioni stranianti, nella crescita che segna un progressivo, inarrestabile distacco. Il possessivo «mio» sottolinea, fin da subito, l'ipotesi di una fanciullezza astratta, intesa più sul piano di una rappresentazione universale in cui si concentra un desiderio proiettivo; una tipologia, dunque, individuata e ogni volta riconosciuta alla stregua di un'epifania divina, metastorica, dionisiaca. Il fanciullo penniano, come ogni autentico desiderio, riaffiora dalle regioni del mito; per questo, al più familiare e 'castigante' «Sorpreso», Penna sostituisce «Trovato», che nella lettura di Saba vale, per via di una poeticissima maternità, come *ri-trovato*. Non c'è bisogno di sottolineare che quella variante fu proprio sotto gli occhi di Saba, primo consulente ed editore dei versi penniani.

Ciò che qui interessa, piuttosto, è quell'ambientazione, resa esplicita per la prima volta. Tornerà, con identica soluzione iconica, nel «cinema rionale» di un testo più tardo, *Il crisantemo perde il suo colore*, apparso in «Domenica» il 9 settembre 1945. Anche qui il *puer* affronta la metamorfosi della crescita, che lo conduce dall'ideale verso il concreto: le sue «ali» di uccello o di angelo, di cui si raffigurano le «piume d'argento», sono dismesse, all'ingresso del locale, per indossare una realistica «scorza popolare». E proprio a un «cinema popolare» si fa cenno in una prosa di *Un po' di febbre, Angolo di via Porpora*.

Quest'ultimo attributo è frequente, in Penna: l'immagine del popolo, della sua vitalità urbana e suburbana, non ha alcun connotato sociologico, né, tanto meno, allude a una visione politica. Più semplicemente, Penna vede nel popolo quella prossimità roussoiana allo stato di natura, quell'aura di autenticità che ne ha fatto un efficacissimo vettore rappre-

³ Nel dattiloscritto ASP, I, 3, 12.

sentativo. Dunque, ancora come una «madre che ama il figlio che cresce ma ne ha paura»⁴, il poeta osserva entrare il fanciullo nella dimensione più adulta del cinema, il cui segno è nuovamente quello di una «losca platea». Come in un rito iniziatico, l'adolescente informe e sospeso nel tempo mitico dell'infanzia accede a una trasformazione misterica; alle «piume» della mitologia (le ali di Eros?) si sostituisce la «scorza» tutta umana della scenografia «rionale», così come il desiderio, per un attimo, sembra guardare in una direzione meno inconscia e più virile.

Divenuto infine adulto, anche la sua valenza si attesta sul negativo e sul rifiuto da parte dell'osservatore; quando Amore trasforma l'oggetto in qualcosa di troppo prossimo e accessibile, inevitabilmente ne rivela anche i connotati più veri. A quel punto, il crollo del desiderio non può inibire la stessa coazione al desiderio, e la ricerca dell'ideale astratto deve riattivarsi.

Alla coppia oppositiva di astratto/concreto, ideale/reale, si associa, per questa via, quella di aperto/chiuso, esterno/interno. Nella solarità della natura, in un panismo che eredita le mitografie di una letteratura recente, il fanciullo può conservare i suoi connotati divini; negli spazi chiusi, al contrario, proprio laddove il buio dovrebbe consentire e facilitare ogni intento simulativo, ogni possibile travestimento, il fanciullo mostra di essere cresciuto; di essere anche lui, in definitiva, assoggettato al tempo, alla finitudine. La favola di Psiche si è rovesciata. Questo passaggio si verifica anche in un testo non datato, pubblicato al di fuori delle raccolte penniane. Si tratta di quattro versi, i cui primi due recitano: «Canti di giovinastri che dalla torbida Mecca | adesso usciti alla città stellata»⁵. Il contrasto semantico è fortissimo, e l'aggettivo «torbida» è una chiara variazione di «losca», all'interno di uno stesso campo. Resi partecipi di una ritualità adulta, i fanciulli sono divenuti «giovinastri», *hapax* nelle poesie. Il suffisso dispregiativo gioca verso una concretezza diminutiva, in opposizione con l'aperta spazialità della volta «stellata», che arriva a comprendere l'intero paesaggio urbano.

La «Mecca» è proprio il cinema, con implicita allusione a Hollywood, i cui prodotti cominciano a essere importati anche nelle sale italiane; è

⁴ Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, cit., p. 1041.

⁵ Pubblicati da Cesare Garboli in Id., *Penna Papers*, Milano, Garzanti, 1984. Si leggono ora in Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, cit., p. 524.

il cinema inteso come pubblico, come «platea», come il luogo di ogni metamorfosi, ma in Penna questa scansione empirica non si dissocia dall'evento a cui si assiste. La sua percettività si atteggia modernamente, in senso onnicomprensivo: cinema è quanto accade in sala, tra schermo, platea, proiezione. Area circoscritta, recinto che in sé contiene e presenta l'illusione della realtà, il cinema nasconde una ben diversa capacità di mutamenti e trasfigurazioni. Leggiamo in *Due Venezie*:

Non siete mai entrato in un cinematografo popolare (due film centesimi ottanta) solo per godervi lo spettacolo attraverso i vivi commenti dei ragazzacci? Io sì. E così feci a Venezia. E tanta gioia ne provai anche se, entrando nel buio di uno di quei tali locali, andai quasi in terra da un troppo alto scalino, con rumorosa soddisfazione di quei tali amati ragazzacci⁶.

Andare al cinema significa agire un evento, non limitarsi a seguire la pellicola che si svolge sotto lo sguardo del poeta. Tutti i sensi sono coinvolti in questa esperienza, a partire dall'udito, concentrato non solo sulla traccia sonora del film, ma anche sui «vivi commenti», che permettono di «godervi lo spettacolo». C'è dunque uno spettacolo più ampio, un altro film, accanto a quello sullo schermo, e questa seconda pellicola sviluppa anche il commento alla prima. È quanto accade anche nella breve prosa intitolata *Cinema*⁷; Penna entra in sala, si siede «vicino a un fanciullo forse per rinfrescarsi», accendendo quindi fin da subito il motore del trasognamento. Il ragazzo è infatti una metafora, «è una nuvoletta di riccioli neri coi soliti occhi da meraviglia e il solito colorito di cielo»; è attraverso quello sguardo che il poeta osserva la pellicola, bella solo «perché piace al fanciullo assortissimo», presto distratto da altre voci e dall'invito a uscire «in motocicletta». Così, mentre il soggetto si rivede nell'improvvisa solitudine, immagina, in esterna, il fanciullo sulla moto, avvinghiato all'amico che lo ha portato via. Si tratta di una percezione al quadrato, simultanea come quella della città di uno straniato Baudelaire, in un noto passo di *Perdita*

⁶ Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, cit., p. 618.

⁷ Ivi, p. 659.

d'aureola. Ma Penna è affatto straniato, cerca quell'esperienza, non la subisce: la fa sua. La rivive e la trasporta all'interno di un più vasto sistema di poetica, dove la tensione del desiderio si scontra con la sua stessa negazione, in un cortocircuito necessario. Solo così il fanciullo può perdurare nella sua divina atemporalità, e ancora mostrarsi. Nel chiuso della sala buia, la realtà illusoria produce realtà; e questa, a sua volta, deve annientarsi in un nuovo desiderio. Al cinema si va «seriamente»⁸: il desiderio, quando può cristallizzarsi in un verso e mai nella vita, è una faccenda seria. Come la Storia in cui tutti siamo coinvolti. Nel racconto *I sentieri* Penna descrive con la sua apparente, abituale semplicità questa oscillazione tra aperto e chiuso, rappresentandola attraverso una delle sue più consuete opposizioni, quella tra campagna e città:

Piove lentamente, ma io entro lo stesso sul ponte lunghissimo, avido di questa pioggia, di questa fresca oscurità sul fiume che riflette lontane e rarissime luci. Lumi ancor più lontani si accendono sulle colline, definendole a grado a grado dall'informe massa oscura in cui a pena s'indovinavano prima. Vado verso la città, laggiù fittissima di luci colorate e di vita. Là portici e caffè e cinematografi sono ad aspettare la mia persona bagnata. Penso che troppo presto tradisco il mio amore di questo luogo umido e leggero, se già godo di quelle immagini confortevoli e cittadine. Ma non vale. Ogni amore ha la sua durata e l'uno cede all'altro il posto. Affretto il mio passo felice, nemmeno curando gli incontri di occhi bellissimi a guardarmi⁹.

È proprio quel cortocircuito, dunque, ad assicurare al poeta il suo «passo felice», la sua «strana gioia di vivere»¹⁰. La campagna è *tradita* e sostituita da visioni urbane, «confortevoli»: «portici e caffè e cinematografi». L'amore ha una «durata» che si rivela giocoforza effimera, per

⁸ Così in *Aspetti di Milano*, ivi, p. 621.

⁹ Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, cit., pp. 625-626.

¹⁰ Da questo verso, tratto da *Cercando del mio male le radici*, prese il titolo, come è noto, la terza silloge di Penna (Milano, Scheiwiller, 1956); la poesia si legge ora in Id., *Poesie, prose e diari*, cit., p. 133.

poter cedere a una fantasia successiva. Nel vivace chiuso della vita urbana, dove il cinematografo gioca una parte decisiva, Eros non si nasconde, al contrario si rivela come forza dell'eccesso e si arrende al tempo. L'allegria salace dei «ragazzacci» prelude alla mutazione del fanciullo in «giovinastro». Accade sul piano psicologico, nel rifiuto di Penna di qualsivoglia rapporto ossessivo e costrittivo; accade nella realtà di una metamorfosi irreversibile, dalla quale il poeta vorrebbe ritrarsi nell'illusione della poesia, quando è il corpo stesso a incarnare lo scorrere del tempo: il suo, e quello dell'oggetto inseguito.

All'interno di questa tipologia onnicomprensiva dello sguardo e dei sensi, che potrebbe definirsi fenomenologica o 'concettuale' *ante litteram*, poiché coinvolge «tutto un insieme di fenomeni che stanno prima, dopo e attorno ai film stessi»¹¹, sussiste una più specifica tipologia, che interessa l'arte filmica in diretto rapporto con la percettività delle scritture penniane, attestandosi con una valenza metapoe-tica, di riflessione intorno ai propri versi. E riguarda questi versi anche per quanto concerne il loro tasso di narratività, il loro atteggiarsi, con maggior frequenza, secondo un'ipotesi di racconto che potrebbe svolgersi in parallelo come una tecnica di ripresa, con una precisa, studiata scansione iconografica; come a dire che nella struttura del testo, nel suo disporsi, l'incalzare delle metafore corrisponderebbe a un altrettanto preciso montaggio, a riprova che tra i due linguaggi, quello poetico e quello cinematografico, sussiste un comune denominatore denotativo.

Questa seconda tipologia si rivela piuttosto precocemente, com'è della straordinaria capacità di Penna di assimilare e reinventare, nel suo mondo empirico, pulsioni e stimoli della cultura contemporanea. Un lontano testimone della sua poesia manifesto, *La vita... è ricordarsi di un risveglio*, consta di un foglio dattiloscritto, con ogni probabilità una delle prime, se non la prima, ricopiatura dall'autografo. Siamo, quindi, negli immediati dintorni del 1928. Delle frequentazioni cinematografiche di Penna restano alcune testimonianze d'autore, riconoscibili nelle pagine di diario e di *Autobiografia al magnetofono*¹², che consentono

¹¹ Giacomo Manzoli, *Cinema e letteratura*, Roma, Carocci, 2003, p. 110.

¹² Sandro Penna, *Autobiografia al magnetofono*, a cura di Elio Pecora, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2006.

di evidenziare un vasto arco temporale: dalla prima, del 1922 («vado [...] al cinematografo con zia e Beniamino»¹³) fino all'ultima, relativa all'incontro con il giovane Budi, ormai nel pieno degli anni Cinquanta:

Gli piaceva il film che piaceva a me e invece lo vedevo addormentarsi. [...] 'Appena guarisco, magari fra un'ora o due, andiamo al nostro cinema all'aperto'. Infatti quella sera ci andammo, lui mi guarì¹⁴.

All'altezza della sua 'prima' poesia, dunque, il giovane Penna dichiara già una certa dimestichezza con le sale da film e con la nuova arte che va sempre più affermandosi, anche all'interno delle avanguardie: il cinema futurista ne resta la più antica attestazione. A questa «nuova arte, immensamente più vasta e più agile di tutte quelle esistenti», nella quale «le parole in libertà» si muoveranno per rompere «i limiti della letteratura, marciando verso la pittura, la musica, l'arte dei rumori, gettando un meraviglioso ponte tra la parola e l'oggetto reale»¹⁵, il giovane Penna guarda dunque fin dall'adolescenza. Non sorprende che successivamente a una conferenza di Marinetti, a Perugia, proprio nel settembre del 1928 (la poesia era stata scritta pochi giorni prima, ad agosto, negli ultimi giorni di vacanza a Porto San Giorgio), il poeta avesse tentato un confronto, qualcosa di più di un semplice accostamento, tra l'atteggiarsi della propria percettività e quanto poteva osservare sugli schermi. Battendo a macchina quei versi, e apponendovi il titolo *Sensazione*, a cui in seguito rinuncia, Penna ricopia parte di una prosa di Giovanni Comisso, *Tre tempi*, apparsa sulla «Gazzetta del popolo» il 10 ottobre del 1929. È dunque trascorso più di un anno dalla stesura della poesia e dalla conferenza futurista. A quella pagina comisiana aggiunge alcune righe, sempre dattiloscritte, di assoluto interesse, che corroborano una certa sintonia (e dunque la frequentazione) di un

¹³ Id., *Poesie, prose e diari*, cit., p. 767.

¹⁴ Id., *Autobiografia al magnetofono*, cit., pp. 18-19.

¹⁵ Dal *Manifesto della Cinematografia Futurista* del 1916, in Mario Verdone, *Cinema e letteratura del futurismo*, Roma, Edizioni di Bianco e nero, 1968, p. 111.

autore come Dino Campana, «propenso a cogliere gli aspetti ‘magici, di sogno, dell’‘immagine candida’»¹⁶:

Alle volte guardo il mondo con una specie di trasognata apertura di obbiettivo cinematografico. Tutte le cose mi si rivelano agenti in una musica incostringibile fuori del suo orchestrale disordine: con lo stesso lirico stupore che mi prende alle prime decise battute di una inaspettata musica. Quell’automobile che incrocia quell’uomo, là in fondo alla strada, è un movimento musicale necessario a tutta la sinfonia...¹⁷.

Tra i futuristi e Campana, dunque, con la ripresa evidente del «trasognare» dannunziano, e con l’idea di una musica che possa farsi «pura visione», Penna appone questa breve prosa sotto la specie dell’auto-commento alla sua poesia più emblematica. I due linguaggi sono posti non a confronto, ma uno accanto all’altro, come a suggerire che l’allestimento di un apparato figurativo, da un sistema all’altro, potesse comunque comportare il superamento di una prospettiva puramente mimetica, del reiterarsi di una prassi naturalistica. Vita dello spirito e vita del mondo, per riprendere una terminologia hegeliana, possono essere colte, pur nella loro fugacità, nell’intuizione della poesia e del cinema. Allora un testo come *La vita... è ricordarsi di un risveglio* suggerisce, nella lettura del suo stesso autore, che il dipinto a cui sembra alludere nel finale, «un mare tutto *fresco di colore*», non sia soltanto una marina di Carrà o di Omiccioli, ma anche una fotografia in movimento, un racconto per parole e immagini, nel cui insieme riconoscere una «sinfonia» e la cui prima strofa rappresenterebbe, a tutti gli effetti, il «prologo condensato»¹⁸ di elementi e segnali utili al lettore disposto a riconoscersi spettatore.

La visione di Penna si fa ampia, fin da subito. In quella prima strofa fatteremmo a distinguere la dimensione dell’esterno da quella dell’interno: immaginiamo la potente azione di un ricordo, che si assimila per

¹⁶ Giorgio Tinazzi, *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*, Venezia, Marsilio, 2010, p. 16.

¹⁷ Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, cit., p. 1017.

¹⁸ Giorgio Tinazzi, *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*, cit., p. 29.

identità alla vita stessa e ne costituisce l'altrettanto potente motore metaforico («una metafora è un ricordo»¹⁹, ha ribadito di recente Roberto Calasso, aiutandoci a comprendere come mai Penna, al di là di quella prima poesia, non abbia più avvertito la necessità di tornare sull'argomento, che non cessa di permeare le sue scritture). Di quel ricordo fa parte un «treno» che scorre da Perugia a Porto San Giorgio, in una lontana estate del 1928, attraversando – e sottintendendo – le colline dell'Italia centrale; un'«alba», che getta una «luce incerta» su quel paesaggio e su uno scomodo scompartimento di terza classe, ampliandone il portato metaforico. Una comune scelta espressiva muove, nei versi penniani, il racconto delle immagini: semi comuni attingono a una più vasta e precisa significazione, frutto di una sola operazione di stile. Recitano quei versi nella loro interezza:

La vita... è ricordarsi di un risveglio
triste in un treno all'alba: aver veduto
fuori la luce incerta: aver sentito
nel corpo rotto la malinconia
vergine e aspra dell'aria pungente.

Ma ricordarsi la liberazione
improvvisa è più dolce: a me vicino
un marinaio giovane: l'azzurro
e il bianco della sua divisa, e fuori
un mare tutto fresco di colore²⁰.

Riconoscere che un «modello 'cinematico'»²¹ possa aver agito su Penna, o al contrario che la sua percettività possa essersi simpateticamente disposta su una linea di convergenza con il linguaggio delle immagini in movimento, vorrebbe dire, però, costringere la poiesi penniana in un determinismo, su cui gravano anche altre ipoteche: il cinema è una componente forte e dominante della formazione di questo poeta, ma accanto alla letteratura stessa, alla psicanalisi, a certe correnti del-

¹⁹ Roberto Calasso, *Il cacciatore celeste*, Milano, Adelphi, 2016, p. 192.

²⁰ Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, cit., p. 9.

²¹ Giorgio Tinazzi, *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*, cit., p. 45.

l'irrazionalismo moderno. Resta comunque forte una contiguità espressiva che si nutre presto, come Penna stesso ammette, di retaggi simbolisti, di asimmetrie e casualità, di pulsioni ipersemanliche, interpolando realtà e sogno, esperienza e ricordo, per ottenere infine quello straniamento, quello «*spaesamento della sensazione*»²² che molto deve sia alle tecniche della poesia che a quelle del montaggio.

È proprio con la forte antitesi della seconda strofa che quello «spaesamento» trova la sua realizzazione, così che il bianco tipografico, lo spazio di separazione tra le due strofe diviene il luogo di una dissolvenza. In perfetta specularità, la prima strofa non ammette una precisa separazione percettiva tra esterno e interno. Penna modula sullo stesso piano la ricezione del paesaggio («aver veduto») e il senso di scomodità e spossatezza, a sua volta assimilato al sentimento di «malinconia» («aver sentito»), «vergine», ovvero *nuova, intatta*, come la luna nel *Canto notturno* di Leopardi; e la «malinconia» approda, circolarmente, ancora al paesaggio («aria pungente»). La matrice di questa commistione e sovrapposizione di «sensazioni» deve molto all'avvio della *Recherche*²³.

Allo stesso modo nella seconda strofa il discrimine tra lo scomparimento del convoglio, dove ci trasporta un'inquadratura oggettiva, che ci invita a condividere l'epifania del ragazzo, e l'esterno dell'alba si annulla nell'immagine conclusiva del «mare tutto fresco di colore», ormai colto nella luminosità estiva del giorno fatto. L'alternanza e la giustapposizione di *dentro* e *fuori* costituisce la struttura profonda del testo, come l'oscillazione dei deittici nell'*Infinito*; Penna dimostra di aver ben assorbito la lezione dei modelli e l'ha fatta propria. L'aggettivazione si dispone però secondo un deciso rovesciamento di segno, e non c'è bisogno di scomodare Barthes: ciò che dapprima è «triste», «incerto», «rotto», «pungente», trascorre verso il «dolce», «giovane», «azzurro», «bianco», infine «fresco». A supportare, sul piano psicologico e quindi espressivo, questo «spaesamento» in positivo, concorre proprio quella «liberazione improvvisa», termine che ritorna spesso nelle pagine di diario e con cui Penna ambisce a un riscatto non solo

²² Ivi, p. 52.

²³ Come ho cercato di dimostrare in *Dove comincia l'infinito*, in Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, cit., p. LXVII e ss.

dalle proprie ossessioni e dai propri mali, ma anche dalle passioni. Quell'apparizione al «risveglio» è un'autentica presa di coscienza, che rimette in moto la perennità del desiderio, proprio quando esso sta avvicinandosi alla matrice prima da cui il poeta lo ha precocemente deviato: la madre, presto allontanatasi dal nucleo familiare.

Sopravvivono nelle pagine di Penna, al di là dei riferimenti generici, tracce certe e riconoscibili di pellicole a cui il poeta ha potuto assistere? Rare, ma evidenti, queste tracce si inscrivono all'interno di descrizioni fugaci e perlopiù atteggiata all'ironia, come se Penna stesso partecipasse, in prima persona, della natura di quei «ragazzacci» a cui attribuisce commenti non sempre cauti e ponderati. Cosa veniva proiettato, dunque, nella «losca platea»? Seguiamo questo brano, con cui si conclude la prosa *Angolo di via Porpora*:

Allora entro nel cinematografo. Rivedrò questo film famoso, già troppo distrattamente visto. Il locale è pieno come un uovo. Come un uovo da far sodo se tengo conto del caldo. Una soave musica di 'operetta' commenta una soave scena a colori. Il cavaliere giovane e bello, bianco e rosa, reca sul candido cavallo la principessina deliziosa in tutti i colori come un gelato. La scena sfuma entro sempre più spaziose prospettive verso una luce finale su di un castello incantato, con un grande sole sopra. Il sole e il castello si fanno sempre più grossi, più grossi, fino alla parola *fine*. La luce sorprende gli spettatori nell'asciugamento delle lacrime, più o meno furtivo secondo che virilità comanda o femminilità indulge²⁴.

Siamo in pieno clima disneyano, il film è chiaramente *Biancaneve*. Eppure lo sguardo dello spettatore non si limita, anche qui, a quanto avviene sullo schermo, ma si amplia a comprendere le reazioni della sala. L'ideale americano del lieto fine è davvero una fiaba, si sovrappone a ogni evento tragico, lo ottunde, lo annulla in quella luce finale che provoca una reazione solo apparentemente disgiunta: l'intero pubblico piange, anche se la scansione delle lacrime è «furtiva», come Penna ha ben appreso dalla frequentazione del dramma lirico, che qui

²⁴ Sandro Penna, *ivi*, pp. 598-599.

torna proprio con funzione ironica, in riferimento alla diversa intensità di reazione nei due sessi. Identica annotazione si ritrova verso il finale di *Cinema*: «I miei vicini si asciugano gli occhi furtivamente (virilità) perché sullo schermo i genitori picchiano la ragazza disonore della famiglia»²⁵.

Un altro bozzetto lombardo: in *Serata milanese*, come in *Angolo di via Porpora*, l'esterno cittadino si converte nell'interno del cinematografo nella seconda parte del racconto. Penna accenna a una scena in cui «certi minatori americani cercano l'oro fra un terriccio su cui buttano pazienti dell'acqua». Il pubblico ride, per il ricordo certamente mediato da un celebre episodio delle *Avventure di Pinocchio*, quello del Campo dei Miracoli. Siamo in piena conquista del West, ma la produzione di film statunitensi western e d'avventura, particolarmente abbondante nel corso degli anni trenta, rende difficile l'identificazione della scena. Tra le pellicole più probabili, *The Lucky Texan (La valle dell'oro)* di Robert N. Bradbury, del 1934, con John Wayne.

Un'ulteriore traccia filmica è in alcuni versi, anch'essi pubblicati al di fuori delle raccolte e privi di data; eppure proprio il referente consente una datazione possibile. Recitano così:

Me lo perdevo intorno ai cartelloni
di Tarzan, impigliato.
Lo ritrovavo poi con la testina
piegata, in attesa del 'gelato'²⁶.

Interpretato da Johnny Weissmuller, il personaggio creato da Edgar Rice Burroughs approda nelle sale italiane con *Tarzan e la compagna* (1934, per la regia di Cedric Gibbons) e *La fuga di Tarzan* (1936, regia di Richard Thorpe). La poesia risalirebbe quindi agli anni 1935-1937. Del film, però, non è detto nulla; esso appare nuovamente in chiave fenomenologica, e come per metonimia, attraverso i «cartelloni» della pubblicità. Lo sguardo del poeta ritrova il fanciullo nella «losca platea»

²⁵ Ivi, p. 659.

²⁶ Ivi, p. 271.

dove, prosaicamente, il desiderio può compiersi, ed esprimersi in un eufemismo comico.

Qualche anno prima, nell'inverno del 1929, in compagnia di Ernesto, il ragazzo trasteverino che diviene oggetto di un trasporto insostenibile, Penna assiste a *Il pirata dell'amore*, (titolo originale *The Road to Romance*) di John S. Robertson, del 1927, tratto da *Romance* di Joseph Conrad e Ford Madox Ford²⁷. Navarro era affiancato da Marceline Day nel classico ruolo della fanciulla da salvare. Poche settimane lo ritroviamo in sala per *La danzatrice rossa*, film di Raoul Walsh del 1928, con Dolores Del Rio protagonista, tratto dal racconto *The Red Dancer of Moscow* di Henry L. Gates²⁸; nei primi mesi del 1930 assiste a *I quattro diavoli*, film del 1928 diretto da Friedrich Wilhelm Murnau, basato su un racconto di Herman Bang²⁹.

Penna non lascia alcun commento, e ciò dispiace soprattutto per quest'ultima pellicola, di cui non si è conservata alcuna copia; il solo rilievo possibile, a posteriori, è la derivazione letteraria delle tre sceneggiature. Un appunto non datato, ma riferibile al 1929, riporta rapidi apprezzamenti per i soggetti cinematografici di Guido da Verona³⁰. La sola pellicola (*la film*, al femminile, come usava al tempo) davvero attesa è *La folla* (*The Crowd*) di King Vidor, girata nel 1928:

Ad E. ci penso come ad una prima grande disfatta del sogno contro la realtà. Ormai so bene ciò che pensa e ciò che è per me. Mi succede di provar grande soddisfazione solo nel riguardare l'inutilità gloriosa di tutti gli avvenimenti – di tutte le anime: ora che è duramente provata la mia, risvegliata crudamente dai sogni, vedo più chiaro anche nel cuore di tutti gli altri. Aspetto con ansia la film *La folla* di King Vidor dove sarà rappresentata questa tragedia dell'inutilità dei grandi sogni dell'individuo che affoga inesorabilmente fra gli altri milioni...!³¹

²⁷ Ivi, p. 801.

²⁸ Ivi, p. 804.

²⁹ Ivi, p. 836.

³⁰ Ivi, p. 814.

³¹ Ivi, p. 802.

Il cinema diviene qui il luogo di una proiezione, finanche di un'identificazione: dei propri drammi, della propria psicologia sentimentale. L'opposizione tra ideale e reale si fa irrisolvibile, l'oggetto del desiderio si è trasformato nella causa stessa di una rinuncia, conseguente alla rivelazione e alla delusione. Il «grande amore», come in una densa, significativa quartina, deve essere ridimensionato e riconosciuto alla stregua di un «errore»³². Eppure qualcosa è avvenuto, nella storia interiore di Penna, se il soggetto del film si concentra su un protagonista che sembra destinato a grandi imprese e invece finisce per scontrarsi con usurati *cliché*. Si aggiunge un tassello importante alla tipologia decadente dell'inefficienza: quello dell'avvilimento di fronte alla realtà e alla storia è, del resto, un tema frequente in Vidor (si pensi a *La grande parata*, del 1925). Penna suggerisce che non esiste una maieutica dell'eros, il quale vive – e sopravvive, nella sua dimensione più alta – soltanto nella tensione del desiderio. Ciò che è rilevante, qui, è l'estensione universale della scoperta, che ulteriormente legittima, sul piano creativo, la tematizzazione lirica del fanciullo, un sogno della natura, nella natura. Con un residuo titanico, Penna guarda a quell'universalità con chiarezza e con «grande soddisfazione», proprio quando l'«inutilità» degli sforzi si mostra in tutta la sua umanità «gloriosa», che è condivisione di un comune destino. Ancora una volta, l'illusione della realtà ha acceso il pensiero di una realtà più autentica, intima e problematica: il cinema come mimesi dell'interiorità, come rispecchiamento, e dunque «liberazione».

Risale invece con ogni probabilità al 1935 il solo, e relativamente ampio scritto che il poeta destina a una pellicola. Si tratta di *Bozambo il gigante nero* di Zoltan Korda, che in originale si intitola *Sanders of the River*. La trama è tipica di una visione colonialista: il capo nigeriano Bozambo è fedele agli inglesi. Approfittando della temporanea lontananza del Governatore, il re Mofolaba compie scorrerie, stragi, vendette, scontrandosi con il leale Bozambo. Mofolaba ne cattura la moglie, e il «gigante nero» è costretto alla resa. Si presenta, da solo, nel

³² «Durato è un grande amore | solo una settimana. | Oh come si allontana | il tempo dell'errore.», *ivi*, p. 249.

campo avversario e si consegna prigioniero. Legato a un palo, attende di essere giustiziato, quando improvvisamente rientra il Governatore, che lo libera e lo sostituisce a Mofolaba. Lieto fine e giustizia coincidono, ma lo sguardo di Penna non sa rinunciare alla consueta ironia. Il brano di diario è infatti una recensione caustica, che ha tutto il tono di una stroncatura e, neppure troppo in filigrana, di critica all'imperialismo:

Con *Bozambo*, di Zoltan Korda, ritorniamo alle solite battaglie negre condite di danze col ventre e implacabili frecce. Qui c'è di più il 'gigante' nero, che sarà questa volta non l'abborrito, ma anche in grazia della bella voce, il vero beniamino del film.

Non mancano, si sa, i soliti bianchi legati al palo in attesa del supplizio. Ma durante la sadica danza preparatoria i liberatori si vedranno arrivare in stazione con perfetto orario.

Tutti questi negri, è ovvio, parlano alla maniera infantile di 'tu essere uomo bianco', come se qualcuno li avesse obbligati a parlare quell'italiano. Erano negri fra gli inglesi.

Ma il negro è il solito grossissimo bambinone sia nelle crudeltà che nell'amore: e Bozambo sarà del resto un po' crudele, lui enorme e gagliardo, a scegliersi proprio la più piccola e la più fragile delle fanciulle. Qui affiora un discorso proibito, ma pochi nel pubblico ci avranno pensato...

In questo film di ambiente negro, Zoltan Korda ci presenta un protagonista affatto nuovo. Bozambo è un negro bello, un gigante generoso e giusto che si conquista subito il pubblico per quelle doti unite al caldo istinto guerriero della sua razza e ad una voce bellissima che par fatta apposta per incitare col canto alla battaglia. E bellissima è la scena di questo gigante che fa scuola di guerra al suo meraviglioso bambino. Il canto di Bozambo ci riporta forse un poco all'indimenticabile *Alleluja* ma resta ugualmente terribile e bello, come la guerra stessa. Allora dote del film è quel senso di documentario dovuto alla verità delle danze, dei canti, di quei popoli del Congo e, senza inverosimili cacce, a quelle fughe verissime di selvaggi animali sotto il rombo dell'aeroplano.

Né manca una trama avvincente a legare ancor più l'interesse dello spettatore³³.

L'argomentazione sociale (e politica) di queste righe risulta evidente, a partire dalla rivalutazione, falsata, del protagonista nero, che si mostra in positivo solo perché alleato della specie dominante. La quale, com'è ovvio, ricambia quella lealtà, anzi, *deve* ricambiarla per confermare una superiorità morale, subito ricondotta da Penna nei termini di una demistificazione di un tipico mito fascista, quello dei treni in orario. Non mancano le osservazioni, altrettanto ironiche, sulla fisicità di Bozambo, specie in confronto con quella, minuta, della sua sposa. Si salva, infine, solo l'aspetto documentaristico della pellicola, che Penna trasporta in un lontano «Congo», e con questo, ogni osservazione storica si mostra fuorviante, inutile, come se la presenza di una sceneggiatura e di un regista fossero ridotti al grado zero di un puro obiettivo che osserva, di una lente che cattura scene di etnografia o di scienza naturale, senza commentarle. Resta però la «trama avvincente» a mantenere vivo l'«interesse dello spettatore».

Che Penna possa aver scritto questo negli immediati dintorni della conquista fascista dell'Etiopia e della proclamazione dell'Impero, avvenute nel maggio del 1936, conferma quanto l'attenzione verso il presente conviva con la realtà trasognata; come quest'ultima, piuttosto che confinarsi nei territori estremi del sogno o dell'utopia, abbia assolto anche una funzione critica, antivirtuistica. Anche il cinema fa luce sul fanciullo, così come il riconoscimento di una realtà musicale, di una «sinfonia» della vita diviene il contrappunto lirico di una Storia piegata a ben altre ragioni. È questo, con ogni probabilità, il filo rosso che lega le diverse esperienze di Sandro Penna al cinema e che fa dei linguaggi di quest'arte, insieme a quello della poesia, un secondo, formidabile specchio. Accanto a quello che Pasolini avrebbe definito «cinema di poesia»³⁴ è esistita dunque, nella percettività penniana, una poesia che ha saputo guardare anche alle nuove rappresentazioni del cinema, assimilandone le tecniche e riconoscendo anche in queste un «trasognare» la vita attraverso il «ricordo».

³³ Ivi, pp. 886-887.

³⁴ Cfr. Giacomo Manzoli, *Cinema e letteratura*, cit., pp. 46-50.

NOVELLA DI NUNZIO

«*Non sono un critico*».

Sul Sandro Penna lettore e teorico della poesia

1. *Strumenti e obiettivi*

Nel 1974 esce postumo per Garzanti, a cura di Renata Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento*. Il volume raccoglie i quaderni preparatori delle lezioni che tra il 1958 e il 1959 Giacomo Debenedetti, titolare a partire da quell'anno accademico della cattedra di Storia della letteratura italiana moderna e contemporanea presso la facoltà di Lettere dell'Università di Roma, aveva dedicato alla produzione lirica sviluppatasi in Italia tra la fine degli anni Venti e la fine degli anni Cinquanta del secolo scorso, soffermandosi su Montale, Ungaretti, Luzi, Saba, Penna, Noventa e Sereni.

Ora, relativamente a Sandro Penna Debenedetti offre una lettura congeniale all'idea che lo stesso autore perugino aveva della poesia dal punto di vista tanto creativo quanto interpretativo: come fare poesia, dunque, ma anche cosa cercare e valorizzare in un poeta. Sono da interrogare a questo proposito le recensioni, che prendono in esame alcuni nomi marginali o comunque esordienti – è il caso di Alfonso Gatto – del panorama lirico italiano degli anni Venti e Trenta, nonché le pagine di diario, particolarmente fitte nel corso di quello stesso ventennio¹, in cui

¹ «Il nucleo più denso [delle pagine di diario penniane] riguarda gli anni tra il 1928 e il 1931. Dopo questa data le prose di diario si fanno sempre più rare, fino a scomparire del tutto con la conclusione della guerra [...], tranne qualche minima traccia degli anni Cinquanta, di nessun rilievo, e un appunto che – per supporto, grafia e inchiostro – risale agli anni Settanta e con ogni probabilità all'anno precedente la scomparsa del poeta» (Roberto Deidier, *Note e notizie sui testi*, in Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, a cura di Roberto Deidier, cronologia di Elio Pecora, Milano, Mondadori, 2017, p. 1287). Relativamente alla produzione autobiografica di Penna va inoltre ricordata l'«autobiografia saltuaria al magnetofono» (Sandro Penna, appunto del 1973, *ivi*, p. 1288), ovvero la registrazione di alcuni nastri effettuata dal poeta negli anni Settanta in vista del progetto garzantiano, mai realizzato, di una sua autobiografia. I nastri sarebbero stati in seguito trascritti e pubblicati da Elio Pecora in *Autobiografia al megafono*, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2006.

Penna si sofferma a riflettere sul significato di poesia e sul processo poetico, offrendo contestualmente numerose note critiche su poeti questa volta assolutamente centrali nel contesto letterario italiano del primo Novecento, meno giovani rispetto ai precedenti e già affermati negli anni in cui Penna se ne occupa. Spiccano tra questi Cardarelli, Ungaretti, Saba, Montale.

In tali scritti², nella maggior parte dei casi resi noti solo grazie al lavoro di Elio Pecora e Roberto Diedier, si ritrovano con sorprendente affinità terminologica e semantica alcune delle categorie che Debenedetti utilizza proprio nelle sue letture penniane, e che sono anche tra le più rappresentative del suo metodo critico, per l'occasione trasferito dal romanzo alla lirica³. Il ritratto fornito dall'intellettuale piemontese, il quale con giudizio esplicitamente favorevole trova in Penna quanto questi cerca, al contrario rimanendo spesso insoddisfatto, negli autori che legge, consente dunque di definire, accanto a quella dello scrittore, l'identità del Penna lettore e interprete.

Coerentemente, tale identità si adatta bene a quell'idea di critica «osmotica» implicante compromissione autobiografica, per quanto disciplinata dal rasoio del metodo⁴, in cui Debenedetti non aveva mai smesso del tutto di credere, neanche negli anni della Neoavanguardia, dell'*école du regard* e dello strutturalismo:

Chiamo personaggio-uomo quell'*alter-ego*, nemico o vicario, che in decine di migliaia di esemplari tutti diversi tra loro, ci viene incontro dai romanzi e adesso anche dai film. Si dice che la sua professione sia quella di risponderci, ma molto più spesso siamo noi i citati a rispondergli. Se gli chiediamo di farsi conoscere, come

² Tutte le recensioni, le note critiche e le pagine di diario citate in questo studio sono tratte da Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, cit. I numeri di pagina e, nel caso del diario, l'anno di riferimento e la numerazione dello scritto verranno riportati accanto al testo citato, tra parentesi tonde.

³ Come afferma Berardinelli, Debenedetti «deriva dal romanzo i criteri di lettura dei testi più diversi, anche poetici e filosofici» (Alfonso Berardinelli, *Debenedetti e il personaggio in poesia*, in Id., *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, p. 216).

⁴ L'immagine burchelliana del rasoio in lotta con la poesia e il problema della dicotomia tra giudizio e gusto sono elementi cardine della critica debenedettiana (a questo proposito cfr. almeno Giacomo Debenedetti, *Commemorazione del De Sanctis*, in Id. *Saggi*, a cura di Alfonso Berardinelli, Milano, Mondadori, 1999, pp. 383-401 e Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento* (1971), Milano, Garzanti, 1998, p. 661).

capita con i poliziotti in borghese, gira il risvolto della giubba, esibisce la placca dove sta scritta la più capitale delle sue funzioni, che è insieme il suo motto araldico: *si tratta anche di te*. Allora non c'è più scampo, bisogna lasciare che si intrometta. Ma non ha solo questa virtù di mediatore, che spesso rende «più praticabile la vita». L'evoluzione della sua specie porge anche il filo rosso per seguire la storia, non solo della narrativa, ma di tutta la letteratura e forse delle altre arti. Attualmente in quella evoluzione deve essere successo un salto qualitativo: ne è prova la decadenza della critica che vorrei definire osmotica, la quale penetrava il personaggio, e ne era penetrata, sia pure con il rischio di contrabbandare una vischiosità, un intrico di filamenti organici, una indiscreta e madida abbondanza di flussi; ma alla fine arrivava sia a comprendere quel personaggio che a spiegarlo. Le si è sostituita un'altra critica di tipo soprattutto accerchiante: essa stringe d'assedio il personaggio con strumenti di superlativa ingegneria, corredati di pannelli, manometri, lampadine multicolori, che durante l'impiego ne permettono anche il controllo; quasi sempre, tuttavia, preferisce la bellezza, l'efficienza tecnica dell'assedio al momento dell'espugnazione⁵.

Partendo dalla prospettiva debenedettiana – quella generale relativa al processo interpretativo in sé riassunta dal brano appena citato, e quella applicata nello specifico alla produzione penniana esposta nel paragrafo successivo –, nel presente saggio si cercherà dunque di tracciare il profilo del Penna critico e teorico della poesia italiana tra gli anni Venti e gli anni Trenta del Novecento.

È necessario però, prima di procedere, fare delle precisazioni di ordine terminologico. Con un approccio rispetto al quale risulta difficile resistere alla tentazione di un paragone con l'estetica morantiana⁶ – e non sembra qui superfluo ricordare come Elsa Morante fosse amica di Penna e sua grande ammiratrice – nell'estetica penniana la poesia viene

⁵ Giacomo Debenedetti, *Critica e autobiografia*, in Id. *Saggi*, cit., pp. 1283-1284.

⁶ In sorprendente affinità lessicale e contenutistica con il pensiero penniano, in *Il poeta di tutta la vita* (1957), dedicato a Umberto Saba, *Sul romanzo* (1959) e *Pro o contro la bomba atomica* (1965) anche Morante utilizza la parola 'poesia' in senso etimologico, conferendole un valore ampio che prescinde dai generi letterari e contrapponendola per giunta a 'letteratura', con l'intento di sottolineare l'autenticità degli scrittori rispetto alla falsità dei letterati.

sempre intesa, etimologicamente, quale atto del creare, ciò che la pone al di sopra dei generi e la rende estendibile a qualsiasi prodotto dell'arte scrittoria.

Essa si può pertanto riconoscere in opere sia in versi che in prosa, ed è portatrice di un valore positivo di autenticità e verità che la contrappone alla letteratura, quest'ultima intesa invece quale sinonimo di costruzione e falsità. Si considerino per esempio gli appunti riportati qui di seguito, nei quali Penna applica simile distinzione alla narrativa sveviana, proustiana e, infine, alla propria (*in fieri*):

Su Svevo: è fuori della modernità (vissuta). Viene fuori da una modernità (più 'novità') solo letteraria di metodo, di escogitazione insomma. [...] Non è la poesia che nasce dalle personali reazioni di fronte all'eterno. È una banale vicenda, tirata fuori con un metodo nuovo e minuzioso, scoccante, *avvilente* per l'analisi (1) continua e inutile (anti – vitalità – genio – creazione). (1) Analisi nemmeno saputa spingere fino all'estremo, non sentita, poi, spasmodicamente, liricamente; come una necessità poetica, quindi (Proust) ma solo 'metodo'. E anche come metodo si potevano raggiungere risultati per lo meno più profondi e vari – colorati (Pensare alla mia idea del romanzo coll'om.[osessua]le) (1929, XX, pp. 813-814)⁷.

Il discorso che qui si intende portare avanti non può prescindere, né del resto intende farlo, da questa distinzione di tipo essenziale tra poetico e letterario, al di là dei generi consentiti dalla scrittura. Va tuttavia specificato che, rispetto all'estensione semantica prevista dall'estetica penniana, nel presente lavoro la parola 'poesia' andrà sempre intesa con l'accezione specifica di 'testo lirico', essendo l'oggetto d'interesse circoscritto alle riflessioni che Penna dedica propriamente alla creazione in versi. Per ragioni di chiarezza, dunque, le volte in cui il riferimento sarà alla poesia pennianamente intesa verrà usato l'aggettivo sostantivato 'il poetico', mentre in riferimento al concetto penniano di 'letteratura' si ricorrerà all'aggettivo sostantivato 'il letterario'.

⁷ Sul progetto, mai realizzato, di un romanzo autodiegetico, Penna si era espresso in un appunto di poco precedente (cfr. 1929, XVIII, pp. 811-812).

2. Attraverso la lente di Debenedetti: poesia ontologica e poesia relazionale

Debenedetti distingue due tendenze opposte nella poesia italiana della prima metà del Novecento: ontologica la prima, relazionale la seconda. La differenza tra queste due linee poggia su una coppia di concetti che torna con particolari coerenza e costanza nel discorso critico debenedettiano preso nel suo complesso, costituendone di fatto il nucleo strutturale: la necessità di un destino o di una vocazione da perseguire, al di là che se ne verifichi o no la piena attuazione; e il riconoscimento, proprio in virtù di tale necessità, di un personaggio-uomo. Questi concetti vengono applicati indistintamente tanto al piano finzionale della creazione artistica quanto a quello reale di chi crea, per cui nella visione di Debenedetti la letteratura non va mai separata dalla vita, né l'opera dall'autore e, in definitiva, l'autore dall'uomo. Egli considera pertanto ontologica quella poesia che, presentandosi estremamente pura e astratta, impedisce il riconoscimento al suo interno di un protagonista portatore di un «determinato, riconoscibile destino d'uomo»⁸. Il soggetto lirico ontologico, infatti, che Debenedetti individua in opere quali *Le occasioni* di Montale, *Sentimento del tempo* di Ungaretti od *Onore del vero* di Luzi,

cessa di [...] sottolineare i sentimenti che egli nutre nei confronti del suo Io: recide, per così dire, tutti i rapporti visibili, sensibili, riconoscibili, tra il suo Io e la sua persona storica, concreta, con tanto di nome e cognome. Dice Io, ma un Io che non somiglia più a lui. Chi è questo Io? Non è più il personaggio del poeta⁹.

Starebbe in questa assenza dalla storia, sia privata che collettiva, la fonte primaria dell'oscurità della poesia ontologica.

Al contrario la poesia relazionale, che «stabilisce un rapporto con le cose e comunica tale rapporto agli altri uomini»¹⁰, ricava il proprio tratto di semplicità, o meglio di comprensibilità, dal suo farsi testimonianza dell'identità e del destino di un io ben riconoscibile: quello del poeta. Ciò le conferisce «la responsabilità di garantirci [un] senso»¹¹, pur nella

⁸ Giacomo Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento*, a cura di Renata Debenedetti, Milano, Garzanti, 1974, p. 116.

⁹ Ivi, p. 65.

¹⁰ Ivi, p. 159.

¹¹ Ivi, p. 61.

consapevolezza della radicale trasformazione che, parafrasando Virginia Woolf, ha colto il genere umano nel passaggio da un Ottocento ancora pienamente comprensibile ed esprimibile a un Novecento dominato dal crollo dei significati e da una condizione di dubbio radicale rispetto alla percezione di sé e del mondo¹². Tra gli esempi di questo tipo di poesia responsabile e a proprio modo implicata, Debenedetti indica, accanto a Saba, Noventa, Penna e Sereni.

Diverse sono le modalità relazionali proposte da questi quattro poeti. Nel caso di Penna, la presenza del soggetto lirico nella realtà e il suo rapporto con la vita sono esperienze che si realizzano in modo preponderante attraverso l'impulso primordiale e pre-nomico dell'*eros*. Esse si pongono dunque al di là del bene e del male (e, parlando di Penna, il riferimento a Nietzsche non risulta affatto casuale), in una dimensione che precede quella storica, piuttosto che porsi al di fuori di essa, come tende invece ad accadere nella poesia ontologica. È questo un aspetto comunemente sottolineato dalla critica penniana, del quale Debenedetti consente di far emergere, proprio grazie ai concetti di vocazione, destino e personaggio-uomo, tutta la valenza etica, per *ethos* intendendo, in modo strettamente etimologico, il costume che l'istinto naturale e la parabola individuale spingono a indossare nell'atto dello stare al mondo; la maniera personale e «intraducibile»¹³ di esistere di un soggetto, la quale viene prima di qualsiasi stadio culturale implicante analisi, razionalizzazione, interpretazione e quindi giudizio disciplinante. La lettura debenedettiana consente così di illuminare chiaramente nella poesia di Penna l'affermazione prepotente di un personaggio-uomo e dell'inevitabilità del suo destino, che si rivela *monstrum*¹⁴ tanto più abnorme quanto più è individuale, unico e irripetibile. Sono esattamente questi gli aspetti che a sua volta Penna esige e sui quali riflette in qualità di critico e teorico della poesia.

3. *Per una teoria e critica penniana della poesia*

Il *corpus* delle recensioni di Penna consta di dieci elementi scritti tra il 1927 e il 1939, il primo e gli ultimi due rimasti inediti alla morte dell'autore e gli altri sette pubblicati sull'«Italia letteraria» tra l'11 di-

¹² Cfr. Virginia Woolf, *Mr. Bennet and Mrs Brown*, London, Hogarth, 1924.

¹³ Giacomo Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento*, cit. p. 38.

¹⁴ Il riferimento è ovviamente a: Pier Paolo Pasolini, *Una strana gioia di vivere* (1956), in Id., *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 2004, pp. 1129-1149.

cembre 1932 e il 12 febbraio 1933. Tutti e dieci i testi, nella maggior parte dei casi molto brevi, rispondono a un obiettivo preciso: prendere in esame raccolte d'esordio di poeti giovani, talora definiti addirittura giovanissimi, e ad ogni modo ancora sconosciuti. A parte l'eccezione gattiana, si tratta di opere di scarso valore estetico, pubblicate da autori poi rimasti poco noti o secondari rispetto al panorama lirico italiano. La prima è una recensione a *Malie d'Abruzzo* (Lanciano, I nostri quaderni, 1927) di Gino Novello. Secondo quanto notato da Didier, «è sicuramente il primo, e già notevole, scritto critico di Penna», databile «alla fine dell'estate o al primo autunno del 1927». Lo studioso fornisce inoltre informazioni sui rapporti tra Penna e Novello, indicando in quest'ultimo una «conoscenza estiva» del poeta perugino, «che gravitava a Porto San Giorgio intorno alla cerchia dell'amico Acruto Vitali»¹⁵. Seguono le recensioni uscite sull'«Italia letteraria», dedicate alle seguenti sillogi: *Gioia* (Genova, Emiliano degli Orfini, 1932) di Giovanni Martini; *Scogli e primavera* (Roma, Cosmopoli, 1932) di Folco Tempesti, più conosciuto come studioso di letteratura ungherese che come scrittore; *Dentro* (s.l., Tipografia Braidese, 1932) di Riccardo Testa; *Né per te né per me* (Pescia, Artidoro Benedetti, [1932?]) di Enrico Galassi, noto soprattutto come «pittore e promotore artistico»¹⁶; *Innocenza* (Palermo, La Tradizione, 1932), di Idillio Dell'Era, pseudonimo del sacerdote Martino Ceccuzzi; *Incontro con Bradamante* (Roma, Magliione, 1932), della futura traduttrice Beatrice Boffito Serra; *Isola* (Napoli, Edizioni Libreria del '900, 1932) di Alfonso Gatto, unica eccezione, si è già avuto più volte modo di sottolinearlo, nell'insieme delle opere prese in esame da Penna. L'eccezione riguarda allo stesso tempo il recensore, l'autore e l'opera in sé. Il primo si rivela meno duro e sarcastico, nonché meno sintetico di quanto non sia abitualmente

¹⁵ Roberto Deidier, *Notizie sui testi*, cit., p. 1269. Cfr. inoltre Elio Pecora, *Cronologia*, in Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, cit., pp. LXXXV; LXXXVIII: «1907-1920 [...] Nella prima infanzia Sandro soffre di bronchiti e di anemie, inizia la scuola pubblica a otto anni, nei mesi estivi va con la madre al mare di Porto san Giorgio. Vi tornerà ogni estate, fino a quando la madre nel 1921 lascerà definitivamente Pesaro per Roma, e saltuariamente anche in seguito»; «1925 In agosto, dopo aver ottenuto il diploma di ragioniere, torna in vacanza a Porto San Giorgio e sulla spiaggia conosce Acruto Vitali, di due anni maggiore di lui. Figlio di un fabbricante di ghiaccio, Acruto studia canto e ama la letteratura, parla di Proust, recita Rimbaud». Si ricordano infine le testimonianze dirette riportate nel diario di Penna: 1928, I, pp. 786-787 e 1928, IX, pp. 191-192, dove alla p. 191 si legge: «Novello – Amicizia frequente con Acruto senza lunghi indugi né passeggiate».

¹⁶ Roberto Deidier, *Notizie sui testi*, cit., p. 1272.

(escludendo quella su Testa, lunga due facciate e mezzo, la recensione a *Isola* si estende per quattro pagine, contro le due o anche una e mezzo delle altre). Il secondo, riconosciuto sin da subito nella sua validità artistica, è destinato a ricoprire un posto tutt'altro che secondario nella letteratura italiana del Novecento. La terza non si presenta interamente in versi, ma, accanto a «libere liriche, compostissime quartine e, perfino, ortodossissimi sonetti», riporta anche «componimenti in prosa» (p. 727).

Le ultime due recensioni, scritte a distanza di sei anni da quella alla silloge gattiana, si concentrano su: *Avevo scoperto il fuoco* (Modena, Guanda, 1939) di Franco Allegretti, avvocato e uomo politico con la passione per la letteratura; e *Poesie* (Bologna, Testa, 1939) di Lanfranco Caretti, una personalità sicuramente centrale per il Novecento italiano, ma come filologo e critico, piuttosto che come scrittore.

Per completare il quadro vanno infine ricordati, tra gli appunti di diario, due interventi su Cardarelli, uno su Ungaretti, uno su Saba e uno su Montale e Saba.

Degli interventi su Cardarelli il primo, del 1929, fa riferimento alle poesie *Settembre a Venezia* e *Distacco*, uscite il 13 ottobre di quello stesso anno sull'«Italia Letteraria»; il secondo, del 1930, è di carattere più generale, ed è preceduto da una nota coeva sulla produzione lirica del primo Ungaretti, del quale fino a quell'anno erano uscite, oltre alle prime poesie lacerbiane, *Il porto sepolto* (Udine, Stabilimento tipografico friulano, 1916; La Spezia, Stamperia Apuana, 1923²) e *Allegria di naufragi* (Firenze, Vallecchi, 1919).

Il breve e generico commento su Saba compare all'interno della nota pagina di diario XLI relativa all'anno 1930, una testimonianza preziosa per la ricostruzione dell'estetica penniana. A quell'altezza Saba aveva pubblicato, dopo i primi libri di poesia e i vari componimenti in rivista, la prima edizione del *Canzoniere* (Trieste, La libreria antica e moderna, 1921) e altre raccolte¹⁷, poi inserite nelle edizioni successive (Torino, Einaudi, 1945, 1948, 1961).

Infine nell'intervento su Montale e Saba, più tardo – è la prima delle pagine di diario relative all'anno 1937 – e più strutturato degli altri

¹⁷ *Preludio e canzonette* (Torino, Edizioni di Primo tempo, 1923); *Autobiografia. I Prigionieri* (Torino, Edizioni di Primo tempo, 1924); *Figure e canti* (Milano, Treves, 1926), *L'Uomo* (Tireste, s.n., 1926); *Preludio e fughe* (Firenze, Solaria, 1929); *Tre poesie alla mia balia* (Trieste, Levi, 1929).

quattro appena menzionati – tanto da spingere a ipotizzare la volontà di una sua pubblicazione¹⁸ – Penna prende in esame un componimento montaliano e uno sabiano, con l'intento di mettere a confronto i due autori e, per quanto possibile nello spazio ristretto della nota, i loro diversi approcci alla creazione poetica. I componimenti sono rispettivamente *Dora Markus*, o meglio *Dora 1*, la «sua difettosa *princeps*»¹⁹, uscito il 10 gennaio dello stesso 1937 sul numero 2 del «Meridiano di Roma» e poi inserito, nella versione ampliata di «dittico»²⁰, nelle *Occasioni* (Torino, Einaudi, 1939; 1940²); e *Vacanze*, uscito nel 1930 sul numero 9-10 di «Solaria» e poi inserito nella sezione *Il piccolo Berto* a partire dalla seconda edizione del *Canzoniere*.

Osservato nel suo complesso, il *corpus* appena definito si presenta piuttosto omogeneo in relazione tanto allo stile quanto ai contenuti. Sul piano stilistico e formale, gli elementi che ritornano sono un approccio marcatamente soggettivo e, per così dire, implicato; una certa perentorietà del discorso; e un andamento oscillante che alterna affermazioni positive – il più delle volte sincere ma altre volte smaccatamente ironiche, come accade per esempio nella recensione a Martini²¹ – a *partes destruentes* spesso davvero poco indulgenti. Va notato peraltro il ricorso frequente a conclusioni inaspettate che smorzano i precedenti toni polemici e sembrano voler enfatizzare, anche con una certa compiacenza, lo sforzo a dire il vero quasi sempre presente di far confluire il giudizio in una sintesi non del tutto negativa. Si tratta di uno stratagemma che può tuttavia risultare ancora meno lusinghiero per l'autore recensito, qualora il recensore faccia appunto ricorso all'ironia – è il caso, ancora una volta, di Martini –²².

¹⁸ L'intervento compare su «un foglio piegato in quattro facciate, scritte a matita, dalla stesura tormentata. In alto sulla prima facciata l'appunto 'Riscriverlo meglio e va bene', che lascia intendere una possibile destinazione a stampa» (Roberto Diedier, *Notizie sui testi*, cit., p. 1350).

¹⁹ Massimiliano Chiamenti, *Dora 1: ipotesi*, in «Forum Italicum», 1, 1997, p. 163.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Così si apre la recensione a *Gioia* di Martini: «Il Martini è giovane, pieno di energie, pazzo di voluttà di vivere. Il D'Annunzio [*sic*] di *Alcione* – a suo confronto – è un crepuscolare tristissimo e molle» (p. 713).

²² «O voi tutti, mortali infelici, venite da me: | io dispenso la gioia. | I suoi versi sono sempre così... Per cui nessuna gioia ci invade alla lettura, ma piuttosto una tenera commiserazione: ché gli dovrà passare cogli anni, e poi...: Infelici | i lontani dall'Arte! Infelici coloro che ignorano | la poesia! | Allora, vogliamo chiudere almeno con una lode? Gli diremo che questi ultimi versi – se son belli – sarebbero più giusti se – tanto per una sola volta – avessero, ad esempio, un semplice titolo leopardiano: A sé stesso» (pp. 713-714).

Quanto al piano teorico e contenutistico, nel *corpus* trovano espressione alcuni tra i principi fondamentali dell'estetica penniana, in piena formazione tra la fine degli anni Venti e gli anni Trenta, vale a dire quegli aspetti che l'autore perugino, lasciando trasparire in particolare i debiti desanctisiani, ma soprattutto leopardiani e crociani della propria formazione, considera imprescindibili affinché i poeti possano salvaguardare l'autenticità delle proprie creazioni e risultare «veri» (p. 711). Tali aspetti sono in primo luogo il rifiuto del letterario, sovrastruttura programmatica e intellettualistica che mortifica, quando non annienta del tutto, la genuinità del poetico²³. In secondo luogo la preferenza per una scrittura chiara, in opposizione a certa difficoltà di stile e di immagini cui rischiavano di indulgere, in misura maggiore o minore, le principali forze attive nel campo della poesia italiana della prima metà del Novecento: quella simbolica, rappresentata da Ungaretti, e quella allegorico-modernista, rappresentata da Montale²⁴. Infine il rivelarsi nell'opera di una personalità poetica, più che umana, e del

²³ «I letterati! Oh: sì, anche gli artisti tutti! Come mi danno fastidio e noia con quel loro stile che è meno sano e meno artigianale perfino di quello di una qualsiasi lettera di un qualsiasi borghese! E dire che essi, i letterati, hanno avuto sempre, o quasi, il coraggio di attaccare, di voler mordere ridendo la borghesia. Ma, ditemi che è più rappresentativamente borghese di voi? Nel vostro modo di scrivere c'è quel tono uniforme, di mestiere, che ognuno potrebbe possedere, con un poco di... pratica! Parlo di tutti gli scrittori moderni italiani, senza eccezioni che superino il numero di due! Inutile dire che sotto quella uniformità di stile, c'è, necessariamente, qualcosa di ancora più uniforme in fatto di idee o sentimenti» (1929, XXI, p. 814).

²⁴ Si evita qui volutamente di usare la categoria di ermetismo, da ritenersi del tutto impropria in relazione a esperienze poetiche come quella montaliana o ungarettiana. Diverso l'uso ampio e quasi astorico che dell'aggettivo 'ermetici' fa Penna, con esso intendendo genericamente 'falsità', 'difficoltà', 'borghesismo letterario': «Quando penso che anche nei grandi, nei cosiddetti classici, trovo spesso questi *agghiaccianti paludamenti di borghesismo letterario!* Perfino nell'autore, che io amo, di *Madame Bovary!* E non parlo di quel borghesismo che è ingenuità: si potrebbe trovare in ogni grande lirica in grande copia (vedi Victor Hugo). Ma è, per lo meno, molto scusabile perché simpatico. Potrei dire ancora molto su questo argomento, che sarebbe per me infinito, ma rischerei di fare mostra di paradossi, che sarebbero invece in me verità sentite. Forse tutto questo mio scontento non è che dell'isterismo, non è che un atroce e vuoto dolore di non poter più amare nessuno, nemmeno quelli che, adolescente, consideravo grandi e belli: i geni! Disgustato, vorrei tornare all'amore degli uomini. Dei semplici (oh, come sono per me *complicati ed ermetici!*) dei cari e buoni uomini-animali» (1929, XXI, pp. 814-815, corsivi di chi scrive). Per un quadro della poesia italiana del primo Novecento realizzato alla luce delle più recenti acquisizioni critiche relative al modernismo letterario, si rimanda a Romano Luperini, *Modernismo e poesia italiana del primo Novecento*, in «Allegoria», 63, 2011, pp. 92-100.

suo particolare modo di stare al mondo, e cioè, riprendendo le categorie debenedettiane sopra ricordate, di un personaggio-uomo e del suo destino, da ritenersi ancora, nonostante la crisi epistemologica che segna in profondità l'io novecentesco, unici, inequivocabili e degni perlomeno di un tentativo di espressione.

4. *Verità, chiarezza, sensibilità*

Rispetto ai primi due punti – il rifiuto del letterario e la preferenza per una chiarezza della scrittura (il terzo e ultimo punto verrà affrontato nel penultimo paragrafo) – quello offerto da Novello sembra essere un modello positivo:

L'Autore è il poeta di cui ha bisogno chiunque, giustamente nauseato dalle recenti polemiche letterarie, vada cercando sfiduciato una poesia libera da ogni scuola. Dirò anzi che sarebbe difficile classificarlo, perfino ad opera liberamente computa: pregio raro, quasi sempre come ai 'veri' poeti. L'intima poesia del Novello è un luminoso prodigio di sensibilità moderna; sensibilità contraddittoria, sensuale e idilliaca ad un tempo, ma chiara, infine, attra-verso la sua originalità (p. 711).

In modo analogo, i pregi di *Innocenza* di Dell'Era, per quanto nell'ambito di una recensione tendenzialmente negativa, vengono individuati nella «freschezza e levità» del discorso lirico, e «in una certa grazia» che contraddistingue in maniera positiva «quel buon fanciullone ingenuo» dell'autore, pur nel suo «scintillio fastidioso di tante false immagini» (pp. 722-723), rispetto agli scrittori precedentemente presi in esame – Martini, Tempesti, Testa, Galassi –, le cui opere invece erano state presentate quali esempi di prodotti letterari falsi, nonché eccessivamente debitori della tradizione.

Anche *Incontro con Bradamante* di Beatrice Serra, raccolta cui Penna attribuisce brutalmente un significato «pressoché nullo», nondimeno «si salva in virtù di [una] folta sensibilità sempre presente». Ritorna qui una parola, «sensibilità», presente anche nel brano della recensione a Novello sopra riportato. In entrambi i casi essa assume un valore positivo e coadiuvante rispetto alla sfera del poetico. Nel caso di Novello vale come garanzia e conferma di originalità; quanto a Serra, la sua sensibilità «tipicamente femminile, mistica e indefinita» ha il

potere di riscattare, conferendo loro il pregio dell'autenticità, una «disposizione lirica» che «se c'è [...] resta tale» e «un'ispirazione [...] poco prepotente», anche se, appunto, «sincera» (p. 724).

La sensibilità figura in effetti tra i *leitmotiv* che marcano il tessuto tematico e lessicale degli scritti critici penniani. Legata a un'altra tematica tra le più tipiche penniane, la sensualità²⁵, essa indica la capacità più o meno spiccata da parte dell'io creativo di percepire con i sensi. Nei casi più alti, tale capacità può spingersi fino al parossismo di un «sensualissimo piacere di 'sentire' la vita» (1930, XLII, p. 871). È quanto Penna coglie in Baudelaire, per esempio, al quale è rivolta la frase appena citata; o nel Mario Soldati dei racconti di *Salmace* (Novara, La Libra, 1929), un'opera che l'autore perugino ammira molto, tanto da menzionarla in più punti del suo diario²⁶ e quasi sempre con l'entusiasmo testimoniato dall'esempio che segue: «Tutto è *sensitissimo* – ogni parola gronda di sensibilità – niente tecnica, perché tutta la tecnica che c'è è necessaria, è la stessa sensibilità» (1931, VII, p. 883)²⁷.

Ma, affianco a queste e poche altre punte d'eccezione, tratti di una personale sensibilità vengono rintracciati, in misure e modalità diverse, anche in altri autori. È il caso, come si è visto poco sopra, di Novello e Serra: nell'opera del primo la sensibilità è garanzia di originalità; nell'opera della seconda svolge una funzione salvifica. Vale la pena poi menzionare la nota su Cardarelli del 1929. Anche qui, come per Serra, la sensibilità viene fatta valere quale strumento di salvezza della sincerità poetica. Questa volta però essa sopperisce, più che a un difetto dell'ispirazione, a un'evidenza eccessiva dei modelli di riferimento²⁸:

²⁵ Cfr., tra le altre, la pagina di diario che riporta il titolo, poi cassato, *Della sensualità come alta psicologia* (1939, V, p. 898).

²⁶ Ci si limita qui a ricordare la prima delle notazioni di Penna su *Salmace* di Soldati (s.d., ma comunque estate 1931), precedente di due anni quella citata nel corpo del testo (luglio 1929, cfr. gli estremi riportati alla nota successiva), eppure a essa legata da un tono e da argomentazioni affini: «Tutta poesia di sensazioni fisiche ma strettamente rispondenti nell'animo [...]. Ricchezza di sensazioni – di descrizioni – riavvicinamenti (rozzi) di cose lontane, di colori e sensazioni – niente di decadente ma solo una morbosa (forse) osservazione e descrizione (felice) di ogni piccola sensazione» (1929, XXV, p. 817).

²⁷ Sul paradosso, di basilare importanza per l'estetica penniana, di una tecnica tanto più impercettibile proprio quanto più necessaria, cfr. *infra*, pp. 113, 115 e 116.

²⁸ L'evidenza eccessiva dei modelli di riferimento è un aspetto che, laddove presente, il Penna lettore e critico tende sempre ad attaccare con estrema severità, come testimoniano per esempio le recensioni a Tempesti e Galassi: «In Tempesti ritroviamo Gozzano, Pascoli, il *Poema paradisiaco*, e tutti i poeti crepuscolari (intrisi con qualche poeta del

«per evitare il balbettamento, Cardarelli è classico, leopardiano, non si vergogna di riposarsi sull'onde liriche dei grandi [...] che egli sente affini»; oltre che a una troppo esibita volontà di creare: una «non ottenuta liberazione poetica, sotto la quale si nasconde, ben visibile, un'ansia sana e grande di poesia» (1929, XXXVI p. 827)²⁹. Del resto»

Duecento!) echeggiati solo in quello che essi ebbero più di trito, e diluiti attraverso le più comuni sciatte formalistiche» (p. 715); «D'Annunzio (sic) e Mario Mariani si stringono la mano entro il libro di Enrico Galassi [...]. Futurismo, simbolismo, e altri *ismi* fanno degna corona» (p. 720). Più ambiguo invece il caso di Beatrice Serra, alla cui opera agli occhi di Penna non mancano, oltre ai «pascaliani brividi [...] altre derivazioni, che così varie e passivamente accolte come sono, non si potrebbero tanto facilmente denunciare» (p. 724). È lecito individuare in tale severità una funzione esorcizzante. In effetti, nelle pagine di diario Penna manifesta spesso un'ansia di affermazione della propria autonomia, e dunque dell'originalità della propria creazione, rispetto ai poeti (autori di opere tanto in versi quanto in prosa) che egli considerava dei modelli o nei quali riconosceva se stesso.

²⁹ Di balbettamento come incapacità di creare al di fuori degli schemi formali e dei propri modelli di riferimento Penna aveva parlato anche nella recensione a Novello (cfr. *infra*, p. 115). Quanto alla questione della volontà e del suo sopravvento sulla verità e la genuinità della poesia, è fondamentale la pagina di diario XLI relativa all'anno 1930. Se ne riportano i paragrafi iniziali: «Memoria involontaria non solo, ma anche *riflessione* (pensiero) involontaria: (capacità di risolvere meglio nei momenti di 'distrazione' del pensiero che quando questi è 'paralizzato', ipnotizzato dalla stessa volontà di funzionare: in me quando, ad esempio, mi lavo, faccio un atto del tutto materiale e divenuto quasi istintivo per abitudine. Ciò non si riattacca alla concezione proustiana della memoria involontaria e consecutivamente a quella di non pensare all'arte per illudersi capaci di farne. Così come il nostro passato solo per illuminazioni involontarie-affettive, può rivivere in noi, così solo cessando di saturarsi di letteratura, di volontà di fare, noi potremo aspettare lo stato di grazia incosciente, il solo vero» (1930, XLI, pp. 866-867). Quella da cui è tratta la citazione appena riportata è solo una delle numerose pagine di diario in cui viene chiamato in causa Proust. Sul rapporto tanto fertile quanto complesso tra involontarietà del poetico in Penna e memoria involontaria in Proust, cfr. *infra*, p. 109, nota 33 e p. 110. Sul problema della volontà e del volontarismo come deterrenti del poetico, oltre alle pagine di diario risulta significativa una prosa penniana generalmente meno citata dalla critica, *Scoperta dell'amore*, che conosce la sua prima pubblicazione nel 1959 in *Poesia contemporanea 1909-1959*, a cura di Giacinto Spagnoletti (Parma, Guanda): «Se qualcuno mi chiedesse se, col passare degli anni, la mia poesia sia diventata un più abile modo di confidarmi, risponderci di no. Ciò che mi distingue da tutti, forse, è che io ho avuto sempre l'atteggiamento di *non volere scrivere una poesia*. Solamente, io spero che quelle venute, siano venute appunto con prepotenza, e quindi sono un po' belle per questo» (p. 746, corsivo di chi scrive). La questione viene ripresa nel corso dell'intervista rilasciata a Marina Castelli (*alias* Leila Baiardo) e pubblicata nel giugno 1963 sul «Pensiero nazionale». Alla domanda «Qual è il suo sistema di lavoro?», Penna risponde: «Non ho sistemi di lavoro. Non ho mai idee e neppure la voglia di far nulla. Le poesie vengono per forza, spesso non ho con me né carta né matita e scrivo su pezzi di giornale, su ciò che mi capita. Scrivo mio malgrado: ho sempre pensato di *non voler essere poeta*»

– ed è quanto preserva, seppure non in modo costante, l'autenticità poetica nell'opera cardarelliana – «basta quella lieve sensibilità moderna [si noti il ricorso allo stesso sintagma usato nella recensione a Novello] e quella personale per far apparire (anche per via di eliminazione) quella che è la sua vera poesia» (1929, XXXVI, pp. 827-828).

5. *Il problema dell'intelligenza*

La seconda nota su Cardarelli – quella scritta nel 1930 e contenente in apertura la riflessione su Ungaretti – conferma e chiarisce le considerazioni appena illustrate, presentando al contempo ulteriori elementi degni di analisi. È da sottolineare per esempio la comparsa del sostantivo «lirica» in opposizione a «prosa», a conferma del significato più ampio che la parola 'poesia' assume nell'estetica di Penna. Un secondo motivo di interesse è costituito dall'uso della parola 'intelligenza'. Si tratta di un ulteriore, importante *leitmotiv* penniano, frequente soprattutto nelle pagine del diario. In rapporto dicotomico con il concetto di sensibilità, in quello riportato qui di seguito, così come in altri passi diaristici, l'intelligenza sembra essere accostata alla sfera della riflessione, della volontà, dell'intellettualismo e, in definitiva, del letterario, in antitesi dunque, almeno apparentemente, al campo del poetico:

Cardarelli è un poeta – e la sua poesia lo fa capire. Ma non è poesia grande né pura, né sempre sincera [...]. Si smorza troppo nella ricerca formale (per quanto questa ricerca sia nobile e più che in altri soddisfacente) mentre ne guadagna molto la prosa dove l'elemento migliore è pur sempre la chiara e vera intelligenza di Cardarelli, ciò che insomma non si fa facilmente soffocare. Ma la lirica è un'altra, più lieve cosa (1930, XL, p. 866).

In realtà, nell'orizzonte estetico penniano l'intelligenza assume un significato piuttosto contraddittorio, che ne impedisce un'opposizione di tipo escludente rispetto al piano del poetico. Infatti, se Penna biasima in modo tendenzialmente omogeneo, senza troppi dubbi o ambiguità, il letterario, i letterati e i loro tratti antipoetici, primi fra tutti l'intellet-

(p. 754, corsivo di chi scrive). Sulla costruzione, a opera dello stesso autore, del mito della spontaneità originaria e istintiva della propria poesia cfr. *infra*, p. 114.

tualismo e il volontarismo³⁰, di fronte al concetto di intelligenza mostra invece un atteggiamento ambivalente. Già nel brano sopra citato si può notare l'aggiunta di due aggettivi – chiara e vera – che, fatti generalmente rientrare dall'autore perugino nella sfera del poetico, qui sono chiamati a qualificare proprio l'intelligenza di Cardarelli. Quest'ultimo del resto, nonostante il difetto di sincerità dovuto a un'esagerazione di tipo formale, viene chiamato non letterato, ma poeta. E se è vero che, nella prima parte della nota in questione, dedicata al primo Ungaretti, Penna aveva dichiarato in modo fin troppo esplicito l'antipoeticità dell'uso dell'intelligenza, facendone anche in quel caso una questione di eccedenza della forma, oltre che della volontà:

Ungaretti: va tutto bene, senonché... il titolo d'ogni poesia è precedente alla poesia, che non è che una 'spiegazione' *voluta*. Di qui l'antipoesia di Ungaretti – la sua cristallina e intellettiva bellezza di cui non rimane però – non *può* rimanere nulla nell'anima. Ungaretti è insomma il miglior risultato della poesia futurista e nulla più. La sua lirica non è mai necessaria-prepotente; è sempre cercata e intelligentemente risolta (un giuoco ben riuscito di immagini – il migliore che abbiamo) (1930, XL, p. 866)³¹;

se è vero inoltre che nella nota immediatamente successiva a quella appena riportata si affermerà:

Ma la poesia è come una 'sostanza' a sé, così come la volontà, l'intelligenza, il sentimento, l'immaginazione, sono altre sostanze più comuni, meno rare, più utili certo, meno belle. O si ha o non si ha questa sostanza. Se si ha [...] si può estrinsecare, si è poeti, altrimenti 'non varrà cura nessuna': sarà come voler entrare nell'anima di un altro: *a nulla varrà intelligenza-volontà* e tutto, così come *a nulla queste varranno per entrare in Dio*, quando un uomo mediocre sembra che spesso lo può per sua natura (Dio o misticismo per me...) (1930, XLI, pp. 868-869, corsivi di chi scrive);

³⁰ «Poesia, per me, è insomma questa illuminazione *inconfondibile* con altri stati d'animo di qualsiasi sorta, sentimentali o passionali, o intellettuali» (1930, XLI, p. 868).

³¹ Qui come altrove, nella recensione a *Isola* di Gatto, per esempio (cfr. *infra*, p. 116), in riferimento al soverchio dell'intelligenza, della volontà e della forma viene utilizzato il termine «giuoco».

nondimeno nel diario penniano si trovano anche affermazioni in cui il concetto di intelligenza sembra assumere un valore positivo e soprattutto in rapporto non contrastante, ma collaborativo con il poetico³². Si considerino i seguenti esempi, tutti cronologicamente non troppo distanti, quando non coevi rispetto a quelli appena riportati:

in certi momenti mi sembra trovare un rifugio solo nella rinuncia alla vita come azione e speranza [...]: in altri però il bisogno dell'azione si fa spasmodico e non trovo mai, insomma, un punto di equilibrio onde esser soddisfatto di me stesso. Perché non poter sempre vivere fuori di ogni passione? Essere tutto intelligenza chiara e semplice, senza voli epilettici dell'anima. Un tempo anche nell'arte invocavo la passione viva e presente nell'opera! Ora ne sono bruciato troppo! Ora comprendo l'arte come calma visione della vita, visione posteriore alla passione: come quella infinita calma che dà l'intelligenza quando domina i sensi (1929, II, p. 800).

Mi accorgo di non poter più agire oramai se non staccando me stesso da me, sia pure indistintamente, riguardarlo agire come personaggio, come sento di volere. Mi sembra che ciò sia antipatico, addirittura affliggente, ma mi accorgo che non è che naturale in una natura riflessiva, se pure molto nutrita di istinti, in una natura di artista, infine. Ciò che dico non è infatti l'abitudine di veder vivere, più che vivere? Non è dunque la natura dell'artista? (1930, IX, p. 839)

Torni in me l'orgoglio – la fierezza – la calma – la cattiveria – l'egoismo pronto e continuo [...]. Non amare nessuno dato che ciò era già in me (bellissimo!) e visto che il tentativo contrario è...

³² È questo il senso che, istituendo un parallelo semantico tra intelligenza e coscienza, si crede di poter dare alla seguente affermazione, contenuta in una pagina di diario su Hölderlin: «Io ho sentito come lui la poesia, la vera poesia, ma con *piena coscienza* l'ho accolta – e, ciò forse è stato un dono che gli Dei mi hanno dato e non hanno dato a Hölderlin. Ma, ahimè, breve è stata per me l'epoca divina. Poi, Hölderlin è stato bruciato, io sono solamente appassito [...]. L'intensità non si accorda alla durata» (1931, III, pp. 879-880, corsivo di chi scrive). L'unione tra passione e intelligenza (o coscienza) sarebbe dunque uno stato di grazia e, in quanto tale, non può durare se non per periodi molto brevi.

inumano e doloroso. Lasciarmi guidare dalle mie sensazioni e dalla mia intelligenza, momento per momento [...]. Ritornare, insomma, a quella meravigliosa giovinezza che un tempo possedevo, con tutto il gusto pacato della mia passione, e della maggiore intelligenza (1930, XXXI, p. 858).

La tendenza, notevole soprattutto nella prima e nella terza citazione, a porre sullo stesso piano l'esperienza della poiesi e quella amorosa è tipica dell'estetica penniana: un parallelo che assume un'evidenza ancora più forte, se si pensa alle immagini e ai contenuti più ricorrenti nelle composizioni del poeta perugino³³. Come si cercherà di spiegare nel paragrafo seguente, la componente positiva del concetto di intelligenza in Penna si chiarifica proprio grazie a questo parallelo.

6. *L'amore come paradigma della poiesi*

La dualità passione/intelligenza su cui insistono gli ultimi tre brani citati indica due diversi tipi di approccio – uno riflessivo e contemplativo,

³³ Alla base di tale tendenza è lecito individuare un'influenza proustiana, nella cui opera – e qui torna utile chiamare nuovamente in causa Debenedetti e le sue letture – l'amore e l'oggetto del desiderio sono metonimie della vita e della realtà, le quali a loro volta trovano nell'arte – ancora una volta debenedettianamente – il proprio equivalente, di conseguenza conferendo all'amore e all'oggetto desiderato valore metonimico anche rispetto all'arte stessa (su Debenedetti lettore di Proust e, più in generale, sul suo approccio critico ai testi ci si permette di rimandare a Novella di Nunzio, *Da Auerbach a Debenedetti. Il modernismo come metodo*, in «Intersezioni», 1, 2012, pp. 93-112). I debiti proustiani della tendenza penniana a porre in parallelo sentimento amoroso e creazione artistica si possono cogliere in modo particolarmente evidente in numerosi passaggi del diario. Se ne riporta uno tra i più significativi, alla cui lettura non si può non pensare a Marcel e ai suoi tentativi di recuperare, analizzare e archiviare nella memoria prima e nella scrittura poi le intermittenze del cuore: «Mi ricordo di una notte d'estate, in treno. Era allora il tempo della mia languida e selvaggia adolescenza. [...] mi vidi guardare da due begli occhioni neri silenziosi e lucenti [...]. Io so solo che, veramente, quello sguardo mi turbò per quello che di *nuovo* ed oscuro mi faceva sentire, e più per il bisogno di capire questo oscuro. Era proprio così? [...] Io mi ricordo solo che ebbi bisogno di riaffacciarmi fuori e di porgere il mio viso all'aria fresca della notte per cercare di capire chiaramente quello che sentivo, quell'attento e nuovo poter capire con la riflessione. Il mio turbamento era infatti nato più dal bisogno di chiudermi in me per spiegarmi quello che sentivo di nuovo e che minacciava di già scomparire senza più far ritorno, che per quel nuovo stesso» (1930, XXXVIII, pp. 862-863). Non è evidentemente un caso che nella pagina immediatamente successiva a quella ora citata Penna scriva: «Leggevo in Proust (pochi giorni or sono) le meravigliose pagine sulla fine dell'amore di Swann (III volume di *Du côté de chez Swann*). Ho sentito anch'io la vera fine del mio amore così come Swann attraverso la sonata di Vinteuil e poi il sogno e il risveglio» (1930, XXXIX, p. 864).

l'altro dominato dall'istinto sensuale e dall'azione – applicabili tanto all'amore quanto alla poesia. In entrambi i casi, la soluzione proposta da Penna non consiste nello scegliere una via escludendo l'altra, ma nel giungere a una sintesi significativa. Nel caso dell'esperienza amorosa, in particolare quella non corrisposta, il soggetto passa da una fase passionale, nel senso etimologico del termine (si pensi agli sfoghi strazianti che Penna affida alle lettere mai inviate a Ernesto e a quasi tutte le pagine di diario a lui dedicate) a una fase di superamento della crisi e ritrovata serenità, nel diario definita significativamente «liberazione», «risurrezione», «guarigione» (1930, XXIV, p. 851). Nel caso dell'esperienza poetica, il momento contemplativo e riflessivo dell'intelligenza segue quello attivo e istintuale della passione, e può pertanto dominarlo e rielaborarlo, anche facendo ricorso al supporto della memoria³⁴.

Mettersi dalla parte dell'intelligenza significa allora non rifiutare l'impulso a vivere e ad agire che la passione genera, ma essere capaci di dominarlo e trasformarlo a fini estetici. Da qui la funzione non antitetica ma coadiuvante che, sempre per tramite dell'esperienza amorosa, l'intelligenza rivela rispetto al poetico: «L'esperienza di Maria [nel diario Penna è solito declinare al femminile i suoi amori omosessuali] è servita a farmi soffrire ma anche a ritrovare la *calda vita*. Ed insieme ritorno dell'ispirazione e dell'intelligenza artistica» (1930, XXXIII, p. 860). Si chiarifica così il senso di certe espressioni sopra citate le quali, apparentemente contraddittorie, costituiscono in realtà delle vere e proprie applicazioni linguistiche della sintesi tra passione e intelligenza perseguita da Penna: «visione posteriore alla passione», «natura riflessiva, se pure molto *nutrita di istinti*», «lasciarmi guidare dalle mie sensazioni e dalla mia *intelligenza*», «il gusto pacato della mia *passione*, e della maggiore *intelligenza*» (corsivi di chi scrive).

L'equivalenza tra spazio amoroso e spazio poetico consente inoltre di mettere in luce due tratti costitutivi del poetico penniano, rispetto ai quali l'intelligenza – sempre a patto che non sia un puro prodotto della volontà ma arrivi, necessaria, a seguito di un'esperienza passionale e attiva – si rivela imprescindibile: l'astrazione universalizzante e l'inconscienza amorale.

³⁴ Sull'uso della memoria in Penna come dispositivo di creazione lirica e sulle derivazioni proustiane di tale uso, cfr. Roberto Deidier, *Dove comincia l'infinito*, cit., in particolare le pp. LXVII-LXXXI.

Si parta dal piano amoroso. Astrarre e universalizzare l'amore significa per Penna «buttarsi ardentemente» in esso, «se ciò capitì», ma senza:

farne mai una ragione unica di vita: sarebbe rinunciare a sé stessi. Amare la carne non è peccato, se non amarla indistintamente, ma è peccato amare un'anima. Questo amore, che pure è il più grande amore, non fa che togliere alla nostra passione tutti gli altri, tutte le cose, il mondo, noi stessi infine. E ciò perché? Per l'abitudine che si è presa di amare una sola, immutabile anima! (1930, XXVII, p. 854)

Quanto all'incoscienza amorale, essa viene definita in più punti del diario nei termini di un approccio all'altro mai condizionato da sovrastrutture sentimentali, analitiche e riflessive volte a definire lo stato della coppia. Simili sovrastrutture determinano una volontà di possesso e di esclusività che spinge ad assumere atteggiamenti costruiti, programmati e strategici: quasi una forma fagocitante di violenza sull'identità dell'amato. Tale è il sentimento che Penna sente spesso, con afflizione, di provare per Ernesto, incapace di cogliere tutto il bene di cui quest'ultimo, esempio appunto di incoscienza e amoralità, è portatore: «penso che egli, pur non amandomi affatto, mi vuol bene, ed ho un'infinita paura che io, pur amandolo tanto, non gli voglia un bene adeguato» (1929, XI, p. 806).

Lontano dal desiderio di possesso e di biunivocità, l'amore incosciente e amorale non ha pretese. Insensibile ai valori, al senso comune e ai giudizi che ne derivano, esso non conosce scrupoli, non fa domande né cerca risposte e agisce in modo del tutto spontaneo, dunque necessario, rendendo il soggetto che ne è portatore libero dal bisogno di possedere, dalla passione e dalla sofferenza che essa comporta. Si riportano qui di seguito alcuni tra i passi a questo proposito più significativi.

Egli [Ernesto] è il solo che trovi entro se stesso la sua giustificazione. Io ero degno di questo miracolo. Quando, sotto i miei baci, egli dorme disteso sull'erba, egli non è più umano, ma vegetale³⁵: tanto è puro nel suo sonno. Ed io ho vergogna di qualunque mio gesto. Da quando lo conosco, sento che posso

³⁵ L'aggettivo «vegetale» costituisce ancora un altro *leitmotiv* del diario di Penna e della concezione penniana dell'amore (cfr. almeno 1939, XXI, pp. 848-849).

vivere senza più giudicarmi! [...] mi sembra che io sia troppo complicato e sensuale, quando egli non è che delicatissima carne tutta sanità di sensi e semplicità (1929, XI, p. 806).

Se io rintracciassi, per descriverle, quelle ore d'incanto-noia – lontane, come solidificate, di un'essenza allora labile e non scrutata, ed ora soda e chiara. Quella mia casa vuota e grande, quei vespri tormentosi, quelle notti spaziose, quei risvegli all'alba, tutta quella sensibilità cupa-inconscia della pubertà. Quello stato di continua passione che pure non domandava di posseder nulla, ed era la felicità! (1930, X, pp. 839-840).

Domenica pomeriggio – ragazzi verso il cinematografo – a coppie: si abbracciano senza apparente volontà di farlo, ma per istinto. Nulla io conosco nel mondo di più bello di questo amore incosciente: essi si amano così credendo all'amicizia nata dagli stessi ideali di amore – ideali che poi conosceranno – così meno puri e – in realtà – più deboli del loro incosciente amore! (1930, XLV, p. 873)

Sul piano della poiesi, l'amore incosciente e amorale corrisponde a un tipo di creazione che è involontaria nella misura in cui è necessaria, e cioè estranea a forzature intenzionali e programmatiche, nelle quali è possibile individuare, appunto, l'equivalente di condizionamenti moralistici. Attraverso una simile visione del processo poetico Penna può trasformare il volontarismo – un esempio del quale, si ricordi, era stato individuato in Ungaretti³⁶ – in ostinazione. Si tratta ugualmente di un atto di forza, che agisce però sul soggetto invece che sull'opera, risultando così di aiuto all'atto creativo:

Questo 'mio' mondo poetico è così fragile. Io stesso lo sento morir fra le mani [...]. Ma pure è 'poesia'. Si tratta di 'rendere' il 'modo' di sentire quello che (descritto) non dà reazioni fantastiche. Ma proprio per questa esagerata velocità di ispirazione [...] è, direi, 'necessario' coglierlo [...]; ma ci vorrebbe, da parte mia, l'ostinazione necessaria. Qui non è più questione di vera 'volontà'; qui se ne fa a meno ma ci vuole questa 'ostinazione',

³⁶ Cfr. *supra*, p. 107.

questo ‘amore’ o ‘fede’ in sé stesso, cioè *credere* a questo mondo così pallido ma sentito profondamente, nei momenti di più alta ispirazione» (XIV, p. 843).

Quanto all’astrazione universalizzante, essa si traduce in capacità di «fare poesia di tutto: guardare un muro – l’interno del treno (la sera...) – una *vera* poesia» (1930, XIV, p. 842), ovvero di trascendere il particolare in vista dell’approssimazione infinita a un assoluto che comunque, con sensibilità tutta novecentesca, Penna considera irraggiungibile³⁷.

Intenzionato dunque a realizzare testualmente questi due aspetti – la veste involontaria e necessaria della creazione e l’astrazione universalizzante del mondo – l’io creativo penniano si trova di fronte a una duplice esigenza: da una parte nascondere gli elementi più propriamente tecnici del processo compositivo, incluse le forme metriche e i personali modelli di riferimento; elementi che, è importante sottolinearlo, Penna considera tanto più necessari quanto più devono apparire invisibili³⁸; dall’altra rendere anche se stesso e la propria esistenza – in quanto parti integranti del mondo e della storia, nonché, come previsto dalla stessa estetica penniana, presenze assolutamente dominanti nel testo – oggetti di astrazione e universalizzazione attraverso un atto di messa in forma di poesia. Sta qui il significato della differenza tra personalità umana e personalità poetica cui Penna, come verrà chiarito a breve, fa spesso riferimento nei suoi scritti critici.

Ora, copertura del *labor limae* e astrazione del proprio essere nel mondo costituiscono i punti di massima complessità dell’estetica e della

³⁷ Nel suo essere tanto ostinata quanto disperata, simile tensione rivela un carattere tipicamente modernista (cfr. XIV, p. 843).

³⁸ In relazione alla grande importanza che Penna attribuisce all’uso della tecnica nel processo poetico si rivela ancora una volta fondamentale la pagina di diario XLI del 1930: «Ma la tecnica (o, meglio, lo stile) esiste ed è tutta la veste della poesia, senza della quale essa sarebbe sempre in concepimento, ma esiste in precedenza, fa corpo compatto adamantino con la ‘sostanza’ stessa e conseguentemente ne escono già fuse alla luce. Donde inutilità completa di ogni volontà artistica nel senso del fare-ritoccare-ecc. Volontà artistica sì, ma sempre astratta e *indivisibile* dal fantasma. Se li dividiamo non è difficile pensare ciò che accadrà: disequilibrio, le forme cadranno da una parte e saranno strozzate dall’altra, ecc.» (1930, XLI, p. 869). Vale la pena inoltre ricordare la recensione ad *Avevo scoperto il fuoco* di Allegretti, opera in cui Penna nota quali difetti «una mancata messa a fuoco e l’assenza continua di ogni vincolo tecnico (non rime, versi troppo liberi e prosastici)» (p. 730).

scrittura penniane, tanto da aver alimentato per anni il fraintendimento critico della loro presunta ingenuità e astoricità³⁹; fraintendimento, del resto, cui ha contribuito lo stesso autore, impegnato a creare «con se stesso, e intorno a se stesso, una mitografia della perfezione e della spontaneità, non confermata dai numerosi interventi variantistici nelle sue carte»⁴⁰. Entrambi i punti si scontrano, nella misura in cui rischiano di metterli in crisi, con i concetti di verità e chiarezza prima analizzati: più l'impianto formale sarà visibilmente costruito, più l'immagine della personalità poetica che vi trova spazio sarà falsa e oscuro il suo discorso lirico. Lungo questa strada, il poetico verrà sempre più mortificato dal letterario. D'altro canto, più debole sarà la messa in forma di poesia del proprio io, meno efficace saranno l'astrazione e l'universalizzazione dell'umano, con esiti anche in questo caso negativi per il poetico.

I due rischi ora indicati, i quali nelle analisi di Penna trovano i propri massimi rappresentati rispettivamente in Gatto e in Saba, permettono di analizzare l'ultimo dei tre elementi sopra annoverati tra i principi fondamentali dell'estetica penniana: il rivelarsi nell'opera di una personalità poetica e del suo particolare modo di stare al mondo.

7. *Eccesso formale*

Il problema di una costruzione formale oltremodo visibile, insieme alla presenza di modelli e tradizioni anch'essi troppo evidenti, oltre che condizionanti; il problema, insomma, di un eccesso di letteratura, con l'indebolimento, il camuffamento o la scomparsa della personalità poetica che esso comporta, ritorna in misura maggiore o minore in tutti gli autori italiani oggetto delle analisi e delle critiche penniane. In aggiunta alla già menzionata nota del 1930 su Ungaretti, vanno ricordate a tale proposito le recensioni a Novello, Caretti e Gatto. In tutte e tre Penna utilizza l'attributo della freddezza, in Gatto esasperata in gelidezza, per definire la mancanza di personalità poetica o l'insufficienza della sua espressione.

La poesia di Novello, «pur così viva in sé di originalità e sincerità», presenta tuttavia una «falsa nascita estetica», per cui «l'ispirazione del poeta si guasta lentamente in ogni sua fase di estrinsecazione», e ciò

³⁹ Per una ricostruzione del dibattito critico sviluppatosi nel corso del secolo scorso e nei primi due decenni del secolo attuale sulla poesia di Sandro Penna, ci si limita a rimandare a «Studi Novecenteschi», XLI, 87, 2014, numero monografico dedicato all'autore perugino.

⁴⁰ Roberto Deidier, *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1344.

può spingere «un lettore inesperto» a percepire l'opera novelliana come «non sentita, giacché essa realmente risulta un po' celata dalla freddezza, spesso, falsa rotondità del verso». Il recensore commenta quindi, in modo significativo: «sarebbe [...] preferibile balbettare, anziché prendere una strada che, per essere già pronta e piana, nasconde necessariamente nel viandante il personale modo di camminare» (711)⁴¹.

Con espressioni e argomenti analoghi, in *Poesie* di Caretti vengono notate una «certa freddezza» e la «mancanza dell'acuta felicità della vera poesia [...] invano compensata dai sapienti chiaroscuri, dalle contratte ma sempre lucenti immagini letterarie». Resta l'impressione, conclude Penna, «di una buona *civiltà letteraria*, e il desiderio di riudire una voce ancora più riconoscibile, una più viva *personalità*» (pp. 732-733).

Un discorso diverso va fatto per Alfonso Gatto, il quale nel sistema critico penniano sembra costituire il contraltare di Ungaretti. Si è già detto come quella a Gatto sia la più ampia e strutturata tra le recensioni penniane (edite e non edite), nonostante la modesta definizione di «frettolose note» (p. 729) proposta dal recensore. Ciò si verifica certamente in risposta a una reale ammirazione nutrita verso l'autore salernitano e la sua opera d'esordio, *Isola*; ma vi è una seconda e più profonda motivazione. Penna vive quello con un autore sempre e prima di tutto come un incontro con se stesso, e spesso come un'occasione per esorcizzare attraverso la critica, e a volte una pungente ironia, aspetti che egli non vuole far rientrare nella propria opera. Nel caso di Gatto il poeta perugino si spinge fino a individuare nel recensito una sorta di *alter ego* sul quale proiettare, al fine di un loro superamento attraverso l'oggettivazione e la messa a distanza, alcuni tra i punti più critici della propria attività creativa.

Innanzitutto, Penna riconosce in Gatto un'occasione unica per verificare la solidità delle proprie idee circa la questione della tecnica e del suo grado di visibilità (o non visibilità) nel tessuto lirico. Da questo punto di vista, infatti, l'opera prima gattiana, che indulge a «espertissimi giuochi» (p. 726)⁴² formali senza mai cadere, come era stato notato invece per l'«antipoesia» di Ungaretti, dal piano del poetico a quello del letterario, pone dei paradossi che richiedono tutto lo sforzo del recensore per essere compresi. Il paradosso di un autore intriso di modelli

⁴¹ Il tema del balbettamento ritornerà nella nota su Cardarelli del 1929 (cfr. *supra*, p. 105).

⁴² Si ricordi l'uso dello stesso termine nella nota a Ungaretti del 1930 (cfr. *supra*, p. 107).

letterari, eppure autonomo e originale:

non c'è passione, qui, se non quella artistica della parola, del suono, dell'immagine. Il poeta sembra, almeno per ora, solo curarsi di dare un suo magico giuoco. E non dico che sia tutto personale il tono di questo libro. Le derivazioni sono anzi molteplici e tutte di natura attualissima; il volume sembra addirittura inzuppato, grondare dell'acqua bevuta a tutte le più giovani sorgenti. Ma si tratta di un clima, avidamente e intelligentemente respirato, più che di una soggezione. E per questo riesce anche pericoloso far dei nomi; se ne potrebbero far troppi, e nessuno conterebbe forse più dell'altro; ci sarà Ungaretti [...]; Quasimodo [...] e ancora Onofri. E poi i surrealisti francesi [...], ma non si sarà detto nulla di quello che è il fondo più genuino di questa poesia: non avrò detto nulla di Alfonso Gatto (p. 726);

e il paradosso di un autore che comunica sincerità pur tra le maglie di una forma costruita fino alla gelidezza:

Non par quasi vero che nei sonetti, ad esempio, siano rispettate le rigorose norme, tanto nuovo è il modo di muoversi entro i tradizionali schemi [...]. Questo suo stile ha già quelle caratteristiche che bastano a farlo augurare personalissimo. [...] non saprei chiamare arido l'ingegno di questo poeta che, tutto rivolto alla terra, alle cose, ritrova una sua pur gelida ricchezza in questa sua fresca immersione (p. 727).

Sembra dunque che lo specifico della personalità poetica gattiana sia da individuare nella tecnica formale, la quale – sta qui un terzo paradosso – non solo non nasconde quella personalità, ma la definisce e le dà una fisionomia, «essendo per questo poeta il suo immaginoso stile tutta la sua avventura» (p. 728).

L'uso del termine «avventura» risulta degno di nota. Esso si riallaccia al concetto debenedettiano di destino, ma ne costituisce il corrispettivo speculare, in quanto indica, come nel vocabolario del primo Bontempelli, un'esperienza «gelida» di tipo puramente testuale, e dunque inautentica. Nel finale della recensione, infatti, l'*impasse* riscontrato nell'analisi di *Isola* viene risolto ricorrendo proprio al sintagma

«destino umano», attraverso il quale viene messa in evidenza nella scrittura gattiana, e nella personalità poetica che pure essa contiene, la totale assenza di umanità. A tale proposito Penna nota come l'identificazione tra personalità poetica e tecnica compositiva còlta in Gatto porti a un'astrazione universalizzante dell'io creativo tale da provocare la sua scomparsa definitiva dal piano antropico e storico, e dunque la non necessità del suo discorso lirico. L'urgenza è allora quella di mettersi in salvo da un simile rischio di scomparsa dell'io:

Frantumata, questa poesia non perde nulla del suo più vero significato. Ciò che è anche dovuto alla mancanza di una ragione essenziale che determini in essa la necessarietà di ogni singola composizione [...]. Questa sua poesia non ha una storia, un tempo, una durata, nemmeno nel corso di una singola lirica. [...] La musica di queste liriche comunica [...] indubbiamente una sensazione di vuoto, sia pur popolato di tante fiabesche apparenze. Chi sa cosa diventerebbe questa poesia un giorno che apparisse in essa un volto, un destino umano. Ma pare fino impossibile figurarsela una simile infiltrazione, in un nucleo così compatto e beatamente olimpico, senza non pensare ad un probabile completo annullamento di questa sua stessa natura attuale (pp. 728-729).

Si verifica qui il punto massimo di realizzazione del processo auto-proiettivo: mai come in questo frangente criticare l'altro assume per Penna il significato di un atto di conoscenza e tutela di se stesso e della propria poesia.

8. *Eccesso autobiografico*

Contrario a quello appena analizzato dello svuotamento disumanizzante è il caso di una personalità poetica fin troppo umanizzata, fonte di un discorso lirico non sufficientemente astratto e universale, nella misura in cui è condizionato dall'autobiografia. Penna ne individua un primo esempio in Testa e nel «contenuto [...] sempre diaristico» della sua opera, nella recensione alla quale, tra l'altro, si trova esposta in modo esplicito la differenza, tipica dell'estetica penniana, tra personalità poetica e personalità umana:

C'è [...] in tutto il libro una ispirazione abbastanza uguale – se

pure non ci azzarderemo a dire che c'è addirittura una ferma personalità [...]. Ma il difetto più vero di questo libro sta nella documentarietà a cui abbiamo accennato e che troppo spesso resta soltanto tale. E quando abbiamo detta la parola *personalità* dovevamo forse dire *personalità umana*, non poetica del tutto (pp. 717-719).

Il secondo esempio è quello di Saba. Nella lunga e rilevante nota XLI del 1930, nell'ambito di un discorso su «Valéry e la sua intellettuale mania della volontà-costruzione nella poesia» (1930, XLI, p. 867), Penna fa un breve accenno al poeta triestino, affermando con particolare durezza di giudizio:

fuori dunque sono dalla poesia vera e Valéry – e i piagnoni o chiunque racconti i propri stati d'animo (in quanto stati d'animo di 'uomini' sia pure sensibilissimi) e chi faccia come Saba un dono di tutti i suoi moti interni, sia pure nobili e pieni di grazia umana e di non enfasi (1930, XLI, p. 868).

La questione viene ripresa e affrontata in modo più articolato a distanza di sette anni, nella pagina dedicata ai componimenti *Dora Markus* e *Vacanze*. Differentemente da quanto osservato nella nota del 1930, qui gli eccessi autobiografici dell'io lirico di Saba, pur sempre sottoposti a critica, vengono comunque fatti rientrare nel campo del poetico. L'analisi avviene attraverso una fertile comparazione con Montale. All'«ambizione» di quest'ultimo di esprimere «una psicologia tanto complicata» (anche se, si precisa subito con tono ambigualmente benevolo, «*sentita* così vera che l'ambizione riesce a un risultato positivo forse non credendo nemmeno di esserci arrivata»); il Saba penniano oppone «un affidamento, che sembra esagerato, alla propria verità di commozione senza paure di fallimenti, riuscendo ugualmente ma proprio in virtù di *fede*» (1937, I, p. 888). Si arriva così al recupero del *modus* poetico sabiano, attraverso un'operazione critica che rivela i tratti peculiari del metodo interpretativo di Penna: da una parte il gusto per il paradosso, il contraddittorio e l'inaspettato; dall'altra un'attenzione particolare alla rivelazione nel testo lirico di personaggio-uomo e del suo destino, compreso quello stilistico.

Saba non mi persuade più dove aspira a risultati più tecnici: diventa teso e impersonale. Le sue 'fughe' ad esempio riportano ispirazioni che si indovinano genuine solo per la conoscenza dell'opera totale del poeta. Ma quello sforzo di fare una poesia orchestrata avvilisce la semplicità elementare della sua ispirazione, che è tutta semplice terra o semplice carne (1937, I, p. 889).

Anche in questo caso, come per Gatto, si ha a che fare con una sorta di *alter ego* verso cui Penna proietta aspetti della sua personalità poetica sui quali vuole riflettere, per tutelare la propria poesia dal rischio individuato appunto nell'opera sabiana. Se Gatto era servito ad allontanare da sé una forma troppo inumana di astoricità, Saba serve ad allontanare una forma troppo umana di ingenuità. Ciò presenta delle implicazioni anche sul piano critico: un aspetto, questo, particolarmente rilevante in considerazione dell'oggetto del presente studio.

Si torni a citare dalla nota XLI del 1930:

la critica: è chiaro il suo compito, è anche facile ed esclusivo – così è anche facile, per chi lo sappia, decidere della verità poetica di un'opera, anche se tutta quest'opera è fatta di un solo verso. (Ribattere Saba e capire che lui pensa così perché l'unico pregio della sua poesia è dato dal complesso dell'opera che lo mostra un 'uomo', un 'sognatore', mai però un 'poeta', ed è logico che egli che cerca nella poesia *'una vita'* addirittura, sappia che solo può riconoscerla o no quando ne abba i *'lunghi'* elementi []). Pare che nemmeno lui sappia (e per un temperamento opposto a Valéry) che esiste un certo stato di *illuminazione* (1930, XLI, p. 868).

Nel brano si fa riferimento a una lettera del dicembre 1929 in cui Saba, rispondendo all'invio da parte di Penna di alcune sue poesie, aveva considerato il «'materiale scarso ed insufficiente' per poter formulare 'un giudizio completo'»⁴³. Al di là del dato contingente, ciò che qui interessa evidenziare è l'espressione palese, da parte del Penna critico e teorico della poesia, della sua idea circa la necessità che in un'opera si manifestino non un uomo puramente umano e la sua biografia, ma una personalità poetica, ovvero, tornando a citare il referente debenedettiano, un personaggio-uomo e il suo destino.

⁴³ Roberto Deidier, *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1343.

9. *Brevi conclusioni*

L'operazione condotta sinora è stata quella di delineare la fisionomia del Sandro Penna critico e teorico del genere lirico, con particolare riferimento alle letture che l'autore perugino ha dedicato ad alcuni esponenti, più o meno rappresentativi, del campo poetico italiano tra la fine degli anni Venti e gli anni Trenta del Novecento.

Se, nel caso di un'attività critica per così dire avventizia, nella misura in cui si è prima di tutto scrittori, l'interpretazione può rivelarsi uno strumento valido a definire se stessi e la propria estetica, ciò è vero in modo particolare per Penna. Le sue riflessioni sulle opere altrui, infatti, si configurano sempre quali tasselli per la ricerca e la costruzione di una personale teoria della poesia, la quale prevede un'insistente rappresentazione del proprio essere poeta⁴⁴. Pertanto, estrapolare ed analizzare i principi estetici e le problematiche che Penna affronta nelle recensioni e nelle note di lettura si dimostra un'operazione utile a far emergere in controtuce, in modo indiretto e obliquo, la sua più nota fisionomia di poeta, o meglio, per ricorrere a un'espressione tipicamente penniana più volte chiamata in causa nel corso di queste pagine, la sua personalità poetica.

Definire in modo diretto tale personalità, ormai sufficientemente indagata, nonché definitivamente liberata da certi luoghi comuni che a lungo hanno pesato su di essa, non compare tra gli obiettivi di questo saggio. Ci si limiti soltanto, per concludere, a offrire un'immagine estremamente sintetica del Penna scrittore mutuando un concetto che il Penna lettore, nell'ultimo dei suoi testi critici qui analizzati, applica a *Dora Markus* di Montale e a *Vacanze* di Saba: «tutte e due le poesie le chiamerei 'pericolose'. Non pericolanti perché, s'è detto, riuscite. È appunto quel vinto pericolo che mi seduce» (1937, I, p. 888). Allo stesso modo, quella penniana può ritenersi una poesia pericolosa (e non pericolante), proprio in quanto poggia su vinti pericoli: essere troppo spontanea, troppo astorica, troppo estranea al proprio tempo.

⁴⁴ Risulta qui funzionale quanto espresso da Daniele Comberiati, secondo il quale uno dei «procedimenti più comuni» messi in atto da Penna è quello di «parlare d'altro (o d'altri) per ritornare a se stesso, al suo stato d'animo e alle sue sensazioni» (Daniele Comberiati, *Tra prosa e poesia: modernità di Sandro Penna*, Roma, Edilet, 2010, p. 54).

JACOPO GALAVOTTI

«L'arte è una cosa ingenua»?
Appunti su Un po' di febbre

La maggior parte delle prose di Sandro Penna è raccolta nel volume *Un po' di febbre*, pubblicato da Garzanti nel 1973, ma che raccoglie testi risalenti prevalentemente alla fine degli anni Trenta e ai primi anni Quaranta. Penna vi si riferisce chiamandoli «racconti e foglietti sparsi»¹: si tratta di veri e propri racconti, descrizioni, ma anche, opportunamente «depura[ti] lontano dalla cronaca e dalla realtà»², pagine di taglio diaristico e appunti di viaggio. In parte risentono del contesto letterario della prima stesura e molti riscontri intertestuali sono stati avanzati da Campanella, da Marcheschi e da ultimo nel commento di Deidier³: certe cose di Cardarelli, molto Comisso, persino il realismo magico di Bontempelli (e mi chiedo se non siano da aggiungere in questa orbita i ragazzacci e le osterie romane dello stralunato Gallian); ma certi temi, immagini e motivi sono pennianissimi e vicini a quelli dei testi poetici: fanciulli, viaggi e *flâneries* per la città e la campagna, treni, tram, cinema, il contrasto tra il mondo adulto grigio e corrotto e le epifanie luminose della giovinezza. Nella mia lettura vorrei concentrarmi su alcuni aspetti di carattere stilistico e narratologico, in note che assumeranno in parte anch'esse la forma di «foglietti sparsi», ma che spero conservino una loro generale coerenza non proprio speciosa. Come le principali tangenze tematiche con la poesia sono già state indicate dalla critica (l'insofferenza per la vita borghese, il vagabondaggio, l'amore per fanciulli dalla natura innocente e ferina, l'insistenza sul tema dell'acqua), anche i principali aspetti formali della prosa pen-

¹ Sandro Penna, *Poesie, prose, diari*, a cura di Roberto Deidier, cronologia di Elio Pecora, Milano, Mondadori, 2017, p. 1219. Da qui in avanti le citazioni di testi penniani da questo volume saranno indicate a testo con il solo numero di pagina.

² Gualtiero De Santi, *Sandro Penna*, Firenze, La nuova Italia, 1982, p. 117.

³ Cfr. Nicoletta Campanella, *Le prose di Sandro Penna*, in «Il lettore di provincia», 97, 1996, pp. 65-82; Daniela Marcheschi, *Sandro Penna. Corpo, tempo e narrativa*, Roma, Avagliano, 2007; Sandro Penna, *Poesie, prose, diari*, cit., pp. 1213-1251.

niana sono già stati messi in luce: l'andamento paratattico e anaforico, l'insistenza sulle figure di ripetizione e iterazione, un discorso fitto e pausato, interrotto da esclamazioni e interrogazioni, il frequente ricorso ad avversative, *correctiones*, ossimori⁴. Mi vorrei soffermare, per cominciare, sulla presenza larghissima di due istituti retorici caratteristici del dettato insieme semplice ma estremamente sorvegliato di *Un po' di febbre*, vale a dire la dittologia e le inversioni dell'ordine naturale dei costituenti della frase.

Spessissimo gli elementi della realtà sono fermati da due aggettivi; è insomma la dittologia, la disposizione binaria, a conferire agli oggetti e ai personaggi descritti la loro peculiare fisionomia: «stretti labirintici canali» (p. 617), «vasti eleganti giri» (620), «oscuro lungo caseggiato» (620), «treno lento e trionfale» (621), «casacce tozze e lunghe di un colore marrone nerastro» (624). A parte certe cadenze letterarie (come la donna amata dall'impiegato contemplativo dell'omonimo racconto che è, quasi petrarchisticamente, «dolce e fiera» (582), o le ragazzine ciociare che, con ritmo perfettamente endecasillabico, «sapevano di grasso e di cucina» (634)), metterò poi conto rilevare le frequenti associazioni di qualità discordanti, specialmente riguardo a sentimenti e sensazioni: «terribile e sorridente» (607), «ansioso e felice» (615), «fiabesca tenue minaccia» (621), «tenero e inconscio» (625), «folle e naturale» (625), «seduti ed anonimi» (626), «gioia acre e forse già provvisoria» (626), «inaspettata e ironica presenza» (627). Vediamo il ragazzo della biblioteca di *Appunto [II]* presentare due caratteri opposti, «sbarazzino e pensoso» (672), e così quello della *Porta antica* che era dapprima «affettuoso e tenero» (667), poi è divenuto «vivido e fiero» (667), sino a che le due caratterizzazioni opposte non arrivano a fondersi alla fine, in una nuova coppia, quando lo troviamo «sicuro ed affettuoso» (670). Non necessariamente sono messe in rilievo qualità discordanti, ma anche complementari: «spaesato e quasi timoroso» (616), «impacciato e goffo» (639), «torpido e assente» (639). Ancora un esempio per sottolineare come la dittologia si possa accompagnare alla ripetizione lessicale: il ragazzino che entra nella bottega di barbiere in *Un po' di febbre*, ha un'aria «assente o lieve»; la sua bocca, diverse

⁴ Sulla prosa di Penna, oltre agli studi già citati si aggiungano almeno anche Giulio Di Fonzo, *Sandro Penna. La luce e il silenzio*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1981, in particolare pp. 145-155; Antonio Iacopetta, *Sandro Penna. «Il fanciullo con lo specchio»*, Roma, Bonacci, 1983; Anna Vaglio, *Invito alla lettura di Sandro Penna*, Milano, Mursia, 1993, in particolare le pp. 81-89.

righe dopo è «piccola e *lieve*» (586). Un componente della prima dittologia ritorna nella seconda, sovrapponendo una caratteristica fisica, esteriore, a una interiore o, in senso lato, morale. Anche la descrizione in negativo della bocca è ripetuta due volte: «Anche la bOcca sembrAva, non chiUsa, non Essere apErta», e poi: «la bocca pIccola e liEve, non Era, né apErta né chiUsa, increspAta» (586), e andrà insieme notato come la medesima immagine sia veicolata dallo stesso ricorso a insistenti ritmi ternari.

Si può dire che non si tratta tanto di una moltiplicazione esornativa, cioè di dittologie dove uno dei due termini ha qualcosa di affettivo ma debole (come «dolci sconosciuti accenti» (618), «dolci meccaniche invenzioni» (623)), o ridondante (come può essere il caso di «chiari ben definiti sentieri» (624)), oppure di occasionali raddoppiamenti quasi fonosimbolici («oscuro e confuso mondo» (629)), quanto piuttosto della resa di una specifica modalità che direi di accerchiamento e approssimazione alla verità che caratterizza lo sguardo che filtra il racconto: non solo perché sono descritte sensazioni e sentimenti di per sé non complessi ma compositi (ancora «deciso e annoiato» (629), «parole vive e calme» (635), «felice e triste» (638), «rassegnato e limpido amore» (645)), ma soprattutto perché vige nei protagonisti, rispetto alla realtà che li circonda o, meglio, che attraversano, una costante aria di interpreti dubbiosi e trasognati, che viene veicolata anche dalla dittologia, come se fosse impossibile fermare la descrizione con un singolo aggettivo, ma occorresse una continua correzione del tiro, sia riguardo alla realtà naturale («ombra sola e netta» (650), «pianura secca e uguale» (651)), sia soprattutto all'interiorità altrui («qualcosa come un affettuoso e un po' dolente riconoscimento» (632), «sguardi difficili e sconosciuti» (640), «consapevole e infantile» (653)). Questo è un corollario del fatto che il racconto, come vedremo, è condotto ricucendo immagini e brevi flash della memoria, come esemplarmente *Perugia* (600-603), dove partendo da una prima esibita preterizione («dovrei dire delle mie case») si libera una sintassi scorciata che affastella i ricordi della città natale («mi rivedo», «ricordo», «I nomi non li ricordo più. Ricordo bene», etc.).

La dittologia si accompagna, abbiamo detto, alla frequente iterazione di parole a distanza, al punto da fornire ad alcuni brani una sorta di basso continuo che armonizza la narrazione attorno ai concetti chiave. Il primo racconto, *Un giorno in campagna* (573-576), è in questo senso

esemplare. Al momento dell'arrivo del protagonista e della cugina nella casa di campagna c'è una «quieta *umida* aria» in un'«ampia *umida* campagna», che diventa, in corrispondenza della felicità dei giochi con la cugina «*campagna* lavata e brillante», portando alla comparsa del fanciullo, il cugino Quintilio «*calmo e lucente*» e poi «*calmo* e assente». Quando si fa l'ora di ripartire, dopo aver fatto la conoscenza di Quintilio, il «*verde molle e inabitato*» della partenza è diventato un «*verde lucente e infinito*»: il fanciullo-epifania ha lasciato anche loro «*calmi lucenti*». E si vedano ancora le varie declinazioni e sfumature della luminosità in *Tre luci* (628-630): «inverni lunghi gelidi *nebbiosi*», «varietà di clima e *di luci*», «altra volta *invisibili o fosche* e adesso *limpidissime e dorate*», «*bianco rosato e lucente*», «colline e colline, ma *buie* e quasi inesistenti», «*luce turchina e dilatata*», «*oscuro confuso mondo*», «*assente la luce turchina e diffusa* del ponte stesso, *lontana e sconosciuta quella raggiante* delle montagne», «*oscuro* terrapieno erboso», «*oscuro* e confuso», «*rosse e verdi luci*», «*luce turchina e dilatata*», «*luce turchina e diffusa*».

Un secondo aspetto interessante sono alcune inversioni, notevoli non tanto perché frequentissime, né particolarmente accusate, ma perché si sollevano su una lingua generalmente piana: «per meglio vedere» (593), «nel sonno che già in piedi li prende» (627), «troppo si sentiva vestito» (638); e si segnala in particolare il rimando della copula rispetto al predicato nominale (e meno spesso del verbo reggente rispetto al complemento predicativo): «naturale era pensare» (589), «solo viva era la pioggia» (589), «hanno essi bisogno» (590), «Più festose passano qui le cameriere» (597), «Inutile è cercar di capire la commozione» (623), «più bello è il gioco» (672). Tali inversioni assumono ulteriore rilievo quando siano coinvolte in un andamento frasale che ricalca perfettamente la forma endecasillabica, come ad esempio in «solo da lui non corteggiata ancora» (584), «e che noioso è cercare l'alloggio» (638), «se seduto ero sotto il monumento» (653). In proposito, già Pecora, Marcheschi e Deidier hanno richiamato l'attenzione sul passo di una lettera a Francesco Flora in cui Penna ha sottolineato l'«andatura ritmica» della prosa di un suo taccuino di viaggio⁵. Possiamo, approssimativamente, intendere questa ricerca di ritmo come periodica com-

⁵ Citata dapprima in Elio Pecora, *Sandro Penna. Una cheta follia*, Milano, Frassinelli, 1984, la lettera si legge ora in Sandro Penna, *Poesie, prose, diari*, cit., pp. 1263-1264. La prosa a cui si riferisce è *Dal taccuino di un viaggio*, ivi, 695-697.

pressione e dilatazione delle misure, nella frequente alternanza di unità melodiche lunghe e brevissime, da vedere a contrasto con la concentrazione estrema di quelle zone dalla punteggiatura eccezionalmente analitica, la quale genera effetti di grande concitazione, di resa stenografica dei rivolgimenti del pensiero, come accade soprattutto nelle prose di carattere diaristico, vicine a un vero e proprio monologo interiore, come *Psicologia personale* o *Tutte storie*⁶. Ma si può provare a intendere il ritmo anche in un'accezione linguistica più specifica e rigorosa, prendendo in prestito la definizione di Bertinetto, come alternanza di tempi forti e deboli, di sillabe atone e toniche⁷. Secondo questa definizione ristretta saranno allora da rilevare due fenomeni: il primo, già visto di passata – ma su cui è rischioso soffermarsi, poiché difficilissimo verificarne intenzionalità ed effetti – è l'accamparsi di ritmi ternari in serie, cioè di cellule prosodiche composte da una tonica e due atone (senza distinguere tra anfibrachi, dattili o anapesti), per esempio «durAnte quei giOrni di fEbbre il suo amOre divEnne più fOrte» (581); «giacché Era quest'Ultimo il trAtto più gElido, cOme si puÒ immaginAre, il più erOico» (603); «E la sEra cercAi, come sEmpre, un più strEtto contAtto col pOpolo» (618); «entro la IUce turchIna e diffUsa del pOnte al crepUscolo» (630); «come mOssi da un vEnto che Io non potEvo capIre» (632); «che un nevrastEnico pOvero esIga il silEnzio anche in piAZza» (633). Il secondo fenomeno rilevante è la presenza di versi nella prosa. Già Daniela Marcheschi ha notato che in *Un po' di febbre* non è difficile raccogliere una buona quantità di settenari ed endecasillabi⁸. Certo, a meno di esperimenti oltranzisti co-

⁶ Restando inteso che non si tratta di un diario tale e quale, ma sempre di una consapevole rielaborazione, come si può vedere ora dai passi che riprendono diari pubblicati e annotati da Deidier nel «Meridiano». Difficile comunque definire il genere letterario ed eventualmente lo statuto narrativo di queste prose: da una parte esse appaiono come lo sfruttamento narrativo di tecniche diaristiche (secondo Fabrizio Scrivano, *Diario e narrazione*, Quodlibet, Macerata, 2014, p. 106, «Il diario [...] è lo spazio letterario di una coscienza fluttuante e non definita, forse individuata anche nella sua consistenza ontologica ma non compresa, cioè è una sorta di laboratorio in cui mettere alla prova l'esistenza piuttosto che definirne il senso»); dall'altra, se si prescinde dalla loro primitiva destinazione, sono accostabili anche alla tecnica finzionale dell'«autonomous monologue» descritta da Dorrit Cohn, *Transparent minds. Narrative modes for presenting consciousness in fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1983, pp. 217-265.

⁷ Cfr. Pier Marco Bertinetto, *Ritmo e modelli ritmici*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1973.

⁸ Daniela Marcheschi, *Sandro Penna. Corpo, Tempo e Narratività*, cit., p. 79.

me quelli di Silvio D'Arzo studiati da Fabrizio Frasnedi⁹, o certe pagine di Pavese, su cui si può vedere il punto di Matteo Zoppi¹⁰, non è in questo che consiste il ritmo della prosa, nemmeno della prosa d'arte, e insomma quella di reperire movenze versali entro i membri sintattici del periodo può sembrare in effetti (già dopo i primi rilievi statistici di Beccaria che risalgono al 1964¹¹) un'operazione ingenua. Eppure, se anche è difficile stabilire i limiti dell'intenzionalità di ogni singola occorrenza, a mio avviso è assolutamente probabile che in alcuni testi la presenza di misure versali in grappolo o di singole occorrenze in punti di strategico rilievo faccia parte della ricerca autoriale di una prosa ritmica. Ad esempio *I due poeti* si chiude, forse ironicamente, con un endecasillabo, «Ed ho fatto carriera, senza dubbio» (620); e due testi, *Un po' di febbre* e *Come una sigaretta...* sono aperti e chiusi da due endecasillabi: «Da qualche giorno aveva un po' di febbre» (585), «esser utile a far della poesia» (587); «Il Poeta mi aspettava alle cinque» (595) (anche se qui con prosodia irregolare, di 3^a e 7^a), «e già doveva aspettarmi il Poeta» (596) (dove va notata la contestuale circolarità semantica, che non può non ricordare la circolarità di tante sue poesie)¹². Se ciò può apparire casuale, farò altri due esempi più chiari e interessanti. Deidier nota che in *Arrivo al mare* il passo «E il mare tutto azzurro intenso, intatto e assente» (640) rimanda alla famosa quartina *Il mare è tutto azzurro*¹³, ma va aggiunto che di quel testo troviamo qui anche la cadenza settenaria, per non parlare del tricolon finale e dell'insistita allitterazione. Il secondo esempio è un breve periodo della prima delle due prose che compongono il *Viaggio in Ciociaria*: «Il giorno dopo mi svegliai assai TARDI soTtO IL calmo RUMORE

⁹ Frasnedi è tornato a più riprese su questo aspetto, ma vedi almeno *Pensare ad altro. Saggio su Silvio D'Arzo*, in Silvio D'Arzo, *Opere*, introduzioni di Alberto Bertoni, Fabrizio Frasnedi, a cura di Stefano Costanzi, Emanuela Orlandini, Alberto Sebastiani, Parma, Monte Università Parma, 2003, pp. XXV-LXXIV: LXVII-LXXII.

¹⁰ Matteo Zoppi, «Raccontare è monotono». *Il ritmo della prosa in «Feria d'agosto» di Cesare Pavese*, in «ACME», LXV, 3, 2012, pp. 201-220.

¹¹ Mi riferisco a Gian Luigi Beccaria, *Ritmo e melodia nella prosa italiana. Studi e ricerche sulla prosa d'arte*, Firenze, Olschki, 1964.

¹² Riguardo a *Come una sigaretta...* (che è del '39) è da notare che vi compare una partita di «tamburello», termine utilizzato nella resa penniana del *jeu de paume* ('pallacorda') della *Venus d'Ille* di Merimée (la cui traduzione gli fu commissionata nel '43) sulla cui improprietà si interrogava Cesare Garboli, *Penna Papers*, Milano, Garzanti, 1996, pp. 95-107.

¹³ Cfr. Sandro Penna, *Poesie, prose, diari*, cit., p. 1243.

DELLA pioggia» (632). Non mi pare difficile leggervi in filigrana, dati il ritmo e la semantica simili, un ben più famoso distico: «Io vivere vorrei addormentato | entro il dolce RUMORE DELLA vita» (279). Insomma, Penna non rifugge l'uso di misure versali dentro la sua scrittura prosastica, anche in punti di notevole rilievo, specialmente in funzione di apertura e chiusura. Nulla di sistematico o manierato, ma il ricalco di figure metrico-sintattiche proprie dei testi poetici – al limite della vera e propria autocitazione di poesie tra le sue più note – mi pare denunciare una convergenza frutto di un lavoro meditato e sorvegliato in direzione di quell'«andatura» che vuole avvicinare la prosa ai versi. Qualche nota sugli assetti narratologici. In questi «racconti e foglietti», se anche a volte i personaggi parlano in prima persona e altre volte sono narrati in terza persona, pure sempre aderiscono, trasfigurandolo, al fondo biografico di Penna, ne mutuano ossessioni, gesti e pensieri¹⁴. La percezione della realtà in questi testi manifesta sempre una condizione di febbrile trasognamento e di lucida confusione. Ho parlato di approssimazione e accerchiamento della verità a proposito della dittologia, ma tale condizione si riverbera più direttamente nella ricorrenza quasi maniacale di espressioni di dubbio e incertezza («forse», «non so come dire», «io credo», «probabilmente», «chi sa se [...] ma no», «non so perché», «non so bene capire cosa succede», «non so quali», «non sapevo», «non so bene perché» etc.); espressioni approssimate, di *understatement* («era come sapere», «come se», «quasi», «come di lontano», «come indeciso», «come vergognosa», «pare che abbia paura», «come annoiati o forse solo stanchi», «si può dire», «quasi [...] talvolta», «come preoccupata» etc.); e ancora nella presenza di interrogative e di *correctiones*, e infine nell'abbondanza di verbi sia di percezione che di esperienza mentale come *sembrare*, *parere*, *apparire*, *sentire*, *risentire*, *ricordare*, *pensare*, *meravigliarsi*. Si veda ancora *Tre luci* (628-630), dove si esprimono dubbi e incertezze sia riguardo alla condizione interiore, sia alla sostanza dell'osservazione («quasi con angoscia», «dare l'impressione», «mi apparve allora come», «e già non mi pare più vero», «Ma che cosa può dire a me, al pastore, al ciclista che fila concreto alla sua cena?», «non so perché»), che ci conducono alla conclusione gnomico-interrogativa:

¹⁴ Come nota acutamente Dorrit Cohn, *Transparent minds*, cit., p. 143: «In some respects a first-person narrator's relationship to his past self parallels a narrator's relationship to his protagonist in a third-person novel».

fingiamo di decidere che laggiù sulle montagne è Dio, da questa parte buia che guardo è quello che abbiamo detto il padrone la legge gli animali, cibo cibo e cibo. Ma cos'è in questa luce turchina e diffusa che adesso più s'addensa sul ponte, ci fissa alla terra, e fa pensare al viaggio, allo spazio? (630)

Mi riferivo, poco fa, allo 'sguardo' che filtra il racconto, come se quello sguardo fosse unico. In realtà i protagonisti di queste prose sono molteplici, ma tali personaggi sono sempre trasparentemente autobiografici e, soprattutto, nelle pagine di *Un po' di febbre* – e, aggiungo, anche nelle prose narrative disperse di Penna – lo sguardo gode di un'esibita centralità. Ciò che accomuna queste prose di vario genere è proprio la rigorosissima restrizione del punto di vista, che è sempre, lo notava già Campanella, quello dei protagonisti dei diversi testi¹⁵. Con gli strumenti della narratologia genettiana¹⁶ diremo che sia nei racconti omodiegetici sia in quelli eterodiegetici, l'istanza narrativa muove da una ferrea focalizzazione interna. Focalizzazione che trova proprio nelle espressioni di dubbio uno dei suoi espedienti principali: mai la psicologia, le reazioni interiori, i pensieri dei personaggi diversi dal protagonista si rivelano direttamente, ma sono sempre mediati attraverso una serie di indicatori che mettono in primo piano lo sguardo e il giudizio, sia pure problematico, dei vari protagonisti. Mi soffermerei, a riprova, su quelle che paiono due possibili eccezioni. Nel racconto intitolato *Il racconto* (577-580), il narratore introduce una battuta di discorso diretto libero: «era già grande lui!» che pare infrangere la focalizzazione interna, come se fosse un pensiero da attribuire al piccolo Pierino, ma non sarà difficile alla fine del racconto attribuirlo invece a una proiezione illusoria del protagonista Giorgio, altrettanto illusoria della sua convinzione che «l'arte [sia] una cosa ingenua» e che Pierino possa capirla e riempirlo di «tacita ammirazione», mentre alla fine scopriremo che il suo racconto lo annoia terribilmente. Forse non

¹⁵ Nicoletta Campanella, *Le prose di Sandro Penna*, cit. Sarà anche per questa omogeneità nella gestione dello sguardo, per la postura comune dei personaggi pur nella loro apparente pluralità, oltre che per la ristrettezza dei temi, che Raboni ha potuto suggerire che *Un po' di febbre* sia un «romanzo di squisita lacunosità, costruito sulle intermittenze della gioia e della memoria» (nel risvolto di copertina della prima edizione riportato in Sandro Penna, *Poesie, prose, diari*, cit., p. 1217).

¹⁶ Il riferimento è a Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976.

sarà invece illusoria la «casta ammirazione» che il benzinaio rivolgerà al protagonista di *Lido di Roma* (604-606), ma significativamente lì, in una situazione non dissimile, non si tratterà più di «arte», ma solo di non fare nessuno «sbaglio di ortografia». Una seconda potenziale infrazione si accompagna all'uso variato e strategico dei tempi verbali in *Osteria* (643-645): dapprima troviamo un presente in bilico tra 'intemporale' e 'onirico'¹⁷, che introduce i primi personaggi come pure possibilità narrative: «può entrare un ragazzo. Anzi, tre ragazzi possono entrare», etc.; il racconto passa poi al presente semplice, ma restando ancora sospeso, come se vigesse un verbo di possibilità sottinteso; in questo passaggio il narratore pare derogare alla focalizzazione interna riferendo un pensiero del ragazzo: «pensa che se una sera di luna gli capitasse quell'incontro [cioè con un lupo Mannaro] egli saprebbe difendersi in molti modi». Ma «pensa» varrà qui ancora «può, potrebbe pensare» oppure «riflette, pensa ad alta voce». Proseguendo, il racconto vira al passato remoto, con uno stacco marcato da una frase breve: «Poi arrivò il suonatore ambulante»; il suonatore guarda quindi una giovane attrice, che però non gli presta attenzione, ed egli resta con un viso deluso, dando spazio a una generalizzazione che parte da ciò che legge nel suo sguardo: «E allora, caro suonatore ambulante, io ho visto nei tuoi occhi capitolare quella fierezza [...] è venuta fuori quella particolare imperdonabile umiliazione che non è, credi, solo dei mendicanti». Dopodiché egli suona, il ragazzo gli regala delle sigarette e l'autore riusa il passato remoto per riandare al momento dell'arrivo del suonatore («Io ripensai allora a quella tua espressione cupida e umiliata»), per terminare poi di nuovo con un passato prossimo e un presente, ma accompagnati dal deittico temporale «ora» («ha ora messo nei tuoi occhi non so che rassegnato e limpidissimo amore») a fissare il momento in cui il narratore tenta di giungere attraverso gli occhi alla psicologia del suo personaggio: «E così in armonia con te stesso ora ti senti». Entrambe le infrazioni della focalizzazione sono in realtà solo presunte, sono proiezioni, ipotesi, partono cioè da un eccesso di interpretazione di un soggetto che prova a comprendere e verbalizzare ciò che gli è estraneo. Ed è ciò che esplicita il personaggio di Giorgio nella sua seconda comparsa a distanza in *La porta antica*: «Capì che era

¹⁷ Cfr. Pier Marco Bertinetto, *Tempo, aspetto e azione nel verbo italiano: il sistema dell'indicativo*, Firenze, Accademia della Crusca, 1986.

stupido poeta che vuole sempre vedere complicazioni sentimentali, ma fu felice insieme di non averle trovate» (668).

Tra le marche di dubbio che fungono da indicatori della focalizzazione, va segnalata ancora una particolare configurazione sintattica. Si tratta di frasi condizionali introdotte dalla congiunzione *se* posposte rispetto all'apodosi (invertendo dunque l'ordine standard del periodo ipotetico). A questo costrutto può venire demandata la resa del rapporto causa-effetto nel tempo reale, cioè il tempo della consuetudine borghese, retto da una ciclicità e ripetitività dettate dalla convenzione e non dalla libertà: «E oggi è domenica *se* tutti sono al caffè, al loro primo gelato, *se* le servette sciamano diffuse» (597). Ma la natura ipotetica della condizionale veicola soprattutto le deduzioni del personaggio incaricato del punto di vista rispetto alla psicologia degli altri personaggi: «è fiero di lei *se* amorosamente ricerca il suo braccio» (598), «parve alla commessa indegno seggio, *se* si scusò tanto di non avere una poltrona» (603), «non era indifferente *se* dimenticava di vendere il giornale» (669)¹⁸. Tale struttura sintattica ha una larga distribuzione nella poesia novecentesca, e basterà citare D'Annunzio, *Alcyone*, *Lungo l'Affrico*, 31-33: «E non promette ogni lor breve grido | un ben che forse il cuore ignora e forse | indovina *se* udendo ne trasale?», le «soste ancora umane | *se* tu a filarle col tuo refe insisti» nell'ultimo mottetto di Montale (uno dei due più penniani come notava Garboli¹⁹), e lo stesso Penna poeta di *Forse invecchio, se ho fatto un lungo viaggio*.

La restrizione del punto di vista che abbiamo sottolineato rende poi più comprensibile anche la quasi totale assenza di tratti mimetici del parlato o del dialetto, nonostante il motivo ricorrente della ricerca del «caldo popolo» e dell'ascolto delle diverse parlate della penisola. La lingua e lo stile della prosa di Penna sono anche in questo senso centrati su un soggetto che filtra per noi una realtà resa sempre con una lingua piana, che, come quella della poesia, fa qualche concessione all'aulico, ma senza picchi, e quasi mai indulge verso il basso: qualche dislocazione nelle battute della madre di *Sulle rive di una marrana* («anche il coraggio di venirmi incontro, hai», «A me, non mi sente» (609)), una

¹⁸ Un esempio interessante è anche la *correctio* eccettuativa di una prima impressione resa in sintassi nominale, a proposito di un gruppo di ciclisti in *Aspetti di Milano*: «Fantasmi, *se non fossero* quei berretti e quei volti e quelle grosse mani» (621).

¹⁹ Cfr. Cesare Garboli, *Penna, Montale e il desiderio*, Milano, Mondadori, 1996, ma nel caso specifico non si tratta certo di intertestualità, quanto piuttosto di diffusione di un istituto sintattico proprio della 'tradizione del Novecento'.

frase in romanesco «Me pensavo che se sbajava» (659), un «pisciatoio» (676) in luogo del più frequente «orinatoio», ma di solito i consueti eufemismi, come «vistosa cosa» (597), «povera cosa» (676), e, in proposito, il «membro» (665) nominato così solo una volta, e credo non a caso in un momento in cui lo sguardo del protagonista disamorato è attraversato da una vena di ironia amara, che dunque fallisce la nobilitazione della naturalezza del personaggio, ormai cresciuto, di Giulietto.

Tornando in conclusione a quella postura dubbiosa dei protagonisti, ne va sottolineato il suo divenire spesso autoriflessiva, come in *Due Venezie* («Ma qualcosa che non so mi spinge, sempre, verso i luoghi della vita, della più fitta vita, proprio quando si ritrovano deserti» (617)), o apodittica come *I sentieri* («Ogni amore ha la sua durata e l'uno cede all'altro il posto» (626)). Molti passi assumono inoltre carattere spiccatamente metaletterario. Nella sua nota introduttiva Penna scrive non a caso: «queste pagine attestano un rapporto febbrile con la realtà *e con il mio lavoro di poeta*» (1219). Alla fine del racconto *Un po' di febbre*, la febbre è dichiarata essere strumento per la poesia e viene insomma giustificata a fini estetici la distorsione dello sguardo che essa comporta. Già a metà del racconto, dopo la descrizione del ragazzo, la voce narrante la sintetizza così: «insomma un povero piccolo *ragazzaccio, come tanti altri*: ma il malato s'incantava sull'espressione sospesa di quel ragazzo» (586). Si tratta di un momento fuggevole di consapevolezza – o forse di un'incursione del narratore – che anticipa anche verbalmente la conclusione: «rivedendo quel *ragazzetto come tutti gli altri*, sporco ed elementare, capì che la febbre può, dopo tutto, esser utile a far della poesia» (587).

Qualcosa di simile, ossia che a essere importante è la percezione, l'animo e non la sostanza, viene detto in *Passeggiata notturna*: «non ho mai capito quello che è bello e quello che è brutto. Mi pare che tutto quello che esiste sia bello perché esiste o, anche, sia brutto per la stessa ragione, secondo l'animo ma non in se stesso» (614). Ancora in *Aspetti di Milano* (621-623), l'aggancio deittico con il momento della narrazione – «E oggi che scrivo mi pare anzi di esagerare» – si collega direttamente al distacco tra scrittura ed esperienza, al ruolo infine soprattutto memoriale della narrazione: «Ma non esagero se interrogo la mia im-

pressione di allora. E solo quella a me importava di notare»²⁰. Si precisa il senso della scrittura come tentativo di resa della sensazione di un attimo preciso, vero solo se inteso con l'animo della sua esatta circostanza. Lo stesso avviene nella riflessione metaletteraria nelle ultime righe di *Altra osteria*:

Ma perché descrivo così freddamente? Cosa dico, qui, di tanta mia estasi? Parlo di colori, di insalata. La figura viene migliore artisticamente? Ma ora dovrei dire che quando i due se ne andarono io ebbi l'impulso di seguirli fino alla stazione; e poi? Anche sul treno? Verso quale paese di innocenza, fra selvaggi. (647)

In questione è la scelta di quali avvenimenti narrare e come. In questione è l'essenza stessa dello scrivere, che impone un'interpretazione personale ai fatti e agli avvenimenti che circondano i protagonisti, che qui è come dire l'autobiografia. Lo si vede in modo trasparente nel discorso che attraversa la prosa *Psicologia personale* (653-656), dove Penna si interroga su come scegliere le parole e come narrare, come inquadrare correttamente la scena: «Ma ho scelto male», «è dai tre ragazzi che devo cominciare», «Il mio amico (chiamiamolo così, ma purtroppo...)». L'arte narrativa è dunque «scelta», contrapposta al ricordo che invece si impone: «Tutto potrei raccontare, ricordo benissimo, è così facile. Ma allora dov'è più il gioco di parole, la scelta». Ma in fondo questa illusione di poter trasformare un ricordo vivo in narrazione («Il mio amico invece (il mio personaggio insomma)») serve infine solo a coprire una più cocente illusione/delusione amorosa – «Lui è rimasto il solito angioletto terrestre. (Ma ora che ne scrivo oso prendermi in giro, e so bene che non è così... Vedi che il gioco delle parole non viene bene. Quanto è difficile.)» – e la difficoltà di fondersi con l'ambiente dei tre ragazzi, tentativo necessariamente forzato e affettato, per quell'inquietudine intellettuale che inevitabilmente lo allontana da loro: i «discorsi che in te premono, [...] lascerebbero in loro falso odore di carta».

²⁰ La scrittura memoriale, specialmente dove parte da una riscrittura di appunti presi a ridosso degli eventi, affronta sempre il tentativo di superare quell'«effetto perverso» della scrittura diaristica di cui ha scritto Fabrizio Scrivano, *Diario e narrazione*, cit., p. 93: «[il diario] sebbene colga la flagranza dell'evento, senza intervento mnemonico per ricostruirlo, rende palesemente estraneo il passato alla stessa persona che l'ha registrato».

Mi pare insomma ravvisabile in queste forme di distacco e riflessione come un velo di sottile, ma dolorosa autoironia, prima nei confronti delle possibilità della parola letteraria, poi nei confronti della propria pretesa di poter accedere al mondo innocente dei fanciulli, e infine e più a fondo, sull'esistenza stessa di quel mondo, un dubbio sulla natura illusoria del fanciullo divino, del centro vuoto del desiderio che si incarna nelle innumerevoli apparizioni di giovani, destinati dal tempo a mutare, come quel «mito della bellezza di Giulietto» (664) la cui lucentezza si appanna, lui ormai diciannovenne²¹. Non è solo pendolarità tra euforia e disforia, tra presenza e assenza del dio dell'amore, ma, a me pare, una più pericolosa riflessione sull'essenza artificiale e ossessiva di un mito che si vorrebbe naturale, che esista cioè «quel mondo ideale che Mario amava negli adolescenti» (665), che si incarna in tutti i fanciulli e in nessuno. Come ha scritto Gualtiero De Santi, «La contraddizione irrisolta di Penna è alla fine il rifiuto di coprire le immagini della vita con lo schema concettuale che ne alteri l'unicità; ma di non rinunciare al senso profondo dietro lo spettro di superficie»²². Proprio così Penna in *Tutte storie*: «Faccio una poesia quasi religiosa, ma sempre partendo dalla contemplazione di un'«umana figura»» (648). Poesia religiosa, preghiera, se vogliamo, che emerge dal silenzio di quasi tutte le determinazioni circostanti²³, dal suo «cominciare un

²¹ Cfr. Antonio Iacopetta, *Sandro Penna*, cit., p. 68: «a Penna non interessano i fanciulli, la serie identica e ripetibile all'infinito dei suoi fanciulli, quanto *il fanciullo*».

²² Gualtiero De Santi, *Sandro Penna*, cit., p. 125.

²³ Cfr. Walter Siti, *Il neorealismo nella poesia italiana 1941-1956*, Torino, Einaudi, 1980, p. 62: «Il potenziale voyeur resta un voyeur classicista. Realista come lo sono i mistici, Penna apre uno spazio tra l'atto di nominare gli strumenti di estasi-tortura e l'atto di formulare la preghiera; è lo spazio del rito, o se si vuole dello straniamento. Quale che sia la storia segreta della sua 'santità' essa è figura formale, lo schema convenzionale dei suoi testi: le circostanze precise del desiderio, una 'trovata' figurale o ritmica che crea lo spazio letterario, una serie di parole fisse che divinizzano questo spazio e lodano il dio [...]. È uno straniamento che non invita a discutere, a valutare; indica una distanza incolmabile, un vuoto, una impossibilità radicale. Che è insieme irraggiungibilità dell'oggetto desiderato e inesistenza del pubblico». Stimolante in questo senso una definizione di Gian Paolo Caprettini. In *Semiologia del racconto*, Roma-Bari, Laterza, 1992, partendo dalla linguistica di Jakobson, Caprettini individua sei differenti tipi di silenzio, identificando il silenzio come l'equivalente, in rapporto al linguaggio, di ciò che è l'oblio in rapporto alla memoria. Particolarmente interessante è quello che lui definisce il «silenzio del contesto»: «Il silenzio del contesto, l'eliminazione dell'intorno è, se si vuole, il silenzio della preghiera, che non ha destinatari visibili, non ha un contesto da valutare, contrastare o al quale adattarsi, non comporta una riformulazione del messaggio al variare di fattori ambientali o circostanziali. Il silenzio del contesto è una parola al di

discorso all'improvviso» (747), ma che per cogliere l'essenziale, lo deve rendere manifesto partendo da un solo preciso e individuato momento del tempo, da una sola effimera ma viva, e perciò peritura, incarnazione.

Torniamo alla presentazione dell'autore: nell'ordinamento della raccolta Penna sostiene sia possibile riconoscere «una progressiva chiarificazione» (1219). In effetti – nonostante il bel distico «Non è la costruzione il lieto dono | della natura. Un fiore chiama l'altro» (115) – la struttura e la disposizione dei testi lascia intravedere alcuni intenzionali legami tra un testo e l'altro, sia ravvicinati che a distanza, oltre alle più evidenti riprese della titolistica (come *Osteria* e *Altra osteria*; *Appunto [I, II e III]* e *Appunto triste*, etc.). Tra quelli ravvicinati possiamo citare, ad esempio, la situazione della famiglia che ospita il protagonista seduta a tavola ricorrente in *Un giorno in campagna* e nel seguente *Il racconto*; i lemmi «febbrilmente» e «febbre» che uniscono *Il racconto*, *L'impiegato contemplativo* e *Un po' di febbre*; «Essi hanno la vita» (590) nelle ultime righe di *Racconto geometrico*, richiamato immediatamente da «Adesso la vita della piscina si è fatta più quieta» (591), incipit del seguente *Donna in piscina*, dove troviamo una «ragazzina», come nello stadio del successivo *Due tempi*. Ma ancora «Chi si muoverebbe mai da Roma...» (611) richiamato da «Ma come è bella Roma» (613) tra *Sulle rive di una marrana* e *Passeggiata notturna*. O da ultimo lo stesso attacco presentativo «Ecco» all'inizio di *Psicologia personale* e *Paura*, dove troviamo anche rispettivamente «angioletto» (655) e «angioli» (658). Fitta anche la trama di rimandi a distanza, sia lessicali che tematici. Si veda per esempio il riuso della stessa espressione in riferimento alla conoscenza condivisa di Venezia in *Due Venezie* e di

fuori della storia, della tempestività, dell'immediato: è forse la parola non retorica, non argomentativa, non finalizzata, non orientata che non attende risposte. Per restare alla pragmatica linguistica, potremmo dire che essa è insieme assertiva perché afferma, commissiva perché accetta una promessa, direttiva perché insiste e richiede, espressiva perché è grata e indulgente, dichiarativa perché si offre. Il silenzio del contesto sottrae la parola all'orizzonte del dire e al tempo stesso la carica di ogni possibile funzionalità» (p. 174). Nella poesia di Penna il «silenzio come codice», l'atteso bianco tipografico che crea lo spazio per la presa di parola della voce poetica, si trasforma in «silenzio del contesto», come emersione di un evento e di una parola fuori dalla storia; il che non vuol dire appunto che manchi il riferimento a circostanze precise, ma che la loro resezione dalla Storia le rende insieme necessarie e intercambiabili (cfr. il ritratto di Penna «cronistico ed evasivo» cui accenna Giacomo Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Garzanti, 1974, p. 178).

Milano in *Tre Luci*: «le meraviglie che tutti sanno» (616) e «tutti sanno degli inverni lunghi rigidi nebbiosi» (628); «dio d'amore» (583) di *L'impiegato contemplativo* che anticipa il «dio dell'amore» (676) di *La morte*; Quintilio «calmo e lucente» (575) in *Un giorno in campagna* che viene ripreso dallo sguardo «luminoso e calmo» (587) del garzone di barbiere in *Un po' di febbre*. Ma oltre a singole tessere significative sono temi, sensazioni e situazioni a richiamarsi, come l'amore sensuale per l'ambiente circostante («la strada con la quale facevo all'amore» (607), *Sulle rive di una marrana*, e «Io mi innamoro allora di questa zona della città lungo il fiume» (625), *I sentieri*); la passeggiata in città sotto la pioggia (*I sentieri* e *Racconto geometrico*); la crudele curiosità dei fanciulli verso la morte (il ragazzino di *Viaggio in Ciociaria* che tira un sasso sul ventre teso del suo cavallo morto²⁴, che richiama alla mente i giovani di *Donna in piscina* che gridano «allegri: 'Il morto! Il morto!'», appena la donna viene portata di peso nella «stanza del 'Primo Soccorso'» (591)); la menzione, in *Paura*, della morte del proprio padre, la cui tomba viene cercata nel testo finale, *La morte*²⁵. In cosa consista però il percorso di «chiarificazione» cui si accennava non è semplice dirlo, e se davvero c'è un cerchio «risveglio-vita-morte-risveglio», come scrive Nicoletta Campanella²⁶. Si può dire senz'altro, ma temo sia un'ovvietà, che i testi convergono verso la presa di coscienza certa della consistenza ineluttabile e reale del desiderio e della morte: la conclusione della raccolta su una richiesta al «dio dell'amore» appena dopo una visita alla tomba del padre, varrà certo come «allusione di quella che lo attende»²⁷. Ma anche per questo quella visita assumerà la funzione di esorcizzare risentimenti e sensi di colpa. Penna

²⁴ Probabile memoria anche della *Charogne* baudelairiana.

²⁵ Questa pratica è stata sottolineata anche in uno studio sui legami – pochi a dire il vero, ma significativi – tra testi poetici adiacenti, ed è interessante notare che alcuni di questi legami nati nelle singole raccolte – sappiamo quanto combattute, al punto da venire infine del tutto sorpassate dal nuovo ordinamento proposto dall'ultimo editore – rimangono visibili anche nell'autoantologia del 1973. Cfr. Fabio Magro, *Di alcune forme di ripetizione in Penna*, in *Anaphora. Forme della ripetizione*, atti del 34° Convegno interuniversitario (Bressanone, 6-9 luglio 2006), a cura di Gianfelice Peron e Alvisè Andreose, Padova, Esedra, 2011, pp. 305-321.

²⁶ Nicoletta Campanella, *Le prose di Sandro Penna*, cit., ma l'osservazione è già di Antonio Iacopetta, *Sandro Penna*, cit.

²⁷ Daniela Marcheschi, *Sandro Penna*, cit., 118.

aveva letto Freud, come egli stesso ci testimonia,²⁸ si era sottoposto all'analisi con Edoardo Weiss, e, pur con molte resistenze, aveva dovuto riflettere sul ruolo della sua famiglia divisa e delle sue ambivalenze affettive nei confronti dei genitori nello sviluppo della sua nevrosi, del suo narcisismo, del suo rapporto col desiderio. C'è allora forse, proprio nel gesto di portare un fiore dalla tomba del padre alla tomba di un ragazzino, un tentativo di ricomposizione del dissidio²⁹, proprio in un raccontino che segue testi dove riscontriamo una progressione verso più espliciti riferimenti alla pederastia e nel complesso un contestuale indebolimento della copertura letteraria che vale anche come destituzione del valore dei parziali cedimenti all'ironia che abbiamo visto, dei cedimenti a quel rischio latente che la naturalezza quasi oltreumana dei fanciulli possa essere qualcosa di freddo, costruito: la quart'ultima prosa che si rivolge, descrivendolo, al fanciullo ideale, è intitolata *Verità*. Cade parallelamente ogni illusione che tale naturalezza si possa raggiungere in modo definitivo, tanto meno per via artistica. Resta sempre una distanza tra l'io e i fanciulli, tra l'io e il «caldo popolo», e del resto spesso le prose si chiudono su un'immagine disforica di abbandono e solitudine che sottolinea la dimensione di marginalità, di alterità del soggetto rispetto agli oggetti del suo sguardo ammirato e del suo desiderio. Come ha scritto Garboli, sotto la soglia dell'adolescenza «tutto [...] è radioso, e tutto ciò che sta sopra, tra gli adulti, è insignificante e crudele»³⁰. Semplicità e naturalezza viva del *puer* sono qualcosa che l'arte può avvicinare solo se ne rispetta l'essenza istintiva: a ben vedere già la luce negli occhi di Quintilio nel primo racconto «non si poteva chiamare luce intellettuale» (575). La letteratura non è la vita e in questo senso è cruciale che proprio la convinzione del personaggio di Giorgio che «l'arte è una cosa ingenua» sia destinata a venire immediatamente smentita, in virtù della dimensione di pre-culturalità, di inconsapevolezza in cui il *puer* deve essere preservato, restando però al centro del recupero memoriale dove si con-

²⁸ Sandro Penna, *Autobiografia al magnetofono*, a cura di Elio Pecora, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2006, pp. 35-37, ma *passim*.

²⁹ Da vedere in proposito la poesia «Mio padre è morto», in cui il padre si riscopre «vecchio | amico» e, come scrive Giuseppe Leonelli, *Commentario penniano*, Torino, Aragno, 2015, p. 462: «Sotto le stelle, la vita continua, corre nelle vene dei fanciulli, è la stessa di prima, ma non è più la stessa».

³⁰ Cesare Garboli, *Penna, Montale e il desiderio*, cit., p. 22.

suma quel ricordo che è la vita. Harald Weinrich³¹ situa nelle tempie pulsanti il luogo fisico del corpo in cui si misura, si *sente* il tempo, il ritmo, il *pulsus*, e sottolinea come il momento in cui il tempo si percepisce fisicamente è proprio quello della malattia, quando i battiti risultano alterati. Proprio la condizione di avere *Un po' di febbre* rende avvertibile il tempo e dunque la mortalità, rendendo ancora più necessario il tentativo di fissare alcuni momenti estatici o dolorosi, per consegnare alla memoria azzardi, ferite e ciclotimie del soggetto amante. Se nella prosa che dà il titolo alla raccolta quel momento di ammirazione si rivela almeno alla fine in qualche misura illusorio, è proprio per denunciare che far convivere desiderio e realtà, vita e memoria-scrittura è una scommessa difficilissima. Prosa e poesia infine arrivano a convergere in quella citazione finale, «Ricordati di me, dio dell'amore», proprio dove la letteratura – insieme grazia e condanna – lambisce l'oggetto del desiderio, ma non può fare a meno di deformarlo, non può esaurirlo, poiché esso si trova sempre al di là e al di qua dell'arte, «più limpido del verso che lo dice». Ma se il desiderio è ciò che nella vita pare sospendere il tempo, ciò che può restarne *nel* tempo è, e da subito, solo la sua memoria – la cui sopravvivenza è legata al tradimento/trasfigurazione della parola letteraria, quand'è capace di fissare il ricordo di un risveglio improvviso: «è certo che quello che ho visto è bello, assai bello ora, se è già ricordo qui nella strada di campagna, maggio sull'imbrunire» (622).

³¹ Harald Weinrich, *Mnemosyne. Saggi per una teoria letteraria della memoria*, Campobasso, Diogene, 2016, pp. 99-109.

FRANCESCO GUAZZO

*Gli incisi della poesia penniana:
percorsi grafici e stilistici*

Uno degli elementi fondanti della poesia di Sandro Penna è sicuramente l'utilizzo di particolari segni grafici per l'introduzione di incisi, che apparentemente sembrano appartenere ad un piano gerarchico inferiore rispetto alle altre parole che compongono i testi, ma che in realtà ne nascondono spesso l'intimo significato, ne ampliano la visionarietà e ne scompensano l'andamento metrico e concettuale con una conseguente trasfigurazione delle forme.

Per una questione di sintesi e schematicità necessarie, si è deciso di redigere un indice composto di una suddivisione dei componimenti sulla base del tipo di segno grafico che presentano – organizzata di rimando al «Meridiano» su Penna, uscito per i tipi di Mondadori con la preziosa curatela di Roberto Deidier. Le modalità e le intenzioni che portano il Penna poeta ad usare tali espedienti sono infatti varie e molteplici, ma può tornare utile tentare di riassumere i tanti casi in classi differenti di possibilità. In questo intervento si vorrà quindi selezionare alcuni testi particolarmente significativi per ogni tipologia, e, a partire da questi, si cercherà poi di ricavare valide considerazioni generali.

I. Opposizioni

L'effetto ricercato da Penna forse con maggiore frequenza nell'inserzione di incisi all'interno dei testi vede la creazione di un forte stacco oppositivo: è lo scavo di una sorta di 'immagine nell'immagine' che non può non creare nel lettore una forma di straniamento generato dalla focalizzazione di poche parole di carica opposta rispetto a quella delle altre circostanti. È il caso di uno dei brevi e verticali movimenti di *Fantasia per un inizio di primavera*:

[...] Ove – ferme le ore
su attoniti quadranti –

ritorna un vago amore
alle cose vaganti. [...]¹.

in cui la fissità fisica e metafisica del tempo descritto nell'inciso si oppone nettamente all'idea-visione di un amore instabile e restio a farsi contenere dai limiti ristretti delle cose prive di moto. È proprio grazie all'inserimento dei trattini lunghi che Penna riesce a stimolare l'attenzione del lettore a concentrarsi su quanto si raccoglie ad incastro in così poco spazio: che il tempo e l'amore non possono convivere senza una reciproca messa in discussione.

II. *Descrizioni aggiuntive situazionali*

Altri incisi molto usati da Penna sono quelli adibiti all'ampliamento degli apparati descrittivi. È grazie a questo tipo di interventi aggiuntivi che il poeta porta il suo lettore più all'interno della situazione che il singolo testo descrive, o, come nel caso di *Era il settembre. Riandava la gente*, di una situazione di secondo grado che, per formularità penniana, è già di per se stessa di approfondimento (con il «Ma» all'inizio di strofa che introduce un'avversativa). Da 'immagine nell'immagine', dunque, a descrizione ulteriore nell'approfondimento:

[...] Ma restava
attonito un fanciullo, ormai legato
– sotto il caldo fogliame di una sera –
al ridere innocente di un amico...².

che può consistere anche di un solo aggettivo comunque capace di creare uno scompenso generale a livello sia semantico che sintattico, specie grazie all'ambivalenza del termine selezionato, come accade con «confuse» in *Autunno*:

Il vento ti ha lasciata un'eco chiara,
nei sensi, delle cose ch'ài vedute
– confuse – il giorno. [...]³.

¹ Sandro Penna, *Poesie, prose, diari*, a cura di Roberto Deidier, cronologia di Elio Pecora, Milano, Mondadori, 2017, p. 229.

² Ivi, p. 40.

³ Ivi, p. 219.

III. *Interrogazioni*

In una poesia soltanto (*Nel cielo le nubi oscuravano a tratti*) Penna utilizza gli incisi per aggiungere al testo un corredo interrogativo all'interno di un piano altro rispetto a quello del resto dei versi: la prima domanda chiede implicitamente al lettore di farsi partecipe della situazione descritta, mentre la seconda lo coinvolge nella specificità dichiarata dell'amore tra uomini dello stesso sesso di cui uno ancora ai primordi della pubertà:

[...] Era con me
un dolce fanciullo selvaggio che pieno
di ardire pur mi si avvinghiava
tremando – tremavano forse le foglie
in tutte le siepi? – tenevalo
io sotto il mio braccio voluttuosamente.
La notte era fosca e le tombe
chiudevano i morti infelici. Il mio cuore
cercava la vita e l'amore:
(l'amore di un fanciullo di dodici anni?)⁴.

IV. *Doppi piani*

Emblematica è anche l'intersezione metaforica ed immaginativa che Penna riesce a creare grazie agli incisi di *Sole senz'ombra su virili corpi*. Il piano della realtà dell'anima, colta da un sonno luminoso, è qui infatti comparata ad un mare che tutto avvolge in cui a tratti risalgono alcuni «giovani isolotti», ossia quei sensibili contatti attimali e nuovi che ridestano il poeta per immergerlo nella visione di quelli che in *Umano non umano* ci dice essere stati dei cannottieri sulla riva di un fiume:

[...] Lenta l'anima affonda – con il mare –
entro un lucente sonno. D'improvviso
balzano – giovani isolotti – i sensi. [...]⁵.

Ma in nota a questa poesia non possiamo non sottolineare quanto per Penna mare, sonno e sogno siano elementi strettamente interconnessi.

⁴ Ivi, p. 195.

⁵ Ivi, p. 12.

Lo dimostra il confronto di quest'ultimo testo con *Nel sonno incerto sogno ancora un poco.*, nella cui seconda strofa riconosciamo lo stesso tipo di associazioni (in questo caso declinate nell'immagine dell'anima-nave in mezzo al mare-sonno travolto dal vento), con un finale, però, differente che vede il poeta restare nel sonno piuttosto che destarsi:

[...] Trasalire dei sensi – con le vele,
fuori, nel vento? – Io sogno ancora un poco⁶.

V. *Finali oppositivi*

Gli incisi di Penna finiscono spesso per costruire anche delle griglie di disposizioni e richiami che vanno ad infittire la trama testuale. È il caso di *Mattino*, in cui i due finali di strofa si riprendono l'uno con l'altro andando a focalizzare l'attenzione su uno scatto improvviso del moto immaginativo. Siamo di fronte ad un ragazzino che «piscia contro un albero magro» e ad un altro che mangia dei biscotti caduti a terra, ma al termine di ogni anello metrico li vediamo entrambi abbandonare la staticità illuminata delle loro azioni – visioni, per il poeta – per riversarsi in una corsa fugace. Il risultato ottenuto, dunque, non è che una ripresa fortemente congiuntiva tra le due strofe, capace anche di rendere più salda la costruzione del componimento:

grigiastro e secco. Ad una sporca corda
vinto è un cavallo – e non sa più se c'era
verde sui prati. Un ragazzino piscia
contro un albero magro – e corre via.

Il malato moriva. Per la strada
un ciclista batteva contro un uomo.
Cadevano i biscotti. Li mangiava
ugualmente un ragazzo – e poi correva⁷.

Non è di molto differente da quest'ultimo il caso di *Poesia che contiene un segreto*, in cui la ripresa finale rimane sempre e ancora legata ad una forte opposizione inserita nell'inciso. In questa strofa al termine del testo, però, lo scarto non riguarda tanto il moto o l'apparato dell'imma-

⁶ Ivi, p. 209.

⁷ Ivi, p. 163.

gine, quanto più una dimensione di tipo concettuale che si rivolge, come in una serrata serie di *sententiae*, ai «Fanciulli» del primo verso. Il tutto con la continua affermazione/negazione della pienezza della vita, della relazionalità umana, e soprattutto della libertà:

[...] È vostro il mondo – e quello che vi uccise,
o l'ignaro assassino!, è il mio compagno.
È vostro il mondo – beata prigionie⁸.

VI. *Espedienti metrici*

Un caso particolarmente interessante è quello di *Un Fanciullo correva dietro un treno.*, in cui l'inciso « – mi gridava – » sembra essere stato inserito *ad hoc* per raggiungere l'endecasillabo e salvare così una fitta costruzione testuale basata su un'intera quartina di endecasillabi in consonanza completa e a rima baciata sullo schema AABB:

Un fanciullo correva dietro un treno.
La vita – mi gridava – è senza freno.
Salutavo, ridendo, con la mano
e calmo trasalivo, indi lontano⁹.

La particolarità di questo assetto è dovuta anche al fatto che, così facendo, la tecnica normalmente utilizzata da Penna per inserire il parlato nei testi è andata invertita, con l'eliminazione delle virgolette basse e, al contrario, l'inserzione in inciso del verbo che dichiara la citazione.

VII. *Inserzioni del parlato e citazioni*

Elemento costante nel lungo arco della produzione penniana è l'utilizzo delle virgolette basse per l'inserzione di dirette citazioni dal parlato all'interno dei testi. Esse sono pressoché sempre introdotte da verbi come «diceva», «ha detto» o «gridava».

Casi interessanti che si differenziano dall'uso abituale di tale segno di punteggiatura possono ritrovarsi in *Anche se il vento copre*, in cui ad essere riportato tra virgolette è il titolo del famoso libro di Ernest Renan, abbandonato da Penna per un partecipato ascolto di un canto religioso

⁸ Ivi, p. 208.

⁹ Ivi, p. 78.

udito da lontano – atto in inciso dalla non poca pregnanza di significato, come in un abbandono del razionale per una spiritualità dai tratti ad un tempo popolari e mistici nell’accezione più letterale del termine:

[...] L’ascolto io dal mio letto. Lascio
«La vita di Gesù». Ardo a quel canto¹⁰.

Un altro caso degno di nota è riscontrabile in *Che resta di una festa*, in cui i due segni servono a contraddistinguere il nome comune dal nome proprio nella sua particolarità:

Che resta di una festa
ove gli azzurri dèi
cavalcano una «vespa»? [...]¹¹.

Ma le virgolette basse servono a Penna anche per portare dentro ai suoi testi parole della poesia circostante, come accade per i versi di Pasolini in «*Cullo una solitudine mortale*»:

«Cullo una solitudine mortale
nel mortale mattino, che da sempre...»
Il verso dell’amico si era imposto
da qualche giorno. Il fiume, come un olio
lucido e calmo nello stanco agosto...
[...]¹².

VIII. *Interiezioni al vocativo*

Pur notando che la maggior parte di tali incisi ha in realtà condotto le poesie che li contengono ad essere escluse dal poeta dalla scelta del 1973 (assenti sono infatti *Entro al meriggio affocato di luglio*, *Notte! Libertà! E una divina*, *Io camminavo, stanco per la città fastidiosa*. e *Oggi, improvvisamente*) è interessante focalizzare l’attenzione sul solo caso in cui il poeta ha invece mantenuto tale uso dell’inciso, in *Sotto il cielo di aprile la mia pace*, non senza considerare il fatto che questa

¹⁰ Ivi, p. 253.

¹¹ Ivi, p. 455.

¹² Ivi, p. 139.

conservazione avviene con una parentesi e non con il trattino lungo usato negli altri casi.

[...] Ragazzi corrono sull'erba, e pare
che li disperda il vento. Ma disperso
solo è il mio cuore cui rimane un lampo
vivido (oh giovinezza) delle loro
bianche camicie stampate sul verde¹³.

IX. *La coscienza poetica*

Molteplici sono anche i testi in cui Penna utilizza gli incisi come luoghi adibiti alla creazione di un piano altro rispetto al resto del testo, che differisce dal contesto circostante per un cedimento della finzione letteraria capace di aprire la strada all'espressione di una forte coscienza poetica. È il caso delle parole tra le parentesi di *Quando sulla città, beata, antica*:

[...] A tutti sconosciuto (e quanto poi, a se stesso!)
fra le odorose e sudice divise amava andare
– alla dolce deriva delle periferie –
un angelo. (E credete: non quello che oggi scrive)¹⁴.

Tra questi versi il poeta descrive se stesso con malinconica distanza rispetto alla propria gioventù angelica ormai allontanata e dissipata dal tempo, ma a farci intendere il gioco della terza persona sono proprio gli indizi custoditi tra parentesi, che esplicitano l'evidenza dello stacco cosciente con cui il ricordo del poeta si distanzia dalla puerilità angelica della giovane età in cui egli, pur quasi divinamente bello, era ingenuo e sconosciuto a se stesso.

X. *La visione poetica*

Nel caso di *Avete mai provato, in un'aria serena*, invece il poeta utilizza l'inciso e la sua ripetizione per sottolineare l'ammonimento che i suoi lettori devono accogliere:

¹³ Ivi, p. 22.

¹⁴ Ivi, p. 68.

Avete mai provato, in un'aria serena
e in un paese puro, – ma però non vi date
sentimento di sorta, – a guardar fissamente
d'improvviso un ragazzo? L'innocenza
forse risalirà con la sua bicicletta
la lenta strada, e poi vi sarà tolta
d'un tratto dalla polvere di un camion.
Quando poi schiarirà, cercate ancora
sulla strada, o nel cuore, il vuoto incanto.
Fingerà la natura un suo tramonto.
E tutto vi parrà – ma non vi date
sentimento di sorta – falso e vero.
[...]¹⁵.

Le alte forme del prodigio dell'unicità della visione poetica sono descritte qui come anche nella seconda parte di *S'andava verso il mare di Civitavecchia*.

[...] Io vedevo alle svolte nel sole apparire
un nudo corpo di fanciullo, ma badate
ho detto io vedevo apparire, – ché il fanciullo
nudo non c'era. Eppure in quell'anno facevo
conti per l'ingegnere, ero bene nel mondo¹⁶.

Anche qui la finzione poetica cade, ma lo scopo è chiaro: potremmo infatti dire che essa scade nella disincantata descrizione del dettaglio intimo e preciso dell'avvenire della visione, che rende il poeta uomo sognante e dedito ad un mondo tutto proprio di cui non si può non confessare la volatilità. In Penna, dunque, la visione poetica, pur nella totale assenza di snobismi e rivendicazioni, è esperienza solitaria e confinata ad un'astrazione dal mondo propria solo al sé. Lo confermano versi (e, si noti, soprattutto l'inciso) come quelli della concentrata e densa *Troppo fresco nel volto, e forse ignaro*:

¹⁵ Ivi, p. 88.

¹⁶ Ivi, p. 161.

Troppo fresco nel volto, e forse ignaro
– tra me sognavo incerto – e sotto gli occhi
vidi il caro sentiero solitario¹⁷.

XI. *La luce*

L'elemento in assoluto più interessante emerso nel corso di questo censimento è stato il frequentissimo riscontro negli incisi di Penna di elementi legati alla descrizione e all'inserzione della luce. Quasi un'ossessione per lo scavo di un particolare luminoso realizzato soprattutto dai trattini lunghi. I casi sono comunque vari:

A. *Il sole*

Come possiamo vedere in *I pini solitari lungo il mare*, è proprio questo tipo di incisi ad entrare nelle poesie più celebri di Penna:

[...] Un giorno
i pini solitari non vedranno
– la pioggia li lecca, il sole li addormenta –
coll'amore danzare la mia morte¹⁸.

Nel caso di *Lasciavo l'ospedale. Rivestivo*, invece, è la luce del sole ad intromettersi nella situazione descritta dal testo come l'inciso tra i versi:

[...] Con indolenza ne restava fuori
– già nella stanza mi toccava il sole –
come in un guizzo una semplice cosa [...] ¹⁹.

Mentre in *È forse detto che l'amore umano*, l'inciso è utilizzato per descriverne la direzione di provenienza:

[...] Se la vallata è così chiara, il sole
– ormai sul monte – con leggero amore
vi scherza. Né si duole più la terra²⁰.

¹⁷ Ivi, p. 560.

¹⁸ Ivi, p. 206.

¹⁹ Ivi, p. 48.

²⁰ Ivi, p. 239.

B. *Illuminazioni*

In altri casi la luce descritta dal poeta non è quella materiale emessa dal sole come sopra, ma una luce spirituale e trasfigurante che avvolge le cose al momento della visione poetica, proprio come accade in *La veneta piazzetta*,:

[...] Ma resta
nella memoria – e incanta
di sé la luce – il volo
del giovane ciclista [...] ²¹.

O ancora essa può ritrovarsi ad essere la «luce che viene dai sensi», oltre il livello razionale, lo sguardo nuovo sulle cose capace di mostrarne il lato nascosto o inedito, come spiegato in *Il fanciullo magretto torna a casa*:

Il fanciullo magretto torna a casa
un poco stanco e molto interessato
alle cose dell'autobus. Pensa
– con quella luce che viene dai sensi
dai sensi ancora appena appena tocca –
in quanti modi adoperar si possa
una cosa ch'è nuova e già non tiene
se inavvertito ogni tanto egli tocca [...] ²².

C. *Le stelle: la luce dell'amore*

Altro elemento estremamente interessante della poesia penniana è la tensione ad associare la luminosità delle stelle con l'amore e ad includere poi tale armoniosa visione in un inciso, cosa che si verifica in diversi testi. Due esempi che emergono tra gli altri sono *Notte: sogno di sparse*, che si conclude con i due versi:

[...] – Oh stelle in corsa
l'amore della vita! ²³

²¹ Ivi, p. 41.

²² Ivi, p. 128.

²³ Ivi, p. 218.

e *Nell'alto arido eremo salmastri*, con le parole tra le sue parentesi al mezzo:

[...] (E la notte di aprile chiari astri
e nuovi cuori sempre riconduce...) [...] ²⁴.

D. *La luce elettrica*

Un ultimo esempio estremamente interessante è racchiuso tra i trattini lunghi di *Notte! Libertà! E una divina*, esclusa dalla scelta del '73, in cui si legge:

[...] E le luci – le sensuali luci elettriche –
escono dai caffè
stanche – viziate – e muoiono
sul marciapiede – fioche [...] ²⁵.

Dimostrando che l'ossessione luminosa del poeta arriva addirittura a coinvolgere la luce elettrica (elemento che sarà poi ripreso da diversi poeti della generazione a lui successiva).

XII. *La tradizione filtrata dagli incisi*

Ultimo particolare da notare all'interno della produzione penniana è la presenza della tradizione mediata dagli incisi. I casi sono emblematici, come accade per *Finestra*, tra i cui versi possiamo andare incontro a due contatti di tipo differente. La poesia recita:

È caduta ogni pena. Adesso piove
tranquillamente sull'eterna vita.
Là sotto la rimessa, al suo motore,
è – di lontano – un piccolo operaio.

Dal chiuso libro adesso approdo a quella
vita lontana. Ma qual è la vera
non so.

E non lo dice il nuovo sole ²⁶.

²⁴ Ivi, p. 230.

²⁵ Ivi, p. 191.

²⁶ Ivi, p. 235.

La prima considerazione che potremmo fare mette in relazione questo testo e il suo inciso « – di lontano – » con *Lanquan li jorn son lonc en mai* del poeta e trovatore francese di lingua occitana Jaufrè Rudel. Seguendo questa interpretazione l'*amor de long*, adattato da Penna alla propria omosessualità, sarebbe qui rivolto ad un operaio che gli dà il pretesto per scrivere di un amore che probabilmente se consumato si spegnerebbe. La categoria dell'*amor cortese* con la sua fortissima carica simbolico-allegorica, trascinata nel testo con la dovuta distanza della citazione colta e nascosta, potrebbe aprire interessanti considerazioni sul rapporto poesia/vita di Penna in relazione alle sue tendenze sessuali e al manifestarsi di una peculiare tipologia di amore da non consumare. La seconda ipotesi interpretativa può invece vedere la creazione di una connessione tra questo componimento e la celeberrima lirica di Giacomo Leopardi *A Silvia* che specie nell'ultima strofa chiama in causa problematiche simili a quelle aperte dai versi di Penna, con anche la comunanza del «di lontano»:

Anche peria fra poco
la speranza mia dolce: agli anni miei
anche negaro i fati
la giovanezza. Ahi come,
come passata sei,
cara compagna dell'età mia nova,
mia lacrimata speme!
Questo è quel mondo? Questi
i dilette, l'amor, l'opre, gli eventi
onde cotanto ragionammo insieme?
Questa la sorte dell'umane genti?
All'apparir del vero
tu, misera, cadesti: e con la mano
la fredda morte ed una tomba ignuda
mostravi di lontano²⁷.

Cambiano dunque i giochi ed i riferimenti, si apre la possibilità di prendere in considerazione un'interpretazione 'funebre' del testo, ma ci si chiede anche se l'ispirazione di *Finestra* possa venire proprio da qui, o se Penna non avesse anche inconsciamente l'intenzione di fare una

²⁷ Giacomo Leopardi, *Opere*, a cura di Mario Fubini, Novara, UTET, 2013, p. 182.

sintesi delle due tradizioni, da cui deriverebbe la polivalenza ambigua del testo.

Simile nelle modalità è anche il caso di «*Lasciami andare se già spunta l'alba.*», che già dal primo verso capiamo essere derivato da un'altra forma della poesia occitanica: l'*alba*, che vede i due amanti costretti a separarsi per l'arrivo del giorno dopo aver passato la notte assieme:

«Lasciami andare se già spunta l'alba.»
Ed io mi ritrovai solo fra i vuoti
capanni interminabili sul mare [...] ²⁸.

In poesie come queste non possiamo non notare l'ampia consonanza (davvero frutto possibile del puro caso?) con una tradizione mutevole e variegata, forse giunta a Penna tramite intermediari dei tipi più svariati, ma ciò che è certo rimane l'innegabile originalità con cui quello che è ormai da considerarsi uno dei più significativi poeti del primo Novecento trasferì nella dimensione omosessuale coordinate e canonizzazioni che da secoli erano state relegate alla schematicità imposta dell'eterosessualità.

Qui di seguito si propone un regesto dei casi di inciso riscontrati nell'opera penniana, suddivisi per tipologia di segno grafico. L'opera di riferimento è sempre il «Meridiano» già citato nella prima nota.

TRATTINO LUNGO

~ *POESIE SCELTE E RACCOLTE DALL'AUTORE NEL 1973*

- p. 10 Se la notte l'estate cede un poco
- p. 12 Sole senz'ombra su virili corpi
- p. 16 Mi nasconda la notte e il dolce vento.
- p. 23 IL BALCONE
- p. 31 Ritornava il borghese alla sua casa
- p. 36 È pur dolce il ritrovarsi
- p. 40 Era il settembre. Riandava la gente
- p. 41 La veneta piazzetta,

²⁸ Sandro Penna, *Poesie, prose, diari*, cit., p. 352.

- p. 48 Lasciavo l'ospedale. Rivestivo
- p. 68 Quando sulla città, beata, antica,
- p. 70 LA TEMPESTA
- p. 78 Un fanciullo correva dietro un treno.
- p. 88 Avete mai provato, in un'aria serena
- p. 92 Qualcuno vi parlava e voi rispondevate
- p. 93 Com'era l'onda sullo scoglio aperta
- p. 104 Uscì dal verde inaspettato, ancora
- p. 105 LA RIMA FACILE, LA VITA DIFFICILE
- p. 111 Ho puntato la brama in ogni luogo.
- p. 128 Il fanciullo magretto torna a casa
- p. 133 Cercando del mio male le radici
- p. 139 «Cullo una solitudine mortale
- p. 150 Com'ero lieto sotto un albero in fiore
- p. 161 S'andava verso il mare di Civitavecchia.
- p. 163 MATTINO

~ *POESIE 1922-1976*

- p. 176 Voglio, qui voglio il mio canto
- p. 178 Chiuso nella mia camera, io sogno.
- p. 186 Entro al meriggio affocato di luglio
- p. 191 Notte! Libertà! E una divina
- p. 195 Nel cielo le nubi oscuravano a tratti
- p. 200 Acrobata adolscente! In te
- p. 205 Oggi, improvvisamente
- p. 206 I pini solitari lungo il mare
- p. 208 POESIA CHE CONTIENE UN SEGRETO
- p. 209 Nel sonno incerto sogno ancora un poco.
- p. 212 FAVOLA
- p. 218 Notte: sogno di sparse
- p. 219 AUTUNNO
- p. 229 FANTASIA PER UN INIZIO DI PRIMAVERA
- p. 235 FINESTRA
- p. 239 È forse detto che l'amore umano
- p. 263 Voglio credere ancora in te, Marcello.
- p. 265 La statua – oh fanciullo – m'ha preso
- p. 270 SBARCO AD ANCONA
- p. 273 STAZIONE

- p. 289 Era il paese dalla luce d'oro
- p. 293 Indi salito in alto riposavo
- p. 294 Mentre lasciavo l'acre espansione
- p. 306 Guarirai. Si odono i treni
- p. 307 Mentre poi siamo qui, fra consuete
- p. 332 LA SERA
- p. 337 OMOSESSUALITÀ
- p. 342 LA RINUNCIA
- p. 363 Entro l'azzurro intenso di un meriggio d'estate
- p. 379 Forse la primavera sa che sono mie
- p. 391 Anonimi portoni dove un cuore
- p. 432 Giunge sul ponte il treno
- p. 449 Nella mia giovinezza la Natura
- p. 452 Castello nero.
- p. 453 Se brillano i fanali su la riva
- p. 461 Sospesa luna in cielo.
- p. 495 CIMITERO NEL SUD
- p. 533 Di lui ritorna un passo
- p. 560 Troppo fresco nel volto, e forse ignaro

PARENTESI

~ POESIE SCELTE E RACCOLTE DALL'AUTORE NEL 1973

- p. 22 Sotto il cielo di aprile la mia pace
- p. 68 Quando sulla città, beata, antica,
- p. 90 Forse invecchio, se ho fatto un lungo viaggio
- p. 140 Con il cielo coperto e con l'aria monotona
- p. 151 SOLFEGGIO
- p. 157 Mi perdo nel quartiere popolare
- p. 160 La mia poesia non sarà
- p. 162 Vivere è per amare qualche cosa.

~ POESIE 1922-1976

- p. 176 Voglio, qui voglio il mio canto
- p. 186 Entro al meriggio affocato di luglio
- p. 190 Io camminavo, stanco per la città fastidiosa.
- p. 195 Nel cielo le nubi oscuravano a tratti
- p. 200 Acrobata adolscente! In te

- p. 230 Nell'alto arido eremo salmastri
- p. 231 Il mio Amore era nudo
- p. 232 CRONACHE DI PRIMAVERA
- p. 235 FINESTRA
- p. 251 Ragazzi, questa sera
- p. 268 Arriva il bastimento. Lievi scendono
- p. 285 EROTICA
- p. 297 IL FATTORELLO
- p. 304 Un giorno che alla terra abbandonavo
- p. 308 IL VIAGGIO
- p. 371 Lucenti spalle
- p. 417 Mi sono risvegliato stanco e lontano.
- p. 424 (E mi tormenta il fortunato amore.
- p. 426 SERENATA
- p. 497 SENTINELLA
- P. 533 Di lui ritorna un passo
- p. 548 Quanto più mi sentivo a te legato
- p. 565 Un altro mondo si dischiude: un sogno

VIRGOLETTE BASSE

~ POESIE SCELTE E RACCOLTE DALL'AUTORE NEL 1973

- p. 28 «Alla pregiata vostra...» e ticchettìo
- p. 41 La veneta piazzetta,
- p. 63 Ribrillava una strada, alta sul buio
- p. 116 Tu mi lasci. Tu dici «la natura...».
- p. 139 «Cullo una solitudine mortale
- p. 153 LA LEZIONE DI ESTETICA
- p. 161 S'andava verso il mare di Civitavecchia.

~ POESIE 1922-1976

- p. 200 Acrobata adolscente! In te
- p. 217 Una folla gridava «a noi» «a noi»
- p. 237 DONNA IN TRAM
- p. 253 Anche se il vento copre
- p. 277 RIPRESA
- p. 332 LA SERA
- p. 335 «Prenditi una ragazza, e piano piano

- p. 352 «Lasciami andare se già spunta l'alba.»
p. 387 Dopo avresti spiegato e rispiegato,
p. 394 La luna che nel cielo era assopita
p. 400 Tutto il giorno passai coi contadini.
p. 449 Nella mia giovinezza la Natura
p. 455 Che resta di una festa
p. 467 Molti miei compleanni in trattoria.
p. 471 LA BATTAGLIA
p. 479 Tu dici «fuga», ma perchè non piove
p. 495 CIMITERO NEL SUD
p. 566 Un giorno che seguivo un ragazzino

VIRGOLETTE ALTE DOPPIE

~ *POESIE 1922-1976*

p. 332 LA SERA

LIVIO LOI

L'Orientalismo nel mondo poetico di Sandro Penna

*Amavo ogni cosa nel mondo. E non avevo
che il mio bianco taccuino sotto il sole.*

Sandro Penna¹

*A poet, they say, for the very few who see,
through the murk of the twentieth century the
universal, the sun coming through...*

Harry Clifton²

Piero Bigongiari definì Sandro Penna «un fiore senza stelo apparente»³ intendendo con questa suggestiva similitudine un poeta privo di influenze manifeste. La critica poi, mano a mano, ha individuato nella tradizione lirica italiana – Petrarca e Leopardi – e poi nella lirica greca e alessandrina da Saffo a Costantine Cavafy, influenze, suggestioni, rimandi della poesia penniana e punti di incontro tra Penna, la tradizione e gli altri poeti. In seguito critici e studiosi quali Roberto Deidier, Giulio di Fonzo, Peter Robb, William Riviere, Giorgio Luti e Pierfranco Bruni, hanno riconosciuto in Penna non solo la tradizione lirica – greca, alessandrina e infine italiana – ma anche una ricerca di modernità ed innovazione; un ‘*flavour*’ in certi casi che va oltre la tradizione – diciamo – mediterranea, verso un respiro più internazionale.

In questo breve saggio sollevo qualche obiezione allo stereotipo di Penna poeta esclusivo, isolato, chiuso ad ogni influenza esterna. In realtà Penna, nei diari, nelle lettere e nelle note del suo ‘archivio’ si rivela un lettore attento di letteratura contemporanea e, come sottolinea Roberto Deidier, possiede: «una formazione autodidatta ed eterogenea,

¹ Tutte le citazioni da poesie di Penna sono tratte da: Sandro Penna, *Poesie* (2000), Milano, Garzanti, 2010, da cui riporto il numero di pagina nel testo tra parentesi.

² Harry Clifton, *The Poet Sandro Penna, in Old Age*, in «The poetry Ireland Review», 35, Summer 1992, p.14.

³ Piero Bigongiari, *Il senso della lirica italiana e altri studi*, Firenze, Sansoni, 1952, p. 47.

con visibili ascendenze europee, tutt'altro che indagata»⁴. Emergono poi collegamenti coi maggiori movimenti culturali del Novecento: il Simbolismo francese in primo luogo, ma anche – a mio parere – l'Imagismo di Ezra Pound e la generale fascinazione dell'Occidente verso la poesia orientale.

L'aspetto – tra i tanti possibili – su cui mi concentrerò è l'orientalismo di Penna. Vedremo come l'abilità di illustrare con pochi versi una situazione, la centralità dell'*immagine*, la costante presenza della Natura e la qualità pittorica e musicale dei suoi versi, lo avvicinino in maniera stupefacente ai dettami dell'Imagismo di Ezra Pound e ai motivi e canoni della poesia haiku. Queste affinità tra Penna e la poesia orientale sono già state suggerite in vario modo dai critici, ma mai analizzate testualmente in modo sistematico.

René de Ceccatty, ad esempio, nel suo articolo *Sandro Penna e il tempo sospeso* si concentra su «[...] una poesia più contemplativa – e vedremo, quasi giapponese – incentrata sul tema della luna»⁵, riconoscendo a Penna un simile sentimento della solitudine della natura.

Giulio Di Fonzo⁶ paragona spesso le idee di Penna sul Tempo, la religione – in particolare il Panteismo – l'impermanenza della vita e la condizione umana, ai principi delle principali filosofie orientali.

Giorgio Sica include Penna, insieme a Saba e Ungaretti, tra i poeti italiani più attenti alle forme poetiche giapponesi, evidenziando come:

Il giovane Penna è già un poeta capace di illuminazioni fulminee, tali da donarci versi sorprendenti, degni, come ha scritto Paolo Lagazzi, di qualche antico e leggendario monaco pellegrino giapponese. Versi [...] veramenti degni di un maestro dell'Haiku⁷.

Anche Paolo Lagazzi quindi, critico e poeta, conferma, nella citazione di Sica, un collegamento tra Penna e haiku giapponese e sottolinea come un'indagine sulla relazione tra Penna e la poesia giapponese non sia stata ancora seriamente intrapresa, suggerendo Ungaretti come link

⁴ Roberto Deidier, *Le parole nascoste, le carte ritrovate di Sandro Penna*, Palermo, Sellerio, 2008, pp.17-18.

⁵ René de Ceccatty, *Sandro Penna e il tempo sospeso*, in «Studi novecenteschi», 87, 1, 2014, p. 149.

⁶ Giulio Di Fonzo, *Sandro Penna. La luce e il silenzio*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1981.

⁷ Giorgio Sica, *Il vuoto e la bellezza. La ricezione della poesia giapponese nella cultura occidentale*, tesi presentata all'Università Federico II, 2009, p.156.

plausibile⁸. Pier Vincenzo Mengaldo allude all'affinità di Penna con l'haiku ma anche con: «[...] il panton indonesiano basato sulla combinazione, per analogia, di due coppie di distici»⁹. Per Gilberto Finzi il verso di Penna evoca vecchie poesie cinesi¹⁰, mentre Peter Robb, scrittore e critico australiano che passò più di un decennio in Italia, esperto di letteratura del Novecento, diventa più preciso:

The extreme brevity of his verses, and the almost mystical intensity they sometimes attain, seem not only very un-English but hardly European at all, and some Italian readers have reached out and back for their descriptive analogies to the Greek Anthology, Omar Khayyam, haiku and the Sufi mystical poets¹¹.

Infine ancora Di Fonzo sostiene che la poesia di Penna e la poesia dell'estremo oriente – come l'haiku – sono entrambe basate su forme poetiche antiche, archetipiche, e su aspetti stilistici quali brevità, chiarezza di base, ripetizione, simmetria¹². Tuttavia prima di affrontare direttamente l'orientalismo di Penna, servirà a mio parere, soffermarci sulle affinità di Penna con l'Imagismo di Ezra Pound.

Penna: un «Imagist sans le savoir»?

Sebbene non ci siano prove che Penna abbia avuto contatti con il movimento Imagista o con Pound, vale la pena notare che Pasolini (amico, critico e ammiratore di Penna) conosceva personalmente Pound che intervistò più volte proprio sull'innovazione nella poesia; mentre Montale – altra personalità influente nella vita di Penna, riteneva l'Imagismo culturalmente più ricco del Futurismo o delle scuole europee contemporanee. A questo punto non pare molto realistico pensare a un Penna totalmente 'ignaro' di ciò che i suoi amici poeti stavano leggendo; ignaro di che cosa stesse accadendo nella scena letteraria del suo tempo. Vediamo allora qualche considerazione sulle qualità imagisti-

⁸ Cfr. Paolo Lagazzi, *L'arabesco e il vuoto*, in «L'ozio», V, 8, gennaio-giugno 1990, pp. 171-201.

⁹ Pier Vincenzo Mengaldo, in Id. (a cura di), *Poeti Italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1990, p. 35.

¹⁰ Gilberto Finzi, *Poesia Italiana*, Milano, Mursia, 1979, p. 104.

¹¹ Peter Robb, *Poise of the powerless*, in «The Times Literary Supplement», March 1990.

¹² Cfr. Giulio Di Fonzo, *Sandro Penna. La luce e il silenzio*, cit.

che della poesia penniana che potrebbero traghettare il discorso verso l'haiku.

L'attenzione del *poeta imagista* si concentra sulla chiarezza dell'immagine, immagine che deve presentare un complesso intellettuale ed emotivo in un istante di tempo, come più volte affermato da Pound. Gli imagisti furono influenzati dal Simbolismo francese e dalla poesia lirica greca – che sono, dichiaratamente, le stesse influenze spesso evidenziate in Penna.

Vorrei riportare qui alcune frasi dello stesso Penna sulla poesia e l'arte poetica, perfettamente in linea coi canoni imagisti:

Trasformare tutto in poesia... luce e movimento, la città... un vaso di fiori sul tavolo in un salotto... L'immagine sopra: così rivelatrice del 'suo' slancio! – Far poesia di tutto [...] L'immagine di sopra così rivelatrice nel 'suo' momento!¹³

Quindi parafrasando ancora: creare poesia dalla vita quotidiana e dagli oggetti, elevare il livello 'banale' e quotidiano al livello sublime della poesia vera, reale. Questi era i propositi stilistici di Penna. L'arco di tempo è limitato all'esperienza rivelatrice del momento – all'epifania dell'immagine. Accostiamo per un momento questi *principi* di Penna ai *consigli* di Gudrun M. Grabher per scrivere un buon haiku:

In order for a haiku to come into being, the poet must be in touch with the world, through common, simple, small, everyday things and occurrences, must be able to see and understand them in the context of the whole, be able to capture them in simple, precise, and concise words, in order to share with others the feelings that have been evoked in him by this dramatic moment of the ordinary¹⁴.

Le parole chiave, e cioè: concisione, bellezza semplice ma evocativa degli eventi quotidiani, la dimensione metafisica dell'ordinario e il fo-

¹³ Sandro Penna in Roberto Deidier, *Le parole nascoste, le carte ritrovate di Sandro Penna*, cit., p. 25.

¹⁴ Gudrun M. Grabher, *In Search of Words for 'Moon-Viewing': The Japanese Haiku and the Skepticism*, in Marjorie Perloff et al., *Modernism Revisited. Transgressing Boundaries and Strategies of Renewal in American Poetry*, Amsterdam-New York, Viorica Patea and Paul Scott Derrick, 2007, p.140.

cus sull'immagine, sono decisamente simili alle intenzioni poetiche citate dallo stesso Penna.

Veniamo al primo esempio pratico di poesia haiku – coi versi del maestro Matsuo Bashô e di Kyoshi – che accosterò al nostro Penna:

I venti dell'autunno
soffiano: eppure ancora verdi
i gusci delle castagne.
(Matsuo Bashô¹⁵)

Già mi parla l'autunno. Al davanzale
buio, tacendo, ascolto i miei pensieri
piegarsi sotto il vento occidentale [...] (24)

Vento d'autunno
Tutto ciò che vedo
È *haiku*
(Takahama Kyoshi¹⁶)

Brevità, centralità dell'immagine, nessuna parola superflua; presenza costante della natura che filtra emozioni semplici, stagione ben definita, silenzio, solitudine: l'haiku secondo il sommo maestro Bashô. Ma ai versi del nostro Penna immediatamente successivi, niente manca – a mio parere – per potersi collocare, stilisticamente e concettualmente parlando, in pieno canone haiku. A giustificazione e supporto di questa tesi di somiglianza/vicinanza stilistica e tematica, vediamolo dunque più dettagliatamente questo stile poetico orientale.

¹⁵ «The winds of autumn | Blow: yet still green | The chestnut husks»: Matsuo Bashô in *The Penguin Book of Japanese Verse*, traduzione di Geoffrey Bownas, Anthony Thwaite, London, Penguin Classics, 2009, p. 280. NB: La traduzione in Italiano degli haiku giapponesi citati è mia, ed è stata possibile grazie all'ausilio e supervisione del Dipartimento di Giapponese della Faculty of Law, Humanities and the Arts – Japanese – School of Humanities and Social Inquiry, dell'Università di Wollongong, Australia. Riporto le originali traduzioni in inglese di Geoffrey Bownas, Anthony Thwait, *The Penguin Book of Japanese Verse*, cit..

¹⁶ «Autumn wind | Everything I see | Is *haiku*»: Takahama Kyoshi, *ivi*, p. 124.

La pietra angolare dell'estetica giapponese

Una poesia haiku consiste di tre righe. La prima e l'ultima riga presentano le 5 cosiddette *moras*, mentre la linea mediana ne contiene 7. Una mora è un'unità sonora, molto simile a una sillaba ma non proprio identica; tuttavia nell'haiku occidentale le sillabe sono usate come *moras*. La convenzione delle tre righe è la più nota, ma una poesia haiku non è sempre definita da detta configurazione. Molte traduzioni di haiku prima di Reginald Horace Blyth, il più grande traduttore e divulgatore dell'haiku in Occidente, erano linee singole corrispondenti alla forma del verso giapponese, che, pur consistendo di tre parti, è scritto su una singola riga. Lo evidenzio perché molte tra le poesie di Penna consistono proprio di una sola riga e tuttavia rispecchiano perfettamente lo spirito dell'haiku.

Le definizioni comuni di haiku suggeriscono un interesse estremo verso la natura e dovrebbero contenere un *kigo* o 'parola stagionale'. I poeti giapponesi sceglievano le parole atte a suggerire tutte le emozioni e le connotazioni che accompagnavano quella stagione. Intrinseca alla poetica haiku è anche la nozione di 'solitudine eterna' o *sabi*. *Sabi* è fondamentalmente la solitudine felice del monaco Zen, è l'ordine naturale dell'esistenza; l'idea che siamo nati da soli e dobbiamo affrontare la vita di conseguenza. Non c'è tristezza, solo accettazione. Cominciamo già da ora ad intuire, da questi caposaldi della poesia giapponese, l'affinità naturale di Penna con le filosofie orientali suggerite da Bruni e da Di Fonzo.

Dal *sabi* passiamo al concetto di *wabi* che significa 'povertà' o, più largamente, 'non essere nella società alla moda del tempo'. Essere poveri, cioè non dipendere dalle cose mondane – ricchezza, potere e reputazione – intuire qualcosa al di sopra del tempo e della posizione sociale: questo è ciò che essenzialmente costituisce *wabi*. Presi insieme, questi due concetti formano ciò che è noto come *wabisabi* e forniscono la pietra angolare dell'estetica giapponese.

L'interesse italiano per l'Oriente

Chi manifesterà in Italia per primo un'attenzione e un interesse verso la cultura e la letteratura giapponese sarà Gabriele d'Annunzio – suggerisce Giorgio Sica (tesi citata). Oltre a D'Annunzio, troviamo Ungaretti e Saba, poeti attratti in particolare dalla forma poetica dell'haiku. Il giovane D'Annunzio aveva pubblicato alcuni poemi in stile giapponese

già nel 1882; in seguito scrisse anche un romanzo, *Mandarina* apparso nel 1884, ispirato al ‘mito’ del mondo fiabesco del Giappone.

Ma anche l’opera di Ungaretti è un esempio ineguagliabile di intuizioni ed epifanie distillate in immagini luminose e suggestive, degne dei migliori maestri haiku. Eccone un esempio in *Universo*:

Col mare
mi sono fatto
una bara
di freschezza¹⁷.

E di seguito un haiku del maestro Bashô (tradotto in italiano da Lagazzi):

Dalla freschezza
Mi sono fatto una casa –
mi sono addormentato¹⁸.

Giovanni Papini, autorevole critico dell’opera di Ungaretti, rimarcava come l’antica poesia della Cina sembrava rinascere in questo poeta occidentale. Umberto Saba infine, del quale sembra superfluo ricordare lo stretto legame con Penna, documenta il suo interesse per la poesia giapponese in questa lettera ad Aldo Fontana: «Io sono in questi giorni le mie Poesie Giapponesi, sono circa quaranta di una strofa (tre o quattro versi) ciascuna»¹⁹.

Queste poesie giapponesi di Saba sono state ripubblicate in un volume dal titolo *Intermezzo quasi giapponese* con illustrazioni di Filippo de Pisis, anche lui amico di Penna. L’influenza che Saba ebbe sul giovane Penna è stata ampiamente investigata da tutti i maggiori critici e documentata dalla copiosa corrispondenza tra i due poeti. Il fatto che questi tre autori – che hanno avuto una riconosciuta, manifesta influenza sulla poetica di Penna, siano stati, in un certo modo e per un certo periodo di tempo, influenzati o interessati all’arte giapponese, non può essere considerata solo una coincidenza. Ma non è tutto: l’orientalismo

¹⁷ Giuseppe Ungaretti, *Vita d’un uomo*, Milano, Mondadori, 2009, p. 49.

¹⁸ Matzuo Bashô, in AA.VV. *Il muschio e la rugiada*, Milano, BUR, 1996, p. 110.

¹⁹ Umberto Saba, lettera citata in Giorgio Sica, *Il vuoto e la bellezza. La ricezione della poesia giapponese nella cultura occidentale*, cit., p. 154.

ha influenzato, in modi diversi, gli *unici* scrittori che lo stesso Penna, pur così restio a svelare fonti e ispirazione, ha riconosciuto come mentori: Wilde e Baudelaire.

A sostenere la profonda conoscenza e l'apprezzamento di Penna per Baudelaire e Wilde, abbiamo le stesse parole del poeta: «Addio Wilde, Poe, Baudelaire...»²⁰, versi in cui Penna si congeda da un'idea decadente di letteratura che aveva turbato, ma anche ispirato e influenzato la sua giovinezza. Ed è infatti con *Harmonie du soir* dai *Fleurs du Mal* di Baudelaire, che il pantón (o pantoum secondo la grafia francese) – una forma poetica di linee ripetute ad incastro – cementava il suo posto nella letteratura occidentale. Infine il fascino di Wilde per il Giappone è rivelato dallo stesso scrittore ne: *The Italian Renaissance of Art*²¹.

Ho lasciato per ultimo un altro grande nome straniero legato innegabilmente a Sandro Penna: Paul Claudel. Sappiamo che Penna tradusse il suo ultimo lavoro *Presenza e profezia*²², ma ciò che qui più ci interessa è il Claudel profondamente attratto dalla cultura e dalla spiritualità dell'Estremo Oriente che scrisse saggi sul dramma e la poesia giapponese. Claudel viaggiò in Cina e Giappone dove fu rispettivamente console e ambasciatore francese. Appare sensato affermare che la traduzione di Penna del lavoro di Claudel non avrebbe potuto essere realizzata compiutamente senza una profonda conoscenza dell'autore francese, della sua opera e della sua che comprendevano il suo enorme interesse per il Giappone.

L'Orientalismo 'in' Penna

Sappiamo da Elio Pecora di come Penna, avido lettore, negasse qualsiasi influenza delle sue letture sulla sua poesia. Ma almeno in un'occasione Penna rivelò il suo interesse per la letteratura orientale, come sottolineato da Di Fonzo:

²⁰ Sandro Penna, *juvenilia* di *Confuso sogno*, Milano, Garzanti, 1980; in Roberto Deidier, *Le parole nascoste, le carte ritrovate di Sandro Penna*, cit., p. 29.

²¹ Ristampato da *Saggi e Conferenze di Oscar Wilde*, Londra, Methuen and Co., 1908, p. 139, in Giorgio Sica, *Il vuoto e la bellezza. La ricezione della poesia giapponese nella cultura occidentale*, cit., p. 73.

²² Sandro Penna, *Presenza e profezia*, traduzione di Paul Claudel, *Prèsence et prophétie*, Roma, Edizioni di Comunità, 1947.

[...] lo stesso Penna ha lasciato nei suoi racconti un segno illuminante: in una pagina, lui sempre così restio ad ogni richiamo o peso di cultura, la sua impressione viene presa dalla lettura di Tagore, il grande poeta indiano: ‘Tagore mi aiuta a credere alla nascita di una religione’²³.

Se Penna abbia veramente letto, studiato o tratto ispirazione dalla poesia orientale o dall’haiku giapponese, non potremo mai saperlo, anche perché se l’avesse fatto lo avrebbe tenuto nascosto. Ma possiamo dire con certezza che Penna ha avuto tutte le opportunità per entrare in contatto con la letteratura dell’Estremo Oriente: il Giappone era decisamente di moda ai tempi di Penna e molto apprezzato dagli amici più intimi e dai suoi poeti e scrittori preferiti.

Riprendo adesso alcuni concetti – già illustrati – della poetica giapponese per riscoprirli puntualmente nei versi penniani. Abbiamo già visto come lo Zen abbia sempre influenzato la scrittura dell’haiku e come intrinseca allo Zen sia la nozione della ‘solitudine eterna’ e della sua accettazione. Vediamo come questa solitudine si esprime in Bashô :

Un lampo di luce:
nell’oscurità
va il pianto dell’airone²⁴.

E di seguito in un haiku di Bokusui

Com’è abbandonato
l’uccello bianco.
Cielo e mare entrambi
blu: eppure ignaro
si aggira lì²⁵.

Infine il nostro Penna:

²³ Giulio Di Fonzo, *Sandro Penna. La luce e il silenzio*, cit., p. 116.

²⁴ «A flash of lighting: | Into the gloom | Goes the heron’s cry»: in *The Penguin book of Japanese Verse*, cit., p. 113.

²⁵ «How forlorn | Is the white bird | Sky and sea both | Blue: yet untinged | He hovers there»: ivi, p. 163.

E poi son solo. Resta
la dolce compagnia
di luminose ingénue bugie. (176)

*

Ero solo al mondo, o il mondo aveva
un segreto per me? (154)

I tre poeti riflettono in modo delicatamente simile questo atteggiamento e questa visione stanca del mondo, questa rassegnata tristezza, quasi un apprezzamento del dolore dell'esistenza e un accettare di distaccarsi dalla stessa. Il dialogo con la Natura è l'altra colonna portante della poetica haiku. Natura che partecipa, in silenzio, alla solitudine del poeta:

Mi avevano lasciato solo
nella campagna, sotto
la pioggia fina, solo.
Mi guardavano muti
meravigliati
i nudi pioppi: soffrivano
della mia pena: pena
di non saper chiaramente... (4)

Richiamiamo un altro concetto chiave: *wabi*, povertà. Non dipendere dalle cose terrene, ritrarsi dalle mode della società. Come uomo e come poeta Penna ha innegabilmente sottoscritto queste intuizioni Zen: ha apprezzato la solitudine, ha optato per la libertà a discapito della fama e ha rifiutato la società letteraria alla moda come qualcosa di meschino e volgare, ha amato i ragazzi del popolo e la loro dignitosa povertà. Due esempi penniani:

Ma supremo fra tutto era l'odore
casto e gentile della povertà. (52)

*

Lungo il vecchio sobborgo

non vive malinconia.
Vivono gli stracci di una vita gentile
indorati dal sole. E così sia. (55)

A fronte i versi delicati di un altro maestro haiku, Kobayashi Issa:

Nel villaggio remoto
sono abituati alla povertà.
Fa fresco la sera²⁶.

Un haiku può anche ovviamente parlare d'amore, e sicuramente erano più numerosi i poemi amorosi nella prima stagione della poesia giapponese. Come in questa canzone tradizionale:

Bel ragazzo!
Oh con un filo
tirarlo al mio fianco²⁷.

Ed ecco il tema dell'amore affiancato alla Natura in Penna, mirabilmente racchiuso in un perfetto haiku:

Sole con luna, mare con foreste
tutt'insieme baciare in una bocca. (235)

Qui Penna riunisce e riassume, in due sole righe – con una quantità minima di parole – le passioni di una vita: il suo amore per la natura e il desiderio dolce-amaro per i suoi ragazzi. Allo stesso modo che in Penna malinconia e bellezza sembrano dominare il paesaggio degli haiku dedicati all'amore, poesie che spesso suggeriscono il fallimento, l'incompletezza, la separazione:

La luna autunnale
che abbiamo visto l'anno scorso
brilla di nuovo: ma lei

²⁶ «In a remote village | They're used to poverty... | Evening's cool» (traduzione di Daniel Lanoue).

²⁷ «Handsome boy! | O for a thread | To haul him over | To my side»: in *The Penguin book of Japanese Verse*, cit., p. 150.

che era con me allora
gli anni separano per sempre.
(Kakinomoto no Hitomaro)²⁸

Amorevole distacco, dolore dell'abbandono li ritroviamo in Penna con la stessa luna che indifferente osserva:

Già declina l'estate e il plenilunio
porta vigore nuovo.
Ed io son solo. (275)

*

Alta estate notturna.
Le tue finestre colme
di vita familiare. Il mio silenzio
contro il buio fogliame. (321)

Infine due perfetti esempi Penniani di 'one-image poem' alla maniera imagista, che potremmo – facilmente – scambiare per traduzioni di haiku giapponesi:

Malinconia d'amore, dove resta
bianco il sorriso del fanciullo come
un ultimo gabbiano alla tempesta. (137)

*

E poi come una mosca
impigliata nel miele... (307)

Immagine abbagliante quest'ultima, dove anche il più dolce degli amori può trasformarsi in prigione crudele.

R.H. Blith – il già citato traduttore e grande divulgatore dell'haiku in Occidente – definisce così la relazione tra haiku e natura:

²⁸ «The autumn moon | We saw last yea | Shines again: but she | Who was with me then | The years separate forever»: ivi, p. 26.

[haiku] ... è un modo per tornare alla natura..., alla nostra natura lunare... pioggia invernale, le rondini della sera... la lunghezza della notte... parla il proprio linguaggio silenzioso²⁹.

Concentriamoci su alcune parole chiave della citazione: «natura lunare»; «pioggia invernale»; «rondini della sera»; «lunghezza della notte»; «silenzio» e vediamo come parole e concetti diventano vivi e si legano alla natura umana nella poesia di Penna – nella stessa maniera della più classica poesia haiku. Partiamo dal ‘*moon-viewing*’ citato da René de Ceccatty:

La luna che fugge rapida,
rami che ancora trattengono
le gocce di pioggia.
(Matsuo Bashô)³⁰

Pini dipinti
sul cielo blu
la luna stasera.
(Hattori Ransetsu)³¹

Quanta luna e quanti pini troviamo nell’opera di Penna! Che però va oltre la poesia meramente pittorica e porta con sé intuizioni emotive e associazioni specifiche: «La luna ci guardava assai tranquilla» (216). Le poesie della ‘visione lunare’ sono incredibilmente numerose in Penna. Il poeta parla alla luna come se stesse parlando con un amico che, sebbene silenzioso, capisce l’ozioso caos umano. In questi quattro versi, simili per struttura a un *tanka*, l’immagine della luna appare nelle prime righe, poi scompare, mentre la terza riga introduce i treni – la luna ricompare in quella finale. In chiusura il poeta risolve il contrasto tra le due immagini simboliche e antitetiche dell’eternità e della modernità:

²⁹ Reginald Horace Blyth, *Haiku*, Tokyo, 4 voll., Hokuseido Press, 1952, I, p. 270.

³⁰ «The moon swiftly fleeting, | Branches still holding | The raindrops»: Matsuo Bashô, *The Way of Silence: The Prose and Poetry of Basho*, a cura di Richard Lewis, New York, The Dial Press, 1970, p. 33.

³¹ «Painting pines | On the blue sky | The moon tonight»: in *The Penguin book of Japanese Verse*, cit., p. 114.

Come è bella la luna di dicembre
che guarda calma tramontare l'anno.
Mentre i treni si affannano si affannano
a quei fuochi stranissimi ella sorride. (220)

Un'altra luna, qui materna e protettiva, veglia su un'umile campagna:

La luna di settembre sulla buia
valle addormenta ai contadini il canto [...]. (87)

Vento autunnale e crisantemi, rondini, cicale e lunghe notti evocative completano questo paesaggio poetico, dove il verso del poeta italiano sembra quasi *indistinguibile* da quello dei maestri giapponesi: ecco la poesia di Penna:

Già mi parla l'autunno. Al davanzale
buio, tacendo, ascolto i miei pensieri
piegarsi sotto il vento occidentale... (34)

E un haiku di Haruo:

Ah
vento d'autunno
se hai un pò di compassione
va, e diglielo³².

Il crisantemo in Penna:

... un crisantemo,
un lago tremulo e una esigua fila d'alberi
gialloverdi sotto il sole. (5)

e quindi in Oemaru:

Cadi o brina.
Dopo il crisantemo

³² «Ah | Autumn wind | If you have any compassion | Go and tell her»: in *The Penguin book of Japanese Verse*, cit., p. 194.

niente più fiori³³.

Rondini e cicale strette in appena due versi imagisti – che ricordano il miglior Pound – seguiti da haiku giapponesi:

L'insonnia delle rondini. L'amico
quieto a salutarmi alla stazione. (138)

Così poche le cicale
questa mattina dopo
la tempesta autunnale.
(Masaoka Shiki)³⁴

Di nuvo Penna:

Ditemi grandi alberi sognanti,
a voi non batte il cuore quando amore
fa cantar la cicala... (157)

Infine la notte in Penna, e di seguito in un haiku di Chuya:

Nella notte profonda
si consumano le stelle.
Un dolore mi inonda:
un amor di cose belle. (276)

Nella notte invernale
il mio cuore è triste
triste senza motivo
[...]³⁵.

Quando associamo Penna ai poeti giapponesi, forse Masaoka Shiki è quello che mostra più somiglianze. Shiki ha fornito gran parte dell'ispirazione a Pound e agli imagisti e – da un punto di vista personale –

³³ «Fall on, frost! | After the chrysanthemum | No more flowers»: ivi, p. 122.

³⁴ «So few the cicadas | This morning after | The autumn storm»: ivi, p. 166.

³⁵ «On a winter night | My heart is sad | Sad for no reason»: ivi, p. 222.

come Penna ha trascorso la maggior parte della sua vita in cattiva salute. Ho già fatto riferimento ad alcune delle poesie di Shiki (sui motivi delle cicale e del vento) e le ho confrontate con quelle di Penna. Ecco altri due esempi, il primo che suggerisce lo stesso desiderio di sfuggire alla stanchezza della vita che si trasforma in un desiderio di oblio nel dormire:

Voglio dormire:
sii dolce, per favore
quando schiacci le mosche.
(Masaoka Shiki)³⁶

Io vivere vorrei addormentato
entro il dolce rumore della vita. (59)

Cesare Garboli paragonava i volumi di versi di Penna a delle mostre:

Penna è l'unico poeta, per quanto ne so, che tratta le sue poesie come se fossero dipinti [...] Ogni tanto Penna esce con una mostra: che può includere oli su tela, acquerelli, gouaches, tempere, ecc.³⁷

La qualità pittorica della poesia di Penna è un'altra caratteristica che collega e associa il suo lavoro all'haiku. A questo proposito, vale la pena ricordare come la poesia e le immagini si uniscono in haiku: entrambi i grandi poeti haiku Buson e Bashô erano ben noti per il loro uso di immagini e colori e consideravano la pittura e la poesia come due forme della stessa attività. Come i poeti giapponesi, Penna rivela una capacità di esprimere esperienze e sentimenti con una quantità minima di parole, lasciando spazio ad allusioni e suggestioni. Il dono poetico di Penna, che gli consente di riassumere in pochi tratti il suo tormentato universo, lo avvicina così, attraverso il tempo e lo spazio che sembrano annullati, ai maestri classici giapponesi.

³⁶ «I want to sleep: | Go gently, won't you | When you swat the flies»: ivi, p. 166.

³⁷ Cesare Garboli, *Penna Papers*, Milano, Garzanti, 1984, pp. 33-41.

*Sandro Penna:
qualche considerazione per un consuntivo al 2018*

1. Riguardo alla poesia di Sandro Penna e a proposito del suo carattere lieve e come sospeso in un mondo a parte, ancora oggi si continua a ribadire il *cliché* di una scrittura che pone i fatti in una dimensione molto particolare, che sarebbe contrassegnata da una presunta assenza della storia. Ma di quale storia si parla precisamente? Una storia interna della poesia di Penna e delle sue specifiche poesie è ora ricostruibile grazie alla cronologia delle carte; e il «Meridiano» curato da Roberto Deidier¹, che ce ne informa nel dettaglio, per intero o quasi, vi fonda sistematicamente la sua giustificazione, con la scelta di basare la nuova edizione sull'unica raccolta, controllata e accettata dallo stesso Penna. La raccolta è per l'esattezza una autoantologia, intitolata semplicemente *Poesie*, pubblicata a Milano da Garzanti nel settembre 1973, a soli cinque mesi di distanza dalle prose che Penna aveva riunite nel volume *Un po' di febbre*, pure stampato dal medesimo editore. Anche una simile prossimità di date suggerisce, contro ogni specialismo, una concezione unitaria della scrittura, che, come su una tastiera, sembrerebbe aver inteso verificare toni e registri della parola-materia esistenziale, vissuta e ripercipita nelle varie possibilità di generi letterari diversi. In merito, sembra così opportuno rimarcare quanto affermato da chi scrive nel saggio *Sandro Penna. Corpo, Tempo e Narratività*². Vi si era potuto osservare come poesie e testi in prosa fossero spesso pubblicati insieme da Penna – su riviste perlopiù degli anni Trenta –, in un percorso di altissima stilizzazione, che fa originalmente confluire la prosa nella poesia e la seconda nella prima, grazie all'adozione di procedimenti stilistici identici o comunque prossimi: veri e propri elementi

¹ Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, a cura di Roberto Deidier, cronologia di Elio Pecora, Milano, Mondadori, 2017.

² Roma, Avagliano, 2007. Per quanto detto di seguito, si vedano in particolare le pp. 39-47.

formulari, nessi di parole a struttura ritmica quasi costante o situazioni fisse di cui la *variatio* lessicale sottolinea la tipicità. Nell'ambito di un petrarchismo attinto modernamente, la formularità è per Penna un collante fra i vari componimenti, «fra i vari momenti di un percorso autobiografico raccontato in versi. Ne disegna e porta i testi a una narratività le cui situazioni sono ripetitive, poiché l'espressione zampilla o, meglio, si lega alla coazione del bisogno naturale o desiderio; una narratività che è delineata nel contesto di una traccia prefissata di vita sensuale, sentimentale, di emozioni emblematiche di una storia personale, di un'esistenza esposta appunto per «schegge narrative»³, per «rifrazioni esemplari»⁴.

Nell'opera di Penna esistono pure chiare orme di una storia per così dire esterna, ossia della Storia degli eventi epocali, e non ne mancano riferimenti espliciti negli appunti dei diari, nei racconti⁵ e nei versi, come ad esempio nel lampante *Una folla gridava 'a noi' 'a noi'*⁶. Tuttavia il poeta non indulge tanto, o in genere, alla Storia dei grandi casi che coinvolgono e sconvolgono gli individui; a quella delle società umane e dei loro processi produttivi e distributivi, che chiarifica i rapporti economici e di potere fra gli uomini. Pur incontrando nei suoi componimenti figure socialmente individuate come Baldo il «contadino amico» e «il borghese», «un ragazzo operaio» o gli «operai», un «soldato» e il «biondo marinaio»⁷, la storia messa in rilievo da Penna è quella delle vicende autobiografiche di un uomo del Novecento, che ha saputo immergersi nel flusso dell'esistenza comune e dentro la cultura – per esempio filosofica e artistica –, i gusti e il sociale del proprio tempo per restituirlo con una straordinaria sapienza formale.

³ I «suoi epigrammi, diversamente che in un Sinisgalli, hanno fundamentalmente carattere di schegge narrative o di sintesi fra le diverse istanze della purezza oggettiva e del narrato autobiografico, realizzata nel momento in cui la biografia si annulla e acumina nella fugacità di una sensazione», scrive Pier Vincenzo Mengaldo, in *Poeti italiani del Novecento*, a cura di Id., Milano, Mondadori, 1978, p. 735.

⁴ Così in Daniela Marcheschi, *Sandro Penna. Corpo, Tempo e Narratività* cit., p. 53.

⁵ Basti ad esempio un racconto come [*I Tedeschi lasciano Roma*], in Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, cit., pp. 704-705.

⁶ In *Poesie 1922-1976*, ora in Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, cit., p. 217; ma si pensi anche a *Qualcuno vi parlava e voi rispondevate* (ivi, p. 92), in cui si legge ai versi 7-8: «C'era allora la guerra, è vero, e c'era il coprifuoco, | ma fuggir spaventato per un soldato ignoto!».

⁷ Per le citazioni, cfr. *Poesie scelte e raccolte dall'Autore nel 1973*, in Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, cit., rispettivamente pp. 25, 31, 34, 89, 151.

Insomma, la storia di cui dobbiamo tener conto, quando si parla di Penna, non è (solo) quella dei fatti notevoli, o che ideologicamente si identifica con la lotta di classe, bensì una storia dagli aspetti molteplici e più ampi. Si tratta quindi di una storia più modernamente intuita dal poeta (di *Nouvelle Histoire* e delle *Annales* se ne parla del resto da un pezzo, e ciò non dovrebbe meravigliare), dal significato più esteso e antropologico in senso lato: lo snodarsi dell'esistenza quotidiana, la dimensione psicologica e della sensibilità, la varietà umana anche nei modi di guadagnarsi la vita, la totalità corporea.

2. Penna ha contribuito ad alimentare il mito dell'esperienza poetica come natura contrapposta alla cultura; una natura tutta dedita a se stessa e concentrata in se stessa: «Le mie migliori poesie le ho scritte all'inizio, in un'epoca cioè in cui io non avevo fatto alcuno studio letterario, né a scuola né per mia iniziativa»⁸. Questo non è però vero; infatti, in una poesia giovanile datata «inverno '26-1927»⁹, si legge:

Addio Wilde, Poe, Baudelaire | malefici assistenti | del mio cuore
malato di nevrosi, | magnifici tormentatori | di chiusi uragani di
passione. [...] | Addio Baudelaire, lascio i tuoi oscuri turiboli | e in
parte io più non t'amo | se torno al mio caro D'Annunzio
adolescente | per tuffarmi, con un ardore che i miei | anni
reclamano, nell'azzurro del cielo e | del mare¹⁰.

Di una cultura ben assimilata, danno ulteriori conferme dati filologici – le circa cinquecento pagine di apparati nel meridiano – e alcuni saggi 'storici', primi fra tutti quelli di Elio Pecora¹¹ e anche di Cesare Garboli¹². Se è vero che l'ispirazione creativa esiste, e che si radica nel fluire delle esperienze, delle acquisizioni razionali, delle rielaborazioni del subconscio e della nostra mente, essa – lo ribadiamo –, è tutt'altro che lontana dalla storia e dalla cultura. E Penna è uomo colto e fortemente

⁸ [Sulla poesia], ivi, p. 736.

⁹ Cfr. Elio Pecora, *Postfazione a Confuso sogno*, Milano, Garzanti, 1980, pp. 133-145, in particolare p. 139.

¹⁰ In *Poesie giovanili*, riunite da Elio Pecora, ivi, pp. 117-118.

¹¹ Basti leggerne la biografia *Sandro Penna: una cheta follia*, Milano, Frassinelli, 1984, e ristampe 1990 e 2006, questa con il corredo di una *Premessa alla nuova edizione* (pp. V-XLI).

¹² Si vedano i *Penna Papers*, Milano, Garzanti, nuova edizione ampliata, 1996.

radicato nella cultura del Novecento, di cui ha un quadro critico molto lucido e in sintonia con il pensiero europeo: basti pensare a come assimila la filosofia di Friedrich Nietzsche, ma anche le esperienze poetiche di Leopardi e Hölderlin. Ha una cultura moderna ampia, variegata, lui stesso si definisce «moderno» e, fin dalle note critiche stese poco prima e poco oltre il 1930, su poeti come Gino Novello, Giovanni Martini, Folco Tempesti, Riccardo Testa, Enrico Galassi – antologizzate nel «Meridiano» curato da Deidier –, esprime la necessità di «una poesia libera da ogni scuola»¹³, e la conseguente coscienza che il nuovo poeta dovrà evitare o sostituire il crepuscolarismo, il futurismo, il simbolismo: in breve, i residui epigonali del decadentismo. Da un simile punto di vista Penna è uno degli antesignani più consapevoli di una battaglia critica e poetica che il nostro Novecento non sembrerebbe riuscito a portare a termine completamente, tante ancora sono le tracce di epigonismo decadente rinvenibili nella poesia e nella letteratura contemporanea italiana¹⁴.

È vero invece che Penna ha vissuto la poesia come la vita, con le sue gioie e le sue pene, senza frapposizione alcuna. Esempio in tal senso la nota, redatta nel 1927 e intitolata *Motto mio*:

La parola è una delle tante cose volgari dell'uomo: perfino quella di Dante. L'arte non deve esistere nel significato, almeno, che ha ora.

Tutte le infinite bellezze e sensazioni che un genio senta, dovrebbe farle scopo a loro stesse e *basta*: vivere secondo l'istinto di queste: essere più *uomo* degli altri e più *bestia* insieme. Non curarsi di dar niente agli altri: qui, perché senta la verità di ciò, sta la completa felicità¹⁵.

Altrove afferma che si deve scrivere «per un dovere», per esprimere uno stato di pienezza vitale, che si è sperimentato: altrimenti «come volere che il popolo, in genere così sano e gagliardo, ami una povera cosa che è fuori della natura e appartiene alla patologia?» – scrive

¹³ Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, cit., p. 711.

¹⁴ In proposito ci permettiamo di rimandare a Daniela Marcheschi, *Antologia di poeti contemporanei. Tradizioni e Innovazione in Italia*, Milano, Mursia, 2016; e Ead., *Il Sogno della letteratura. Luoghi, maestri, tradizioni*, Roma, Gaffi, 2012.

¹⁵ Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, cit., p. 783.

ancora in una nota del 3 agosto 1928¹⁶. Pertanto la sua è una poesia innanzi tutto ‘vissuta’ e del vissuto, e che ha come fondamenti la natura e la memoria; una poesia come felicità della poesia-vita e che racconta se stessa «nella gioia di sfuggire al dolore». Una poesia di chi affronta l’esistenza con «fiducia e amore», di chi crede «in tutto, nella vita, nel respirare»¹⁷. Non a caso Penna racconta della «musica interna» che sentiva dentro di sé prima della guerra, nel «periodo più meraviglioso» della sua vita¹⁸.

Il concetto che Penna ha della poesia è stato peraltro condiviso da tutta una generazione, che l’ha considerato proprio suo poeta d’elezione. È la generazione – non certo solariana come si crede a torto¹⁹ –, dei letterati lucchesi che, negli anni Trenta, si spostarono a Roma per lavorare mossi dall’amore della letteratura e della pittura: si pensi in particolare ad Arrigo Benedetti, Romeo Giovannini, l’artista Giuseppe Ardinghi, amico di Carlo Socrate, Guglielmo Petroni e altri²⁰.

Merita qui riprendere quanto detto anni fa in una nota su Romeo Giovannini (Lucca, 1913 – Lomello, Pavia, 2005), presto critico fra i

¹⁶ Sandro Penna, *ivi*, pp. 790-791.

¹⁷ Così in una *Intervista* del 1963, ora *ivi*, pp. 752-754.

¹⁸ In *Viva, Ignota*, *ivi*, p. 756.

¹⁹ Cfr. Arrigo Benedetti, *Storia di Solaria*, in «Omnibus», 8 maggio 1937. Questo articolo è stato ripubblicato nella sezione *Letteratura e giornalismo – Arrigo Benedetti*, a cura di Alberto Marchi, in «Kamen’. Rivista di Poesia e Filosofia», XXIV, 47, giugno 2015, pp. 77-105. Benedetti pur riconoscendo l’importanza delle aperture di «Solaria» alla «letteratura europea, o meglio addirittura occidentale», vi individuava tuttavia «un equivoco. [...]». Lo sforzo per sprovvincializzare le lettere italiane è stato accanito; ma l’antologia che viene fuori dalle annate della rivista la troviamo intonatissima alla nostra tradizione. ‘Solaria’, genericamente, continua un’Arcadia cui l’Italia pare condannata [...]. Europa ha voluto dire per gli scrittori del gruppo fiorentino soltanto letteratura. Anche quando essi credettero di riflettere in racconti certa ansia che è in giro i risultati furono soltanto letterari» (p. 85). Benedetti rimproverava apertamente alla rivista «di essere in pari con la nostra tradizione libresca» (p. 86). Si tratta di uno scritto di notevole interesse critico, che fu frutto corale, in quanto vi si esprimevano giudizi elaborati in seno all’intero gruppo lucchese a cui facciamo cenno subito dopo nel testo. Prima di tutto, l’idea che la cultura della modernità e dell’Europa era stata contraddistinta anche dai grandi apporti formali, dunque pure teorici, della musica e delle arti figurative: dagli Impressionisti a Cézanne, da Picasso a *Valori plastici* e al *Novecento*; ma anche che tale modernità poteva innestarsi naturalmente nelle tradizioni artistiche e letterarie del passato: ad esempio la pittura di Masaccio o gli scrittori trecentisti.

²⁰ Cfr. Daniela Marcheschi, *Storia di un’amicizia: Guglielmo Petroni e Romeo Giovannini*, in Silvia Marcucci (a cura di), *Rileggere Lucca. Scrittori lucchesi fra Ottocento e Novecento*, Pisa, ETS, 2016, pp. 227-252.

più temuti, che a Roma, per un certo periodo, condivise un appartamento con Penna divenendone da subito un estimatore.

Noto principalmente per le belle *Anacreontiche* (Roma, La Cometa, 1941), per la sua formidabile memoria, sempre lucido anche in età molto avanzata, Giovannini serbava un vivo ricordo dell'amico fra gli anni Trenta e Quaranta. Ne rammentava la gioia di vivere, la leggerezza (che aveva già colpito Saba), lo definiva lettore profondo e cesellatore di versi per dono straordinario e misterioso della poesia; infine amava recitarne le poesie, di cui tramandava a memoria varianti e dati contestuali. In un articolo apparso sul «Giorno» il 21 luglio 1959 e dedicato a Guglielmo Petroni, Giovannini faceva un bilancio della poesia italiana 'post-ungarrettiana'. Dopo aver indicato acutamente i migliori e i peggiori risultati di altri autori come Quasimodo, Sereni, Gatto, Luzi etc., affermava con decisione 'resta Penna, quello delle prime poesie edite da Parenti (1939), toccate da una grazia fatta di nulla e come trascritte da un sogno [...], le sole di quella generazione che non denunciano la goffaggine delle mode cadute in disuso'. A Penna – consapevole del proprio valore – l'articolo non sfuggì e rispose il 24 luglio con una cartolina (ora proprietà del dr. Andrea Martini, che ringrazio per avermene consentito la visione): 'Grazie infinite di parole che io stesso scriverei così. Finalmente uno che prende la tromba e dice alto quello che gli altri solo pensano (se lo pensano). Ma a quando una stretta di mano, dopo tanti anni? Tanti buoni auguri dal tuo Sandro Penna (Scusa se queste parole non valgono un milionesimo sì quello che meriti.)²¹.

Quei letterati lucchesi non si sono mai stancati di asserire che *si è* artisti, *si è* poeti, e di dichiarare ad esempio, a volte, come sintesi somma di un giudizio di valore: 'Quel quadro è pieno di poesia', cioè riesce a rendere visibile attraverso il colore e le forme il mondo interiore dell'artista. Tutto ciò è ben più importante *di fare* l'artista, *di fare* il poeta; e non a caso Penna frequentava con fastidio gli ambienti intellettuali romani per il loro «intellettualismo».

²¹ In Daniela Marcheschi, *Sandro Penna. Corpo, Tempo e Narratività*, cit., p. 116, n. 87.

3. Combattendo contro l'intellettualismo, contro chi ritiene che l'acquisizione di una coscienza di sé e del mondo possa prescindere dal corpo e dalla sua pienezza o totalità percettiva, Penna ha nei fatti compiuto un'operazione che potremmo dire di notevole portata 'filosofica'. Nel 1927 parlava addirittura di sé come «il filosofo e il poeta pazzo e noncurante di lusso ecc.», che vorrebbe vivere andando «girovago» per il mondo²². Ha cioè combattuto i dualismi, cari alla cultura idealistica, fra mondo del pensiero e mondo del corpo, cogliendone invece l'interazione: interazione che cessa, perché la pressione della società favorisce piuttosto la scissione. È questa la scissione novecentesca fra vita vissuta (e da vivere con immediatezza) e intelletto che se ne allontana, perché non risolve la cultura nella natura e viceversa, diventando anzi unico strumento di conoscenza, cerebralismo.

4. I fanciulli, gli operai vivono senza intellettualismi inutili, sono «dei cari e buoni uomini-animali»²³ e anche per questo sono oggetto d'amore per Penna. Il richiamo al *fanciullo*, al ragazzo, non è certo soltanto l'emblema di uno slancio amoroso omoerotico. Sarebbe davvero riduttivo. Infatti, oltre a rimandare a suggestioni colte delle opere di Pascoli e d'Annunzio o Nietzsche, esso significa *in primis* – merita riaffermarlo – la vita vissuta senza mediazioni: vita che, per ciò stesso, è lontana «da ogni borghesismo»²⁴. Da un simile punto di osservazione, Penna appare debitore della visione del 'ragazzo' maturata dalla cultura progressista europea dell'Ottocento: in particolare da Victor Hugo, Gustave Flaubert (che Penna leggeva) e altri scrittori come il nostro Collodi, in poi²⁵. Penna vi ribadisce una sua idea forte sul piano culturale: non afferma, nel caso del fanciullo o ragazzo, un primato della corporeità sulla coscienza, bensì l'esistenza di una coscienza che è naturalmente corporea e di una corporeità naturalmente cosciente, spontanea. È tale specialissima condizione umana che i doveri e gli obblighi dell'età adulta arrivano a compromettere dopo i 14-15 anni.

²² *Pagine di diario 1927*, in Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, cit., p. 780.

²³ *Pagine di diario 1929*, ivi, p. 815.

²⁴ Ivi, p. 816.

²⁵ Riferimenti a Hugo e Flaubert sono presenti proprio nelle già citate *Pagine di diario 1929*, ivi, p. 815. Quanto alla visione del fanciullo o ragazzo come antitesi o sovvertitore dell'ordine borghese, rimando a Daniela Marcheschi, *Per una idea di infanzia (e dell'età adulta): immagini del bambino nella narrativa europea dell'Ottocento*, in «Enthymema», VI, 2012, pp. 101-117.

Merleau-Ponty parlerà di una relazione originaria, di «struttura», fra corpo e mondo. Tra frammento e totalità; e allora giova ripeterlo: Penna è poeta talmente moderno, ed europeo, da voler evitare di cadere nella «patologia» indotta dai processi di separazione, che attribuiscono il massimo valore alle attività conoscitive, razionali. Ciascun elemento nella vita e nell'opera penniana si inserisce in una totalità figurale fra vita, senso della vita e lacerti di essa, fra corpo/materia e mente, fra sentire e intelletto, fra temporalità e ricordo²⁶.

5. La sapienza è quella del corpo (Nietzsche), e la bellezza con la sua felicità abita dentro di esso, che la sente²⁷: è il soggetto che si dispone verso il mondo, l'oggetto, e il mondo gli va incontro. La poesia era così per Penna, come per coloro che lo scelsero un poeta di riferimento, il *quid* profondo di sentimenti, desideri, paure, intuizione, esperienza, ispirazione, gratuità dell'incontro con le cose da parte di un soggetto proteso verso di esse, che l'opera d'arte e la poesia devono cercare di restituire nella loro sostanza percettiva e, per l'esattezza, esperienziale. Tutto ciò significava porsi agli antipodi dell'*Estetica* di Croce, che nel poeta perugino aveva lasciato da giovane «un'impronta grande e mille dubbi dilanianti»²⁸. L'arte come intuizione ed espressione pura sarebbe finita con l'essere, del resto, spiegazione troppo astratta per chi sentiva la poesia come concreta e molteplice manifestazione della vita. Ancora una volta, il nome di Maurice Merleau-Ponty, la sua idea di dover trascendere 'verso' le cose, non ricorrerebbero qui invano, anche se per un raffronto generale e indiretto, nell'ambito delle tradizioni europee. Illuminerebbero anzi meglio un quadro di pensiero sul mondo, capace di spiegare l'apparente singolarità nel panorama della cultura italiana novecentesca di un poeta come Penna, nutrito di parecchie e solide letture filosofiche.

È piuttosto il pensiero filosofico – alimentato dalle arti e dalla poesia, ma anche da Leopardi e Nietzsche – di Lorenzo Giusso²⁹ (sui cui ha

²⁶ Cfr. Daniela Marcheschi, *Sandro Penna. Corpo, Tempo e Narratività*, cit., p. 88.

²⁷ *Pagine di diario 1928*, in Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, cit., p. 798.

²⁸ Come si legge in una lettera del 13 febbraio 1928 ad Acruto Vitali, l'amico della giovinezza: cfr. Elio Pecora, *Sandro Penna: una cheta follia*, cit., p. 61.

²⁹ Si pensi in particolare a un'opera quale *Il viandante e le statue*, Milano, Corbaccio, 1929, forse proprio quella che Penna legge nel 1929 («Leggo Giusso», in una nota del 4 luglio 1929: cfr. Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, cit., p. 816); e ad altre come *Don*

richiamato l'attenzione anche Roberto Deidier), a essere stato uno stimolo nel senso di una maggiore consapevolezza del dinamismo dei rapporti fra soggetto e mondo: l'esperienza vi acquista un valore assoluto, perché non si può dare vita in astratto. Da qui potrebbe derivare l'idea stessa di Penna della poesia-vita o della vita-poesia, e non certo nell'accezione estetizzante (la vita come opera d'arte) in cui la intesero un Oscar Wilde o un Gabriele d'Annunzio. Giusso fu infatti un lettore di Wilhelm Dilthey, a cui dedicò alcuni apprezzati saggi³⁰: in particolare gli interessò il concetto secondo il quale l'espressione nasce senza mediazione e rappresenta una riproduzione dell'esperienza interna. Allora la letteratura è, sì, espressione, ma della vita interiore e dell'esperienza. Per non dire, poi, di Massimo Bontempelli (frequentato da Penna negli anni Trenta), che, nella *Justification* del primo quaderno di «900. Cahiers d'Italie et d'Europe», nel Settembre 1926, incitava a un'arte e a una cultura rinnovate, insomma a una «letteratura viva e vera», come aveva già scritto nel 1914, rivolgendosi ai «letterati giovani del secolo ventesimo»³¹. Bisognava, secondo Bontempelli, tralasciare estetismo e psicologismo, romanticismo e metafisica, per edificare una nuova oggettività. L'ispiratore era Nietzsche, secondo cui la riflessione sulla vita non doveva prevalere sulla vita medesima. Non per nulla Bontempelli, nella *Justification* o *Giustificazione*, invitata ad affrontare «il ritrovamento dell'individuo, sicuro di sé, sicuro d'essere sé, di essere sé e non altri, sé con alcune certezze e alcune responsabilità, con le sue passioni particolari e una morale universale»³².

Giovanni ammalato, Napoli, A. Guida, 1932, o *Cadenze di Sigismondo nella torre*, Modena, Guanda, 1939.

³⁰ Ad esempio *Lo storicismo tedesco. Dilthey, Simmel, Spengler*, Milano, Bocca, 1922 e *Wilhelm Dilthey e la filosofia come visione della vita*, Napoli, Ricciardi, 1940.

³¹ Cfr. *Per i poveri letterati*, in «La Nazione», 15 settembre 1914, poi in *Meditazioni intorno alla guerra d'Italia e d'Europa*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1917; quindi, col titolo *Prefazione* scritta nel 1914, in *L'avventura novecentista (1926-1938)*, Firenze, Vallecchi, 1938. L'edizione da cui si cita è quella più recente a cura di Ruggero Jacobbi, Firenze, Vallecchi, 1974, pp. 3-6, in particolare pp. 3 e 4.

³² Cfr. *L'avventura novecentista*, cit., p. 9. Alcuni anni dopo, pur in altro ambito, anche Galvano Della Volpe avrebbe teorizzato in «Primato» (rivista a cui Penna collaborò inviando poesie nel 1941-1942) la necessità di una cultura liberata dalle pastoie del romanticismo, sottolineando che il nuovo compito dell'estetica doveva essere «la ricerca del bello nella stessa vita quotidiana, immediata, 'volgare', diciamo pure»: cfr. *Taccuino del filosofo* in «Primato», I, 19 (1 dicembre 1940), p. 8; il testo confluisce poi nell'importante opera *Crisi dell'estetica romantica*, Roma, Samonà e Savelli, 1963. Per tutto quanto detto qui cfr. Daniela Marcheschi, *Sandro Penna. Corpo, Tempo e Narratività*, cit., pp. 34-35.

6. Per sua stessa ammissione a Penna interessava meno la campagna della città: la città per eccellenza nel suo cuore, ossia Roma, con le indimenticabili e solitarie notti trascorse al colle Oppio, e le sue albe, l'aria pura del Gianicolo, il vento. Oppure, meglio, a Penna interessava la natura che si può incontrare, appunto naturalmente, anche in città: «Che cos'è una città? È il regno della felicità, dei sensi»³³. Con perspicacia Penna suggerisce che non si può uscire dalla natura e che quest'ultima non è solo riducibile alla campagna o identificabile con essa. Ognuno di noi esseri umani è natura. Per questo Penna non cade in contrapposizioni (si pensi invece alla narrativa dell'amico Corrado Alvaro, in cui vi sono le opposizioni campagna/città, vita favolosa o mito/realtà urbana, innocenza/angoscia e simili) e non è mai un poeta regressivo. Anche in tal caso è pertanto bene meditare, al contrario, sui molti conflitti o le molte antitesi novecentesche, appunto quelle di città/campagna o di storia/natura, con il corollario valoriale di falso/autentico, che continuiamo a ritrovare in altri poeti del nostro Novecento – ad esempio Andrea Zanzotto –; e persino nella teorizzazione di un antropologo come Marc Augé suoi non-luoghi³⁴.

7. Nella poesia di Penna c'è una ricchezza di immagini che accompagna il lettore nella bellezza della vita, come in un vero e proprio percorso al rovescio di quello fatto nei *Fiori del male* (*Les Fleurs du Mal*³⁵) da Charles Baudelaire, il poeta amato nella giovinezza, che invece voleva scendere nel suo inferno. Se nei versi di Penna resta a volte la malinconia (potremmo dire un residuo dello *spleen* baudelairiano), questa malinconia è, in ogni caso, sempre lontana dal tradursi nell'angoscia e nell'impotenza di fronte a un mondo che è pieno di dolore e brutture e che conculca l'essere umano. La bellezza che insegue Penna è invece qualcosa che il soggetto condivide con l'oggetto; qualcosa che è dentro di lui e fuori di lui, come, ad esempio, l'apparizione luminosa di un corpo, di un fanciullo incantatore, che promette la felicità di un incontro: l'attesa della felicità di leopardiana memoria. Significativo un breve componimento come il seguente, incluso nel 1939 nell'edizione fiorentina Parenti delle *Poesie*:

³³ In *Viva, Ignota*, ora in Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, cit., p. 756.

³⁴ Cfr. in merito Daniela Marcheschi, *Dai nonluoghi agli 'interluoghi': per una critica a Marc Augé*, in «FuoriAsse», 15, novembre 2015, pp. 25-31.

³⁵ Prima edizione: Paris, Auguste Poulet-Malassis, 1857.

Il mare è tutto azzurro.
Il mare è tutto calmo.
Nel cuore è quasi un urlo
di gioia. E tutto è calmo.

Da notare che Penna canta la «gioia» in un momento in cui, nella poesia italiana, prevale «il male di vivere». Montale è stato indicato da Penna come il più grande poeta vivente³⁶, eppure...

I versi della poesia sopra riportata sembrerebbero quasi il rovescio, se non una sorta di risemantizzazione, dei versi del Baudelaire di *Spleen*: «Des cloches tout à coup sautent avec furie | Et lancent vers le ciel un affreux hurlement» ('un urlo raccapricciante'). Come diceva T.S. Eliot – nel saggio *Tradizione e talento individuale*³⁷ – il significato di ogni scrittore sta nelle «relazioni con i poeti, con gli artisti morti», ovvero nella sua capacità di riposizionare, rinegoziare, con ogni opera nuova, l'ordine della tradizione precedente cambiandolo. Questo è un altro forte elemento di storicità in Penna e di Penna, che appare calato nella problematica culturale di cosa e come sostituire quanto pervenga da una tradizione letteraria egemone nell'Otto-Novecento.

Da un lato, Penna usa spesso tipologie metriche molto musicali, ad esempio la quartina di endecasillabi (ma non solo), che è la forma più tradizionale della poesia dall'antichità in poi. Infatti, una «poesia per sensazioni» – come si legge ancora nelle *Pagine di diario 1929*³⁸ –, che si costruisce per «stati», raccolti magari «in tanto tempo», e che vuole esprimere «croce e delizia» della vita, deve essere memorabile, deve fondarsi su architetture della memorabilità. Solo così può lasciare un'impronta, una emozione profonda nell'anima: deve continuare a risuonare dentro, deve poter essere ricordata e recitata, vivendo.

Le poesie devono essere fatte per essere recitate a memoria: anche questo è anti-intellettualismo!

Dall'altro, Penna cerca uno stile nuovo che gli consenta di individuarsi come poeta al di fuori degli – *ismi* contemporanei. Un realismo poetico nuovo, ovvero un modo per stilizzare la realtà senza dematerializzarla, come accadeva invece nella scrittura ermetica, ricca di metafore e sine-

³⁶ [Intervista] del 1963, ora in Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, cit., p. 752.

³⁷ In *Il bosco sacro. Saggi di poesia e critica*, Milano, Mursia, 1971, pp. 93-101.

³⁸ Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, cit., p. 831.

stesie; e senza forzarla fino al parossismo come accadeva nella scrittura futurista.

8. Il componimento citato nel precedente paragrafo introduce, però, un altro aspetto fondamentale e straordinariamente inventivo dell'opera di Penna. Perché vi è subito introdotta la nota coloristica? Perché Penna compie una operazione di enorme complessità, tentata prima di lui nella letteratura italiana contemporanea, a quanto ci consta, solamente da Antonio Fogazzaro, in *Fedele e altri racconti*³⁹: la sinestesia profonda fra le arti. In Fogazzaro la musica e la parola letteraria non si incontrano più a livello fonico o del significante, come facevano i simbolisti, bensì a partire dalle funzioni strutturali che le fondano, dai codici e dai significati che parole/note e nessi polifunzionali costituiscono. Penna, per parte sua, sovrappone pittura e poesia, che restano ovviamente distinte (pensiamo a come nel ricamo si sovrapponga il foglio di carta velina, con il disegno, alla stoffa su cui riportarlo), ma introducendo nella poesia temi, soggetti e tagli iconici caratteristici della pittura del suo tempo.

Ancora in *Pagine di diario 1929*, pensando a una autobiografia ideale, Penna parla infatti in maniera esplicita di «Stile nuovo anche come modo di rappresentare *i sentimenti interni quali colori*»⁴⁰. Come il pittore vede la realtà, le immagini, Penna vede la poesia, è «artista»⁴¹: la sente e gli si manifesta, gli si para davanti, nel meccanismo dell'ispirazione suscitato dallo sguardo. Potremmo considerare che, se la poesia è stata l'espressione naturale dell'intero suo essere, la pittura è stata il filtro attraverso cui ha guardato alle cose.

Riguardando alla pittura coeva, quell'«azzurro» si rivela di una concretezza storica impressionante, così come la presenza di ragazzi, adolescenti, operai, fanciulli di campagna: presenze/immagini nelle poesie penniane, che ritroviamo sulle tele da Filippo De Pisis a Carlo Levi; ma ancor più nei cieli azzurri e nei ritratti di adolescenti e ragazzi (spesso nudi) di Osvaldo Licini e Mario Mafai, che di Penna furono amici. Mafai, si ricorderà, fu nel 1929 l'iniziatore, con Antonietta Raphaël e Scipione, della Scuola romana⁴². A Perugia, all'Accademia di Belle

³⁹ Pubblicato per la prima volta a Milano, Galli, 1887.

⁴⁰ Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, cit., p. 812.

⁴¹ In *Pagine di diario 1928*, in Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, cit., p. 790.

⁴² In merito ai contatti e alle relazioni con tutti questi artisti, cfr. almeno *L'epifania del desiderio*. Atti del Convegno nazionale di studi su Sandro Penna, Perugia, 24-26 set-

Arti, era dal 1925 anche Arturo Checchi, che in Germania era entrato in contatto con i pittori di «Jugend», la rivista di Monaco di Baviera dedicata all'arte e alla letteratura. Notevole è che i contenuti estetici della rivista mirassero a propugnare uno stile di vita fuori delle convenzioni sociali imposte dall'epoca, richiamando alla semplicità della natura e al nudismo.

Penna è dunque poeta dalla trasparenza tutt'altro che misteriosa: unisce il senso visivo, l'osservazione di un occhio pittorico – capace di vedere subito *come è fatto* l'oggetto che ha davanti; di vedere dentro il vedere –, a una scrittura aderente. È realista come un pittore Novecento, che persegua un ideale di armonia compositiva nella purezza delle forme e che miri a restituire, intensificandole, le cose e l'emozione percepitane nel flusso del vivere. Mai, inoltre, il sonno e il sogno – temi, com'è risaputo, assai presenti nella poesia di Penna – appaiono una realtà superiore, una 'surrealtà': in ciò il poeta si tiene ben lontano da qualsiasi 'magico' novecentismo di Bontempelli. La memoria, il sonno e il sogno di Penna sono sempre perno di un discorso di ricostruzione razionale delle cose, una espressione di ciò che egli ha visto e sentito e vissuto, come se si trattasse di un aspetto della luce, dell'esistenza, colto in uno spazio e in un momento particolari: le sue poesie catturano, come il pittore fa nei quadri, un momento nel tempo e nello spazio.

Penna rappresenta insomma l'esistenza e la natura come le sente emozionalmente, come le vede, in momenti topici e, potremmo aggiungere, la seconda pittoricamente: secondo le variazioni che la luce, l'ora e le stagioni provocano di continuo. Per questo rischia di essere fuorviante parlare delle poesie penniane come di frammenti, magari confusi con l'esplosione intuitiva di qualche essenza segreta delle cose (simbolismo!). Prima di tutto, Penna scavalca la cultura del frammento, perché si pone sempre, come dimostrano le sue stesse modalità e prassi di lavoro fra prosa e poesia, o viceversa, il problema di una correlazione tra il frammento – sensazione/emozione/memoria di un momento vissuto – e la totalità – la vita, il tempo dato a ciascuno –, di cui esso è parte e in cui trae senso⁴³.

tembre 1990, a cura di Roberto Abbondanza e Maurizio Terzetti, prefazione di Cesare Garboli, Perugia, Provincia di Perugia, Servizio Stampa, Informazione, Editoria e Pubbliche Relazioni, 1992, *passim*.

⁴³ Per questo rimandiamo ancora a Daniela Marcheschi, *Sandro Penna. Corpo, Tempo e Narratività*, cit., pp. 79-103.

Poi, nessuno direbbe che le opere di un pittore sono frammenti staccati ognuno dall'altro, perché si tratta sempre di elementi espressivi di un percorso il cui centro interiore è sia una visione specifica della realtà sia una visione della visione pittorica e artistica stessa. Ecco, nel caso di Penna, anche nella scia di intuizioni di Giacomo Debenedetti⁴⁴, Cesare Garboli⁴⁵ e ora del giovane Gandolfo Cascio, che ha parlato con evidenza di «poesia pittorica»⁴⁶, noi dobbiamo oggi considerare Penna un poeta-pittore, per comprendere il quale è necessario ampliare gli statuti delle categorie critiche consuete nell'Italianistica. Cascio – che ha il merito di riportare a mo' di confronto un passo suggestivo del *De Gloria Atheniensium* di Plutarco («Dixit Simonides picturam esse poesim tacentem, poesim picturam loquentem»⁴⁷) e illustrare il numero dei contatti e delle mediazioni culturali (e non solo) fra Penna e i pittori –, parla delle sue poesie come «quadretti». Personalmente, ritengo che potremmo dirle senz'altro 'quadri', nella consapevolezza, però, che Penna sovrappone le due arti poesia e pittura, evitando ibridismi per mettere invece in tensione, far 'cozzare' (per richiamare Montale), i loro statuti profondi.

Penna rimane limpido nella sua visione come un pittore di «Valori plastici» (1918-1921), che proponeva il ritorno a una pittura figurativa dalle linee classiche; ma le sue poesie sono tutt'altro che involutive o preda dei vezzi rondistici. I suoi soggetti e tagli iconici sono caratteristici anche di altra pittura del tempo, ad esempio di Roberto Melli, che di «Valori plastici» fu esponente, con un individuato cromatismo – i suoi azzurri, i suoi rossi –, per il taglio degli interni e l'impostazione

⁴⁴ Debenedetti parla di «quadretto in movimento» per definire la poesia penniana: cfr. *Poesia italiana del Novecento* (1974), Milano, Garzanti, 2008, p. 177.

⁴⁵ A proposito delle poesie penniane Cesare Garboli scriveva: «Ogni tanto Penna fa delle mostre. Raggruppa olii, acquerelli, gouaches, sanguigne, tempere ecc., iscrivendo queste poesie in grandi aree cronologiche. Ma più spesso le porta in giro come fossero disegni da vendere. Le porta sotto il braccio, chiuse in vecchie buste commerciali, naturalmente manoscritte. Le porge, come fanno i pittori, distogliendo gli occhi dalla pittura: questa è brutta, questa è bella. Questa potrebbe essere bellissima. Questo l'ho già detto cento volte. Il guaio di Penna è che i suoi 'quadri' sono tecnicamente riproducibili all'infinito senza perdere nulla né della loro aurea, né della loro originalità. Peccato. Altrimenti Penna sarebbe oggi ricco, ricchissimo come lo era Picasso» (cfr. *Penna Papers*, cit., pp. 35-36). Cfr. in merito anche Pierfranco Bruni, *La poetica e il linguaggio di Sandro Penna: tra sogno, greccità ed eros*, Cosenza, Pellegrini, 2008, p. 24.

⁴⁶ Cfr. «Mi reputo di infallibile gusto». *Sandro Penna, la pittura, la flânerie e l'enargeia*, in «Letteratura & Arte», XIII, 13, 2015, pp.107-128, in particolare p. 117.

⁴⁷ Cfr. *ivi*, p. 118.

delle figure. In Penna è d'altronde tipico il 'vedere da' o 'attraverso': da una terrazza, da un balcone, dai finestrini, come si riscontra ancora nelle *Pagine di diario 1927*⁴⁸. Lo sguardo presupposto nella sua poesia tende spesso a stabilire una direzione orizzontale – «il mare è tutto azzurro» – e verticale, dall'alto in basso, come ad es. in *Interno*, incluso nella sezione Poesie (1927-1938) della raccolta garzantiana *Tutte le poesie* del 1979:

Dal portiere non c'era nessuno.
C'era la luce sui poveri letti
disfatti. E sopra un tavolaccio
dormiva un ragazzaccio
bellissimo.

Uscì dalle sue braccia
annuvolate, esitando, un gattino.

Diceva Paul Cézanne, pittore com'è noto fondamentale per gli artisti di Novecento, che la luce non è una cosa che può essere riprodotta, bensì che deve essere rappresentata attraverso un'altra cosa, attraverso il colore⁴⁹. E subito Penna, in un gioco di rimandi o tratti orizzontali e verticali inquadra l'oggetto in luce: i «poveri letti»; poi sposta l'occhio e «Sopra un tavolaccio» vede «un ragazzaccio/bellissimo». Infine l'aggettivo «annuvolate», detto delle «braccia», che unisce l'osservazione alla invenzione linguistica. 'Annuvolato' è termine desueto e significa *pieno di nubi, oscurato* (Vocabolario della Crusca). Se pensiamo alle volute, all'ampia e sinuosa rotondità con cui i pittori Novecento dipingono le braccia – da Melli a Rosai –, non c'è dubbio della lente pittorica assunta.

Ancora, lo sguardo tende a delineare immediatamente ambienti aperti e chiusi, come a prendere le misure di uno spazio da restringere o allargare, a seconda che voglia procedere verso l'interno o l'esterno. La poesia di Penna è sintetica: piccolo formato, nettezza coloristica, toni brillanti e colori che danno festosità (appunto come a un pittore) per una rappresentazione iconica dove può campeggiare una figura, un

⁴⁸ In Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, cit., pp. 775-777.

⁴⁹ Cfr. Éric Alliez, *L'oeil-cerveau: nouvelles histoires de la peinture moderne*, Paris, Vrin, 2007, p. 402.

ragazzo, uno spazio delimitato: ad esempio, proprio la portineria di un palazzo. Non per niente, a Penna interessano «i capolavori visivi di Leopardi», ossia *La sera del dì di festa*, *La quiete dopo la tempesta*, *Il sabato del villaggio*, come scrive ancora in una nota di *Pagine di diario 1929*⁵⁰.

Il colore nella poesia di Penna è indispensabile perché, proprio attraverso il colore, l'oggetto può caricarsi di lirismo, come si può dedurre da un suo testo critico su Franco Gentilini⁵¹. Lo scritto risale agli anni Cinquanta, ma può spiegare molto delle modalità di scrittura di Penna. I toni, le gradazioni di tinte mettono in risalto volumi e qualità della materia: come si nota in alcune prose di *Un po' di febbre*, in cui ad un certo punto l'Autore scrive: «Parlo di colori, di insalata. La figura viene meglio artisticamente?»⁵². Cosa d'altra parte non peregrina in un frequentatore del Caffè Greco, in cui una celebre fotografia di Irving Penn lo ritrae insieme con artisti, pittori e scultori, quali Mirko, Carlo Levi, Pericle Fazzini, Afro, Renzo Vespignani, Mafai, Orfeo Tamburi e letterati come Aldo Palazzeschi, Ennio Flaiano o Vitaliano Brancati.

9. Dunque, la lente attraverso cui Penna legge la realtà non è solo la poesia nel suo specifico, ma anche il mondo iconico e coloristico della pittura. Non a caso nella sua poesia sono meno frequenti le similitudini, l'analogia o la metafora; mentre si utilizzano in modo cospicuo le figure della ripetizione⁵³: ad esempio vi sono parallelismi, l'anafora o l'epifora, che, nel ribadire, sottolineano l'immagine, le infondono volume e *pathos lirico*. E creano simmetrie, ossia, per l'esattezza, armonia compositiva.

Nelle poesie penniane troviamo immagini con figure umane – fanciulli, 'ragazzacci', operai – e con elementi/presenze della natura dalle valenze archetipiche, quali il mare o la luna. Come accennavamo in precedenza, lo sguardo di Penna non tende mai a smaterializzare l'oggetto, che è precisamente individuato (proprio attraverso il colore ad esempio), perché il poeta sente il valore in sé di ogni fenomeno: quindi è lontano, va ripetuto, dalle poetiche d'ascendenza simbolista, nel cui ambito resta ancora Montale.

⁵⁰ In Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, cit., p. 827.

⁵¹ Ivi, pp. 740-743.

⁵² Si cita da *Un po' di febbre* (1973), Milano, Garzanti, 2002, p. 110.

⁵³ Cfr. in merito Daniela Marcheschi, *Sandro Penna. Corpo, Tempo e Narratività*, cit., pp. 70-78.

La poesia di Penna, come del resto quella di Giuseppe Ungaretti o Libero de Libero, la si può comprendere appieno pensando come la questione dei suoi sviluppi non si riduca solamente all'influsso di altri poeti o alle importanti, anzi fondamentali letture dei filosofi, letture confermate dagli studi degli ultimi anni. Ora dobbiamo ulteriormente ampliare i termini dell'idea di un notevole ruolo ricoperto dalle arti figurative, che per il commerciante Penna rappresentarono a lungo una fonte di reddito. La terza edizione della biografia di Elio Pecora informa del resto dei nomi degli artisti i cui quadri Penna possedeva o smerciava per vivere: da Arturo Martini a Ottone Rosai, da Picasso a Giorgio Morandi⁵⁴.

Concordo con Cascio nel dissentire da Dario Bellezza, che aveva suggerito l'influenza su Penna della pittura di Scipione; forse pensava ai nudi di adolescenti, ma le analogie possono chiudersi qui, perché la carica espressionistica, i colori di Scipione sono altra cosa rispetto alla chiarezza, alla luminosità vibrante delle poesie di Penna, della visione proposta da questo poeta, i cui colori sono in genere più squillanti. Versi limpidi, colori netti: è così che Penna può dare vita ai propri fantasmi soggettivi, come l'amore per la bellezza incarnata dagli adolescenti o da uno scorcio paesaggistico.

⁵⁴ Cfr. Elio Pecora, *Le opere d'arte*, in *Sandro Penna. Una cheta follia*, cit., pp. XVI-XVII.

RANIERO SPEELMAN

*Sandro Penna nel mondo neerlandofono:
edizioni, versioni, traduttori*

Un poeta per pochi

È doveroso premettere di non essere uno specialista del poeta perugino. Caso mai, mi definerei amante delle sue poesie, che occupano per me un posto importante nella letteratura italiana perché fra le più belle del '900. Rappresentano un raro momento di fusione tra la purezza e severità della forma (concisa, di grande suggestione musicale e di una forma in fondo classica e riconducibile alla tradizione che dal Petrarca conduce attraverso Leopardi e Pascoli a Saba, maestro anche di Penna) e la libertà di un pensiero che esprime gusti a lungo giudicati inconciliabili con le norme sociali e sessuali. È strano che per tanto tempo un'opera poetica sia stata vista come quasi clandestina e giudicata periferica, come se il lettore eterosessuale non potesse apprezzare la bellezza e, direi, purezza della poesia cristallina penniana. In altre parole, come se il poeta non fosse riuscito a comunicarci le sue intuizioni di bellezza. Il che secondo me fa benissimo.

Sono, fra l'altro, traduttore letterario, e ho voluto ricercare la ricezione di Penna nell'area linguistica neerlandese, cioè Olanda, Belgio e Sudafrica, cui andrebbero aggiunte formalmente le isole oltremare e il Suriname, insieme una costellazione di territori in 4 continenti con oltre 40 milioni di neerlandofoni madrelingua o come L2. Per quanto riguarda i territori americani non ho fatto indagini: non vi si traduce praticamente dall'italiano e sarebbe quasi impossibile trovarvi una versione apparsa su un giornale o rivista a piccola tiratura e diffusione analoga. Per il Belgio si tratterà qui sotto una sola serie di traduzioni in una rivista poco conosciuta. In Sudafrica ho trovato una breve serie di traduzioni in verso di poeti italiani da parte della famosa poetessa e scrittrice sudafricana Ina Rousseau (1926-2005) che include accanto a pochi altri – fra cui Folgore da San Gimignano, Saba, Montale, Quasi-

modo, Ungaretti – anche Penna¹. Mi permetto di riprodurre la sua traduzione de *La piazzetta veneta*, d'altronde senza propormi un'analisi della versione². Le varianti sono state riportate dal curatore del testo Daniel Hugo.

Die pleintje in Venesië

Die Venesiaanse pleintjie
vervalle en somber, ontvang [variante: «omhels», *abbraccia*]
die reuk van die see. En vlugte
duiwe. Maar wat bly
in my herinnering – die lig
betower met sigself – is die vlug
van die jong fietsryer
wat hom draai na sy vriend: 'n sangerige
sug: «Is jy alleen?» [variante: «fluistering», *sussurio*]

(5.12.1975)

In Olanda, non esiste una vera e propria tradizione di versioni di Penna. Non si può dire che manchino, né che non siano incluse in antologie, e nemmeno che Penna sia sottoposto a Carducci, Pascoli o Saba quanto alla quantità di composizioni tradotte. Considerando l'opera di dimensioni piuttosto ridotte delle poesie come delle prose del nostro, Penna non fa brutta figura.

È piuttosto il *carattere* delle pubblicazioni in neerlandese a chiedere la nostra attenzione: pubblicazioni di piccole case editrici o riviste letterarie che fanno pensare ad una sottocultura raffinata e bibliofila, sovente *gay*, non le grandi iniziative editoriali. Penna dunque come solitaria voce, rappresentante dell'omoerotismo letterario come *subculture* che cominciava a venire alla ribalta negli anni '80 nel piccolo regno dove,

¹ Daniel Hugo, *Versvertalings deur Ina Rousseau*, in «Stilet: Tydskrif van die Afrikaanse Letterkundevereniging», 18, 1, 2006, pp. 249-254. Ringrazio Giona Tuccini per avermi trovato il testo a Città del Capo. Il testo di Penna si trova a p. 23 delle *Poesie, prose e diari* dei «Meridiani» (Milano, Mondadori, 2017) che costituiscono – non sorprenderà – l'edizione di riferimento per la presente ricerca.

² Mi limito ad osservare che «veneta» sia stata resa da tutti i traduttori come «a Venesië» e «Venetiaans», mentre ho di rado visto biciclette a Venezia (molte invece in tante altre città e paesi del Veneto).

secondo Herzen ed altri, tutto succede 50 anni più tardi che altrove. Non che il paese non abbia conosciuto scrittori e poeti apertamente omosessuali: Jacob Israel de Haan (per giunta, ebreo, una combinazione interessante), Anna Blaman, Hans Warren, Gerrit Komrij e Gerard Cornelis van het Reve sono fra i più noti. Penna comunque rimase confinato ad un piccolo gruppo di conoscitori, spesso provenienti dall'ambiente *gay* e da essi tradotti e pubblicati.

Prospetto di pubblicazioni

Ho trovato le seguenti traduzioni:

1. *Het Balkon*, in *Olijven en zilveren populieren (Moderne Italiaanse lyriek met Nederlandse vertaling)*, tradotta da Catharina Ypes, Den Haag, L.J.C. Boucher 1960³. Questo testo costituirà la prima traduzione penniana in lingua neerlandese e fa parte di un'antologia ancora ben reperibile negli antiquariati.

2. Sandro Penna, *April – onder die hemel wordt mijn vrede*, [s.l.], Sub Signo Libelli, 1981, circa 100 copie, tradotta da Peter M. Heringa. Heringa (1945-1987) era un poeta, neerlandista e traduttore abbastanza conosciuto nel periodo (gli è persino dedicato un lemma Wikipedia⁴). Lavorò quasi esclusivamente con la piccola casa editrice fondata da Ger Klein (di tipo '*private press*', esistita dal 1974 al 2012 con una produzione di 289 titoli) che pubblicò anche le sue traduzioni di Penna. Si tratta della versione di *Sotto il cielo di aprile la mia pace*⁵. Il fatto che contiene una sola poesia suggerisce che si tratti di una pubblicazione non in commercio ma destinata ad amici di Sub Signo Libelli come strenna. Manca il testo originale italiano.

3. Sandro Penna, *Vroege verzen (Versi della giovinezza)*, tradotti da Peter M. Heringa, s.l., ma indicato generalmente come Utrecht, Sub Signo Libelli 1984. Dello stesso traduttore del numero 2, traduzione qui riprodotta come primo testo delle opere, ed apparso sempre presso la medesima casa editrice, il libriccino fu stampato in 63 copie. Mi consta

³ Ringrazio Eric Moormann dell'informazione.

⁴ https://nl.wikipedia.org/wiki/Peter_Heringa

⁵ In Sandro Penna, *Poesie, prose e diari*, a cura di Roberto Deidier, cronologia di Elio Pecora, Milano, Mondadori, 2017, p. 22; d'ora in poi, citando da quest'edizione riporto i numeri delle pagine tra parentesi tonde.

che l'indicazione comune del luogo di pubblicazione non è esatta: la sede si trovava nella campagna di Drenthe, provincia a lungo rimasta rurale del Nord, in una fattoria. Ad Utrecht abitava comunque l'editore Ger[rit] Kleis, e da lí il libro fu distribuito. Il libro contiene 10 poesie, nella sola traduzione neerlandese, e inoltre la poesia *Sempre fanciulli nelle mie poesie* (274) non tradotta⁶. Si sono aggiunti tre versi in neerlandese leggibili come una poesia del traduttore che nel colofon si definisce «timido e cheto ed inesperto» citando il canto *Il primo amore* di Leopardi:

Poeta di ragazzi, operai, stagioni.
Incapace di obblighi o rapporti.
Per iniziati della stoffa più fina.

Dichter van jongens, werklui en seizoen.
Tot geen verplichting of verband in staat.
Voor ingewijden van de fijnste snit.

Si notino i punti in fine di verso nell'originale. Non si tratterà di sviste, dato che la stampa bibliofila suole essere molto precisa sul campo della punteggiatura. Heringa a mio avviso ha voluto fare tre affermazioni a sé stanti.

Infine, il traduttore ci fornisce una dichiarazione sommaria di strategia traduttiva: «le presenti parafrasi cercano di seguire le poesie, di cui le ultime due a suo tempo inedite, provenienti dalle prime e migliori opere poetiche 1927-1938»⁷. Manca qualsiasi riferimento ai titoli originali e al prototesto usato. Interessante il termine 'parafrasi'. In quanto si distingue da una vera e propria traduzione? Normalmente, una parafrasi sarebbe una «esposizione con parole proprie» che permette di spiegare il testo «anche traducendo in altra lingua».⁸ Dato che il traduttore è un poeta che – come vedremo – poeticamente traduce, possiamo considerarlo un mero termine prezioso?

⁶ La poesia sarà tradotta più tardi da Cascio, cfr. *infra*.

⁷ Sandro Penna, *Vroege verzen*, traduzione di Peter M. Heringa, s.l., Sub Signo Libelli 1984, p. 19.

⁸ Dizionario Treccani on-line s.v. [consultato il 9.2.2018].

Tutt'è dieci le poesie sono state comprese nell'edizione postuma dell'opera poetica di Heringa, che aveva usato anche due pseudonimi, Leberecht e Liebentrau. Il libro ha come titolo *Leberecht/Liebentrau, Voces intimae. Verzamelde gedichten van Peter M. Heringa*, curato da Ger Kleis per la fondazione H.G. Liebentrau ad Amsterdam nel 2001. Esso inizia con la traduzione di Penna intitolata *Aprile* (qui: Heringa 2.) e contiene un apparato critico e biografico. Il curatore ha indicato non solo i titoli originali, ma anche la fonte dei testi. La tiratura è di 200 copie, compresa un'edizione di lusso di 40 copie con l'imprint Sub Signo Libelli.

4. Sandro Penna, *Later krijgt geluk vleugels/Felicità più tardi mette le ali*, tradotto da Eric M. Moormann, Amsterdam, Amor Vincit, 1989, mai ristampato, 16 pp.⁹. La tiratura di questo libriccino di 7 poesie definibile come edizione per bibliofili è di 55 copie, alcune delle quali ancora in vendita in antiquariati. Il traduttore è un noto archeologo ora ordinario a Nimega e fine conoscitore della cultura italiana. Non risulta avere pubblicato altre traduzioni di Penna¹⁰, il che permette di definire questa come un'escursione. È interessante che la scelta del traduttore fino ad oggi sia rimasta unica: nessun altro ha pubblicato proprie versioni delle poesie scelte da Moormann. Questi mi ha spiegato che la scelta era condizionata in modo non indifferente dal formato del libro, voluto dall'editore. Tutto il libro, dal titolo al colofon, è bilingue, una grande differenza con il libriccino di Heringa. L'autore specifica che i testi provengono da *Confuso sogno*, pubblicato dalla Garzanti nel 1980 a cura di Elio Pecora.

5. Sandro Penna, *Een beetje koorts (Un po' di febbre)*, Amsterdam, tradotto da Willem Timmermans, De Woelrat, 1989. La casa editrice fondata alla fine degli anni '70 da Lex Spaans e Michel Vasallucci a Boskoop si è specializzata in letteratura omoerotica, per essere incorporata poi nel 1988 in Arena. Del traduttore io so poco: non ha lasciato altre traduzioni e il progetto Penna sarà stato per lui come per i traduttori penniani suoi predecessori una presa di posizione in difesa dell'omo-

⁹ L'editore è lo stesso Ger Kleis che aveva pubblicato prima le traduzioni di Heringa. Il traduttore ribadisce che fra le due serie di versioni non è esistito alcun rapporto.

¹⁰ Da notare però alcune traduzioni di testi in prosa, fra cui Vittorini, *Conversazione in Sicilia (Gesprek op Sicilië)*, Amsterdam, Athenaeum, Polak & Van Gennepe, 1991).

erotismo in letteratura. Il libro ebbe una buona recensione di Wim Hottentot su «Vrij Nederland» (19 agosto 1989), un settimanale di cultura ed attualità di grande prestigio, che aveva già pubblicato un lungo articolo in occasione del decimo anniversario della morte del poeta (23 maggio 1987) di Kees Verheul, il quale cita abbondantemente la traduzione di Heringa. Lo stesso Verheul inserì anche il saggio *Levensvreugde en schandaal (Over Sandro Penna)* [*Gioia di vivere e scandalo (su S.P.)*] nel suo libro *Het mooiste van alle dingen. Romeinse essays [Il più bello di tutte le cose. Saggi romani]*, Amsterdam, Querido, 1994, pp. 186-196.

6. *Vier gedichten van Sandro Penna (Quattro poesie di Sandro Penna, traduzione di Frans van Dooren)*, in *De Tweede Ronde*, 12 1991, pp. 150 sgg. Con questa scelta di quattro testi poetici (*Jongens*, che traduce il ricordato *Sotto il cielo di aprile la mia pace*, *Leven*, che traduce *La vita... è ricordarsi di un risveglio* (9), *Op de pier*, traduzione di *Sul molo il vento soffia forte...* (344) e *De fietser*, in originale *La veneta piazzetta* (41), Penna esce definitivamente dalla sottocultura *gay* per approdare alla letteratura classico-moderna. Van Dooren (1934-2005) è senza dubbio il più famoso traduttore dall'italiano con versioni di Folgore da San Gimignano, Cenne della Chitarra, Dante, Petrarca, Machiavelli, Buonarroti, Tasso, Leopardi, d'Annunzio e tanti altri. Insignito del maggior premio di traduzione del paese (il *Nijhoffprijs*), Van Dooren viene ricordato come docente amato, affabile relatore e gran conoscitore d'Italia. La rivista «De Tweede Ronde» (1980-2013) è stata per molto tempo il più importante periodico di traduzioni letterarie del paese. Dopo le pubblicazioni elitarie di Sub Signo Libelli, ora il grande pubblico poteva far la conoscenza del poeta.

È interessante notare che Van Dooren, che amava dare dei titoli alle poesie anche se essi mancavano nell'originale, li abbia scelti secondo criteri di accessibilità. Così, quel che nella versione di Heringa era *April – onder die hemel wordt mijn vrede*, in Van Dooren è l'equivalente dell'italiano «ragazzi», comunissimo ma un chiaro riferimento agli 'oggetti amati' da Penna. E prendendo *Fietser* come titolo, il traduttore enfatizza ancor maggiormente la materia comunissima di cui sono fatti i gioielli poetici penniani per i suoi lettori. Van Dooren, probabilmente il primo traduttore eterosessuale di Penna in Olanda, non cerca di offuscare l'ispirazione delle sue poesie, chiaro segno che ormai un

poeta *gay* come uno *straight* possono far parte del canone, e la sessualità non è più di un motivo, l'espressione di un'intuizione umana e lirica.

6a. Tre anni più tardi, le quattro poesie furono comprese senza modifiche nella grande antologia della letteratura italiana in lingua neerlandese curata da Van Dooren partendo dalle sue stesse traduzioni, *Gepolijst albast* (Baarn, Ambo, 1994). La sezione novecentesca del libro non si può considerare come completa – come potrebbe esserlo già? –, ma fra i trenta poeti compresi Penna si trova insieme a poeti debuttati verso la metà del secolo scorso (esattamente tra Sereni e Caproni), e viene indicato come «poeta d'amore omosessuale»¹¹.

7. *Sandro Penna of het schandaal van de zachttheid / Sandro Penna: Een keuze uit zijn poëzie*, (*Sandro Penna ossia lo scandolo della mittezza: una scelta delle sue poesie*), tradotto da Bart Vonck, in «Facture Baroque. Driemaandelijke afrekening. Periodiek van de poëzievereniging Mayapan (& vormen)», 2, 1997, 16 pp. Si tratta di un foglio di bella carta, formato A3 piegato a sedicesimo. Con il romanista Vonck, traduttore soprattutto dal francese, castigliano e portoghese nato a Brugge nel 1957, Penna è entrato anche in Fiandra. Preciso che le traduzioni di Penna non si trovano sul sito fiammingo di scrittori *Schrijversgewijs*, peraltro molto completo per quanto riguarda l'attività del letterato¹². Il traduttore mi ha dichiarato di non aver tradotto altro dall'italiano, che la traduzione era nata lavorando a contatto con un collega francese e che considerava Penna un grande poeta, troppo poco conosciuto da noi. Perciò egli ha voluto tradurne una piccola scelta¹³. Vonck discute brevemente gli scandali pedofili del nostro tempo «che devono sollevare una cortina di fumo su altri crimini più pesanti» e denuncia l'ipocrisia di una società che non fa nulla per terminare lo sfruttamento di minorenni nel terzo mondo. Penna è riuscito a portare ad un piano superiore le sue ossessioni, traducendole in poesia puris-

¹¹ Frans Van Dooren (a cura di), *Gepolijst albast*, Baarn, Ambo, 1994, p. 116.

¹² <http://schrijversgewijs.be/schrijvers/vonck-bart/> [consultato l'8.2.2018].

¹³ Ringrazio Bart Vonck di per avermi voluto mandarmene una copia e Lot De Smet del Poëziecentrum Gent per avermi aiutato a trovare l'indirizzo del traduttore.

sima. Nella poesia «costruì un nuovo spazio, pieno di possibilità e di incontri: immagini ripetute dello stesso – purissimo – desiderio»¹⁴.

8. Sarebbe toccato a *De beste jeugd*, antologia della poesia omoerotica italiana a cura di Luca Baldoni e Gandolfo Cascio, collocare Penna al pari di Saba, Naldini, Bellezza, Wilcock, Pecora, Buffoni ed altri in un contesto culturale e letterario che piuttosto di nascondere, cerchi di far giustizia alla poesia dell'amor greco e la sua particolarità nella cultura italiana. Questo volumetto di rara intensità, di cui il titolo è un chiaro riferimento a *La meglio gioventù* di Pasolini, fu pubblicato dall'Istituto Italiano di Cultura di Amsterdam nel 2014, come secondo volume della Collana «i quaderni di poesia»¹⁵. Anche il sottoscritto ha collaborato al libro¹⁶.

I testi di Penna sono stati tradotti dallo stesso Cascio. Come in altri volumi della collana, le traduzioni provano a rendere tutte le poesie nella lingua ospite in modo più affidabile possibile senza trascurare la bellezza del testo, ma – se capita – rinunciando alle caratteristiche metriche. Si tratta di trentadue poesie, in parte già tradotte da traduttori precedenti, come evidenziato nella tabella sottostante. Viene specificata la raccolta di provenienza.

*Poesie di Sandro Penna tradotte in neerlandese*¹⁷

Ypes

1. *Het balkon / Il balcone*

Heringa

1. *Sotto il cielo di aprile la mia pace / APRIL – onder die hemel*
wordt mijn vrede
2. *Amavo ogni cosa del mondo / Alles ter wereld*¹⁸

¹⁴ In *Sandro Penna of het schandaal van de zachtheid/Sandro Penna: Een keuze uit zijn poëzie*, in «Facture Baroque. Driemaandelijke afrekening. Periodiek van de poëzievereniging Mayapan (& vormen)», 2, 1997, p. 4.

¹⁵ www.iicamsterdam.esteri.it/iic_amsterdam/it/la_biblioteca/i%20quaderni_di_poesia.

¹⁶ Con traduzioni di Saba, Palazzeschi, di alcuni sonetti dell'*Hobby del sonetto* e di testi di Bona.

¹⁷ Si dà prima il titolo italiano quando l'originale lo precede nell'edizione usata; se anepigrafo, si cita il primo verso. Per comodità di consultazione, i titoli di poesie tradotte da più di un traduttore sono sottolineate.

¹⁸ Questa poesia funge da motto delle versioni penniane, ed è in corsivo nel libro.

3. *La vita... è ricordarsi di un risveglio / HET LEVEN...*
4. *Autunno / HERFST*
5. *Se non malato vago tra la folla / ALSOF IK iets onder de leden heb*
6. *Le nere scale della mia taverna / JE KWAM de zwarte treden afgedaald*
7. *Il balcone / Het uitzicht*
8. *Vacanze / Vacantie*
9. *Arriva il bastimento. Lievi scendono / HET SCHIP wordt afgemeerd*
10. *Nel fresco orinatoio della stazione / VANUIT de zinderende heuvels kwam ik*
11. *Paesaggio / Landschap*

Moormann

1. *Sei nella voce di un treno lontano / Je zit in de stem van een trein ver in 't land*
2. *La casa era nel sole. Sulla via / Het huis lag in de zon. Op straat*
3. *Porta ogni sera un nuovo / Elke avond brengt een nieuwe*
4. *Ahi, troppo forte ardo / Ach, al te hevig brand ik*
5. *Immoto uragano di sole / Starre stortvloed van zon*
6. *Grava, sulla città, colma l'estate / Zwaar drukt de hete zomer op de stad*
7. *Tanto amici eravamo che un segreto / We waren dikke vriendjes: het geheim*

Van Dooren

1. *Jongens / Sotto il cielo di aprile la mia pace*
2. *Leven / La vita... è ricordarsi di un risveglio*
3. *Op de pier / Sul molo il vento soffia forte...*
4. *De fietser / La veneta piazzetta*

Vonck¹⁹

1. *La vita... è ricordarsi di un risveglio / Het leven... je herinnert je*
2. *Nel sonno incerto sogno ancora un poco / In sluimerslaap lig ik nog wat te soezen*

¹⁹ Ho seguito l'ordine delle pagine della breve antologia.

3. *Basta all'amore degli adolescenti / Voor de liefde van de opgroeiende jongens*
4. *Sotto il cielo di aprile la mia pace / Onder de hemel van april weifelt*
5. *Piove sulla città. Piove sul campo / Het regent over de stad. Het regent over het land*
6. *FINESTRE / VENSTERS*
7. *La veneta piazzetta / Een Venetiaans pleintje*
8. *Nel fresco orinatoio alla stazione / Naar het frisse urinoir bij het station*
9. *Come il vento di aprile è il mio fanciullo / Zoals de aprilwind is mijn jongen*
10. *La mia vita è monotona, se arde / Mijn leven is eentonig, een rustige*
11. *Forse invecchio, se ho fatto un lungo viaggio / Word ik oud als ik tijdens een lange reis*
12. *L'estate se ne andò senza rumore / De zomer ging geruisloos heen*
13. *Come è bello seguirti / Wat mooi is het jou te volgen*
14. *XXI. Ma insieme a tanto urlare di dolore / Maar waarom bleef bij al die kreten van pijn*
15. *Ecco, fanciullo, io ti ho portato a questo / Kijk, jongen, ik heb je naar deze ruige*
16. *Traversare un paese... e lì vedere / Je loopt door een dorp... en daar zie je*
17. *Amore, gioventù, liete parole / Liefde, jeugd, blije woorden*
18. *Solo un fanciullo ascolta la mia voce / Naar mijn stem luistert alleen een jongen*
19. *Amore, amore / Liefde, vertedering*
20. *La luna che nel cielo era assopita / De maan die aan de hemel insliep*
21. *'Poeta esclusivo d'amore' / 'Hij dicht alleen over de liefde'*
22. *Volgeva un po' a sinistra / Hij droeg een beetje links*
23. *LETTERATURA / LITERATUUR*
24. *Come l'amante fugge l'altro amante / Zoals de minnaar voor de andere minnaar vlucht*
25. *Andare nella vita, con l'anima triste e / Door het leven gaan met een droeve en*

26. *Sbarco ad Ancona / Ontscheping in Ancona*
27. *SOLFEGGIO / SOLFÈGE*

Cascio

1. *La vita... è ricordarsi di un risveglio / Het leven... is terugdenken aan een triest*
2. *Nuotatore / Zwemmer*
3. *Le nere scale della mia taverna / Doordrenkt met wind daal je*
4. *Sotto il cielo di aprile la mia pace / Onder de aprilhemel is mijn vrede*
5. *Vacanze / Vacantie*
6. *Eccoli gli operai sul prato verde / Daar heb je ze de arbeiders al etend*
7. *Trovato ho il mio angioletto / In een duistere parterre*
8. *La veneta piazzetta / Het Venetiaanse pleintje*
9. *Paesaggio / Landschap*
10. *Il mio fanciullino ha piume leggere / Mijn knaap heeft lichte veren*
11. *La mano casta e odorosa di ferro / Die kuisse hand die ruikt naar ijzer*
12. *Il mio amore è furtivo / Stiekem is mijn liefde*
13. *Fuggono i giorni lieti / Wat vlucht zijn de blije dagen*
14. *Fanciullo non fuggire, non andare / Jongetje vlucht niet, ga niet*
15. *Felice chi è diverso / Gelukkig is wie anders is*
16. *Tu mi lasci. Tu dici: «la natura...» / Je verlaat me. Je zegt: «de natuur...»*
17. *VII. Era la tua vita lieta e gentile / Vrolijk was jouw leven en zachtaardig*
18. *XI. Il fanciullo magretto torna a casa / De magere knaap gaat naar huis*
19. *XVII. Cercando del mio male le radici / Om naar de wortels van mijn pijn te zoeken*
20. *XXX. La rosa al suo rigoglio / De roos in zijn volle bloei*
21. *Ecco fanciullo, io ti ho portato a questo / Zie je, knaap, ik heb je meegenomen naar deze*
22. *Lungo è il tragitto in autobus. Anche / De weg met de bus is lang. Ook*

23. *Sempre fanciulli nelle mie poesie! / Altijd knapen in mijn gedichten!*
24. *Guardando un ragazzo dormire / Een jongen zien slapen*
25. *Forse l'ispirazione è solo un urlo / Misschien is de inspiratie slechts een verwarde*
26. *Variante / Variant*
27. *Volgeva un po' a sinistra. Era un difetto / Hij stond iets naar links. Het was een gebrek*
28. *Omosessualità / Homosexualiteit*
29. *Ad un amico / Aan een vriend*
30. *Sbarco ad Ancona / Landen in Ancona*
31. *Immobile e perduto, lentamente / Roerloos en verloren, langzaam*
32. *Un giorno che seguivo un ragazzetto / Op een dag volgde ik een jongetje*

Ci vuole poco per constatare che alcune poesie tornano ad essere riproposte al pubblico, e che l'antologia di Cascio è la più grande raccolta di versioni penniane in lingua neerlandese. Sia Vonck che Cascio hanno tradotto poesie scelte – prima o poi – anche da altri: questi ne ripropone nove, il collega fiammingo ne presenta sette.

Traduttori a confronto

Abbiamo visto di disporre di alcune poesie tradotte da più traduttori. A prescindere dalla domanda se la reputazione del poeta nei Paesi Bassi sia basata soprattutto su poche composizioni note al pubblico leggente o invece Penna sia noto più in genere come poeta omosessuale di poesie di solito corte e limpide, vorrei tentare un'analisi delle varie versioni. Vorrei esaminare le seguenti traduzioni di cui abbiamo due (*Il balcone*) rispettivamente quattro (*La vita...*, *Sotto il cielo d'aprile...*) traduzioni. Colpisce che nessuna delle poesie tradotte da Moormann sia stata scelta da un altro traduttore, cosicché questo traduttore si sottrae a qualsiasi confronto.

A. Il balcone (23):

Sorprendeva il fanciullo in avventure,
entro libri lontane, dalle ville
il monotono canto delle serve

– la noia verde della primavera.

Vuoti abbagli sul mare.

Ma la nera
lenta teoria dei seminaristi
sulla riva lontana disegnava
– ancora – vaste fantasie di viaggio.

Veleggiavano nuvole di marmo
dorate sullo spento monastero.
Ritornava dal cimitero, lieve,
nelle vie del paese un carro nero.

Ypes:

*In verre boekenavonturen verzonken,
werd de jongen door het eentonige lied
van de meiden uit de villa's gegrepen
– de prille staat van het lentetij.*

*Leeg de verblindende zee.
Maar de zwarte rij
Van de seminaristen, traag, daarginds
op de verre oever, riep in hem wakker
– opnieuw – fantasieën van grote reizen.*

*Wit-blinkende wolken met gouden rand
zeilden boven het verlaten klooster.
Teruggekeerd van het kerkhof, licht, kwam
een zwarte wagen door de dorpsstraat rijden.*

Heringa:

*Plotseling ving de jongen die verdiept was
in boeken vol van verre avonturen
het zeurend lied op van de gediensstigen
– de verse onrust van het voorseizoen.*

*Zijn blik dwaalde afwezig over zee. –
Een trage zwarte stoet seminaristen
op gindse oever wekte andermaal
een fantasie van uitgebreide reizen.*

*Marmeren wolken gleden als verguld
over het klooster dat was uitgestorven.
Terug van de begraafplaats kwam, nu licht,
een zwarte wagen door het dorp gereden.*

Heringa coglie l'elemento della sorpresa con cui inizia la poesia con «plotseling» (*subito*), un aspetto quasi assente in Ypes, che solo nel v. 3 indica «werd gegrepen» (*era emozionato / venne colto*). Il canto delle serve, per le quali Heringa usa un eufemismo (col significato di «servizievoli», tutt'altro che comune in neerlandese), diventa «zeurend» (*insistente, lamentoso*) mentre in Ypes era rimasto «monotono». Ma è lecito ragionare che Heringa qui anticipa «noia» del v. 4, che poi rende con «verse» (*fresca*), che ha un connotato ben diverso. In altre parole, sposta l'aspetto negativo «noia» e rende «verde» con «verse», una specie di 'rima traduttiva'. Nel v. 5 Ypes segue fedelmente l'originale fin nella grafia e Heringa prende la libertà di mettere il fanciullo al fulcro dell'attenzione. Ma questo «il suo sguardo errava sul mare» rende efficacemente il contrasto tra il ragazzo e i suoi sogni di viaggio, che ricordano *Le voyage* di Baudelaire? L'impaginazione usata da Ypes rende bene i contrasti dell'originale, laddove Heringa sceglie un andamento forse più classico ma che perde il forte *enjambement*. Il marmo delle nuvole è alleggerito nel «wit-blinkende» (*bianco sgargiante*) di Ypes, che mantiene però l'immagine del «veleggiare» nel suo «zeilden» senza diluirsi nel «gleden» (*scivolavano*) di Heringa, scelto forse per la consonanza eufona con «verguld» (*dorate*) e la rima interna con «gereden», ultima parola della poesia. Interessante ma forse non ideale è l'aggiunta di «nu» (*ormai*) detto del carro, che spiega la parola «lieve» lasciata aperta e isolata dal poeta (v. 11).

B. La vita... è ricordarsi di un risveglio (9).

Si tratta della prima poesia nella maggior parte delle edizioni, quella che il poeta avrebbe voluto come poesia di apertura per un eventuale

canzoniere. Van Dooren, Vonck e Cascio cominciano difatti la loro selezione con essa.

La vita... è ricordarsi di un risveglio
triste in un treno all'alba: aver veduto
fuori la luce incerta: aver sentito
nel corpo rotto la malinconia
vergine e aspra dell'aria pungente.

Ma ricordarsi la liberazione
improvvisa è più dolce: a me vicino
un marinaio giovane: l'azzurro
e il bianco della sua divisa, e fuori
un mare tutto fresco di colore.

Heringa:

*HET LEVEN...²⁰ is herinnering aan een treurig
ontwaken in een trein, tegen zonsopgang:
je zag dat aarzelende licht, je voelde
in je gebroken lichaam pure wrange
droefenis van verschaalde atmosfeer.*

*Maar de herinnering aan onverwachte
bevrijding, die is zoeter: dat er naast me
een jonge zeeman stond; het blauw-en-witte
uniform dat hij droeg, en daar de kleuren
van de volkomen smetteloze zee.*

Van Dooren:

*Leven... is denken aan een triest ontwaken
in de ochtendschemer van een trein, en buiten
't onzeker daglicht zien, en in 't gebroken
lichaam de maagdelijke en wrange treurnis
ervaren van de prikkelende lucht.*

²⁰ Nell'*opera omnia* di Heringa, tutte le poesie iniziano con il maiuscolo.

*Maar weer terugdenken aan de onverwachte
bevrijding is veel aangenamer: naast mij
een jeugdige matroos in 't blauw en wit
van de marine, en buiten in de verte
een zee die overloopt van frisse kleuren.*

Vonck:

*Het leven... je herinnert je
het trieste ontwaken in een trein bij dageraad: buiten
heb je het weifelende licht gezien: in je gebroken
lijf heb je de maagdelijke en ruwe melancholie
van de bijtende lucht gevoeld.*

*Maar zoeter is de herinnering
aan de onverwachte bevrijding: naast mij
een jonge matroos: het blauwe en het
witte van zijn uniform, en buiten:
een zee overal sprankelend van kleur.*

Cascio:

*Het leven... is terugdenken aan een triest
ontwaken in een trein tegen zonsopgang: buiten
het onzekere licht zien: in het gebroken lichaam
de maagdelijke en wrange treurnis
van de snijdende lucht voelen.*

*Maar terugdenken aan de onverwachte
bevrijding is me liever: naast me
een jonge matroos: het blauw
en het wit van zijn uniform, en buiten
een zee zo fris van kleur.*

La struttura della poesia viene portata dal doppio punto, che giustappone l'esperienza visiva e la sensazione (il 'sentire') nel corpo, riallacciandoli al ricordo. Heringa personalizza la doppia sensazione ('vedevi' – 'sentivi') e Cascio resta più fedele all'originale, interpunzione inclu-

sa. Insieme a Vonck, mette «buiten» due volte in rilievo, in fine di verso. Van Dooren non accentua il parallelo vedere/sentire, ma giustappone il ricordo alle due sensazioni. Questo mi pare abbastanza caratteristico dell'inclito traduttore, che segue sovente il proprio estro, come qui nella *variatio* «denken aan» – «terugdenken», dove il prototesto pare imporre la ripetizione di una parola che traduce «ricordarsi», concetto chiave in questo testo. Vonck struttura la sua versione per mezzo di forti *enjambements* (*gebroken / lijf, het / witte*), ma scioglie l'infinito «ricordarsi» in due maniere diverse, come Van Dooren. In genere, Cascio sta più vicino a Van Dooren in tutta la traduzione (si veda ad esempio la comune «maagdelijke en wrange treurnis» in v. 4), ma in alcuni casi concorda con Heringa, ad esempio usando la parola «uniform» (v. 9). Non sceglie «ochtendschemer van een trein», traduzione non tutto logica di «in un treno all'alba» (v. 2) ma l'equivalente di «verso il sorgere del sole». Il singolare «colore» è stato rispettato da Vonck e Cascio.

Altre particolarità delle traduzioni sono la forma verbale «staat» (*sta in piedi*) in Heringa, che aggiunge un'informazione non data da Penna. A dire il vero, anche «naast» (*accanto*) in Van Dooren e Cascio è una precisione di «vicino a», scelto forse perché «bij me» potrebbe suggerire un rapporto umano in verità assente. L'aria pungente (aria che stimola le narici con la propria freschezza) non sarà certo da tradurre, come fa Heringa, con «verschaalde atmosfeer», che indicherebbe «atmosfera stagnante», bensì come «prikkelende lucht» (la mia preferenza) o «snijdende lucht» (*aria tagliente*, il che mi sembra troppo forte ma forse giustificata da quanto precede). Interessante è il modo vario in cui è stato reso «è più dolce»: «die is zoeter» in Heringa e Vonck, con un sapore più arcaizzante, «is veel aangenamer» (*molto più gradevole*) in Van Dooren, e «is me liever» in Cascio, che apre un'associazione etimologica con *liefde* (amore) che non possiamo non giudicare felice.

C. *Sotto il cielo di aprile la mia pace* (22):

Sotto il cielo di aprile la mia pace
è incerta. I verdi chiari ora si muovono
sotto il vento a capriccio. Ancora dormono
l'acque ma, sembra, come ad occhi aperti.

Ragazzi corrono sull'erba, e pare,
che li disperda il vento. Ma disperso
solo è il mio cuore cui rimane un lampo
vivido (oh giovinezza) delle loro
bianche camicie stampate sul verde.

Heringa:

*APRIL – onder die hemel wordt mijn vrede
onzeker. In de wind spelen de lichte
tinten van groen hun grillig spel. Nog slapen
de wateren, maar als met open ogen.*

*Jongens rennen over het gras, het is
of hen de wind verstrooit. Maar in verstrooiing
gaat alleen mijn hart, waar nog hel de weerschijn
(o jeugd) in oplicht van hun witte hemden
zoals die op het groen staan afgedrukt.*

Van Dooren:

JONGENS

*Hier onder deze aprillucht is mijn vrede
onzeker. 't Lichte groen beweegt zich op
de luimen van de wind. De wateren
slapen nog steeds, maar als met ogen open.*

*Daar rennen jongens over 't gras, en 't lijkt
of hen de wind verstrooit. Maar ach, verstrooid
is slechts mijn hart, waarin een levende
flits achterblijft (o jeugd) van hun sneeuw witte
hemden die afgedrukt staan tegen 't groen.*

Vonck:

*Onder de hemel van april weifelt
mijn rust. Het frisse groen trilt
grillig onder de wind. Het water slaapt nog,*

maar, zo lijkt het, met open ogen.

*In het gras rennen knapen, en het lijkt
dat de wind ze verstroot. Maar alleen mijn hart
is verstroot, met slechts het flitsende
(o jeugd) stralen van hun witte
hemden gedrukt op het groen.*

Cascio:

*Onder de aprilhemel is mijn vrede
onzeker. Nu bewegen zich de lichte tinten
van groen grillig in de wind. Nog slapen
de wateren maar, schijnt het, met open ogen.*

*Jongens rennen over 't gras, en het lijkt
of de wind hen verstroot. Maar slechts mijn hart
is verstroot, waarin een levende weerschijn
achterblijft (o jeugd) van hun witte hemden
tegen 't groen gedrukt.*

La poesia, cristallina e piena di descrizioni visive e di luce, è stata tradotta in maniera ben diversa dai quattro traduttori. Più intraprendente lo Heringa, che stacca «aprile» da «cielo» (v. 1) per promuoverlo a titolo e accentuarne un'importanza forse assente in Penna. La forma verbale «È» diventa «wordt», come per accentuare il divenire qui descritto. Anche Van Dooren aggiunge – come di solito – un titolo, ma vi riassume il *focus* dell'interesse del poeta, i ragazzi. Dove Van Dooren sceglie per «lucht», forse per l'effetto fonico, Vonck e Cascio optano per «hemel», parola più aulica in neerlandese. Dove Heringa e Van Dooren usano un pronome deittico, Cascio si tiene all'articolo. Solo Vonck sceglie «rust» al posto di «pace» e sposta la parola che rende «incerta» («weifelt», *dubita*). Nel verso successivo ciascun traduttore cerca di attenersi all'allitterazione e doppia assonanza di Penna («verdi-muovono-vento e ora-muovono-sotto chiari-capriccio»), ma in maniera diversa: «lichte-tinten-grillig» e «grillig-groen» in Heringa, «lichte-luimen» e «beweegt-wind», e «licht-zich-wind» in Van Dooren, «frisse-grillig-wind» e «groen-grillig» in Vonck, laddove Cascio sceglie

«groen-grillig», «grillig-lichte» e «zich-lichte-tinten-grillig-in-wind». «Nog slapen» (Heringa e Cascio) pare piú consono all'originale, Van Dooren traduce con «nog steeds», che pare di tono meno pregno e Vonck traduce al singolare (si nota che «l'acque» al plurale risale a *Bereshit/Genesi* 1, 2).

Cascio valorizza «sembra», infatti isolato dalle virgole in «maar, schijnt het, met open ogen». Contro «Jongens rennen over [he]t gras» (Heringa e Cascio), piú vicino all'originale, Van Dooren preferisce «Daar rennen jongens over 't gras», con inversione poco funzionale tra soggetto e verbo. Preciso che «daar» non significa sempre «lì» ma può aver un significato non deictico. Anche Vonck inverte «In het gras rennen knapen».

Personalmente preferisco dare maggior rilievo a quelle parole messe in risalto per una posizione ad inizio o fine di verso. Nel verso successivo «of hen de wind verstrootit», Heringa e Van Dooren seguono Penna, che usa l'ordine normale dell'italiano, mentre in neerlandese costituisce una (bella) inversione. Cascio traduce piú letteralmente qui. Le due traduzioni meno recenti hanno «in verstrooiing» / «verstrooid» (*in dispersione*), mentre Cascio lo sposta al verso successivo.

Heringa sembra alquanto antiquato: «gaat mijn hart» è tutt'altro che comune. Van Dooren inserisce un «ach» (*ahimè*) che non farebbe brutta figura ma manca in Penna.

Saggi su Penna

Non è facile ricostruire un quadro completo dei saggi critici e delle recensioni dedicate al poeta perugino e ciò per una semplice causa: non esiste un sistema per ritrovare tutti i testi apparsi su potenzialmente decine di giornali, riviste letterarie o periodici di cultura generale.

Il posto a lungo occupato da Penna come poeta *underground*, legato ad una *subculture*, non aiuta a ritrovarle. Eric Moormann ha scritto un saggio sulla rinomata rivista letteraria «Maatstaf» («*Mijn dichtkunst zal geen luchtig spel zijn*». *Over Sandro Penna en zijn poëzie*²¹) e abbiamo già menzionato alcune critiche alla traduzione di *Un po' di febbre*.

Conclusione

Il piccolo *corpus* di traduzioni di Penna nei Paesi Bassi, in Sudafrica e in Belgio testimonia che anche all'estero il poeta viene ormai annove-

²¹ In «Maatstaf», 34, 10, 1986, pp. 23-30.

rato tra le grandi voci poetiche del Novecento. Ma la poesia di gran bellezza del perugino merita di essere più letta e tradotta nel mondo neerlandofono e costituisce una continua sfida per il traduttore.

Notizie sugli autori

Claudia Antonini si è formata alla Scuola Normale Superiore e all'Università di Pisa. Attualmente è dottoranda presso il Dipartimento di Italiano della Columbia University. Si occupa soprattutto di poesia del Novecento, ma è interessata anche allo studio del Rinascimento. Alcuni suoi contributi sono usciti sulle riviste «Italianistica» e «Allegoria».

Paolo Emilio Antognoli è storico dell'arte contemporanea e curatore indipendente. Si interessa ai rapporti storici fra immagine, parola e biografia nelle arti e nella letteratura del Novecento, con particolare interesse agli aspetti espositivi, tra studi museologici curatoriali e storico-critici. Si occupa da alcuni anni di Orientalismo e culture post-1968. Ha pubblicato recentemente *Firenze 1977. Luciano Bartolini, Michael Buthe, Klaus Vom Bruch, Martin Kippenberger, Marcel Odenbach, Anna Oppermann, Ulrike Rosenbach &c. Materiali su artisti italiani e tedeschi a Firenze e a Villa Romana attorno al 1977*, per Archive Books (Berlino). Collabora con le riviste «Arte e Critica», «Luk», «Paragone Letteratura». Vive e lavora tra Francoforte sul Meno e Bruxelles.

Domenico Calcaterra, insegnante e critico letterario, alterna a saggi monografici dal passo più analitico, come *Vincenzo Consolo. Le parole, il tono, la cadenza* (Prova d'Autore, 2007) e *Il secondo Calvino. Un discorso sul metodo* (Mimesis, 2014), la pratica di forme più condensate di scrittura critica, nella misura della recensione o del saggio breve (*Niente stoffe leggere*, Meligrana, 2014). Tra le altre sue pubblicazioni, si segnala: *Lo scrittore verticale. Conversazione con Vincenzo Consolo* (Medusa, 2014) e *Perriera sentimentale. L'umanesimo gentile di un soave eroe della mitezza* (Algra, 2016). Collabora con diverse riviste tra cui «L'Indice dei Libri del Mese» e «Succedeoggi».

Gandolfo Cascio insegna Letteratura italiana e Traduzione all'Università di Utrecht, dove anche dirige l'Observatory on Dante Studies. Si occupa di poetica, ricezione estetica e di critica testuale. Ha pubblicato *Variazioni romane. Studi su Penna, Morante, Wilcock e Pecora* (Volksuniversiteit, 2011) e *Un'idea di letteratura nella «Commedia»* (Società Editrice Dante Alighieri, 2015), mentre nel 2019 uscirà *Michelangelo*

in Parnaso. La ricezione delle «Rime» tra gli scrittori (Marsilio). Ha curato *Vetrine di cristallo. Saggi su Silvana Grasso* (ivi, 2018) ed ha allestito l'edizione critica delle poesie di Silvana Grasso, *Me pudet* (ETS, *sub prelo*).

Roberto Deidier è professore ordinario di Letterature comparate presso l'Università di Enna «Kore». Poeta e saggista, tra i suoi libri di poesia si ricorda *Solstizio* (Mondadori, 2014); per la saggistica, presso Sellerio, *Le forme del tempo. Miti e immagini di Italo Calvino* (2004), *Le parole nascoste. Le carte ritrovate di Sandro Penna* (2008), *Il lampo e la notte. Per una poetica del moderno* (2012). Ha curato *Persefone. Variazioni sul mito* (Marsilio, 2010); *Kore, la ragazza ineffabile* (Donzelli, 2018). Per «i Meridiani» Mondadori ha allestito l'edizione di Sandro Penna, *Poesie, prose e diari* (2017) e ha tradotto John Keats.

Novella di Nunzio è professore associato di Lingua e letteratura italiana presso l'Università di Vilnius. È cofondatore del gruppo interuniversitario di ricerca CEMS (Centre for European Modernism Studies). I suoi studi si sviluppano lungo tre principali linee di ricerca: il Modernismo italiano del primo Novecento (ha pubblicato saggi su Svevo, Debenedetti, Michelstaedter, Pirandello, Borgese, Landolfi); la teoria della traduzione e la comparatistica (con studi sulla traduzione italiana delle poesie popolari lituane e sui rapporti tra Verismo italiano e Realismo critico lituano); la teoria delle narrazioni e delle autonarrazioni storiche e politiche (*Trent'anni dopo. Il PCI degli anni Ottanta*, OltreEdizioni, 2016).

Jacopo Galavotti si è addottorato in Storia della lingua italiana all'Università di Verona. È assegnista di ricerca presso l'Università di Padova, dove collabora al progetto *Tralyt*. Si occupa di analisi linguistica, metrica e stilistica di testi letterari del Cinquecento e del Novecento. Suoi contributi sono apparsi su «Oblio», «Studi linguistici italiani», «Stilistica e metrica italiana», «StEFI - Studi di erudizione e di filologia italiana». Con Antonio Girardi e Arnaldo Soldani ha curato il volume *L'ultimo Umberto Saba: poesie e prose*, in corso di stampa presso la Società editrice fiorentina.

Francesco Guazzo è allievo della Scuola Galileiana di Studi Superiori dell'Università di Padova nella classe di Scienze morali. Da studente di Lettere moderne si occupa di poesia italiana contemporanea e postrema.

Livio Loi si è laureato (Università di Cagliari) con una tesi sul poeta inglese Edwin Muir. Specializzato in letteratura moderna italiana e inglese, ha insegnato in Italia (liceo linguistico e classico) dal 1985 al 2005. Conseguito il dottorato di ricerca in letteratura comparata, insegna attualmente all'Università di Wollongong, all'Università del New England e all'Istituto Italiano di Cultura di Sydney. Ha lavorato come Lettore MAE del governo italiano dal 2005 al 2010 presso varie università australiane. Interessi e campi di ricerca comprendono la letteratura italiana moderna, il modernismo transnazionale, arti visive, cinema. Ha pubblicato su riviste letterarie statunitensi e britanniche e lavorato come traduttore ed editor.

Daniela Marcheschi è in forza al Clepul – Università di Lisbona, Pólo Uma per *Letteratura e Multiculturalismo*. Ha pubblicato fra l'altro: Carlo Collodi, *Opere*, a cura di Daniela Marcheschi (Mondadori - «i Meridiani», 1995); *Prismi e poliedri. Scritti di Critica e Antropologia delle Arti* (Sillabe, 2001); Giuseppe Pontiggia, *Opere*, a cura di Daniela Marcheschi (Mondadori - «i Meridiani», 2004); *Sandro Penna. Corpo, Tempo e Narratività* (Avagliano, 2007); *Nessuno è poeta. Scritti su Giacomo Noventa* (Trasciatti, 2011); *Il Sogno della Letteratura* (Gaffi, 2012); *Antologia di poeti italiani. Tradizioni e innovazione in Italia* (Mursia, 2016); *Mille anni di poesia religiosa italiana* (EDB, 2017).

Raniero Speelman insegna Letteratura e cultura italiana e Traduzione all'Università di Utrecht. Ha tradotto poesie di Foscolo, Saba, Palazzeschi, Pasolini, Grasso ed altri, nonché la maggior parte dei racconti, poesie e saggi di Primo Levi. La sua ricerca si svolge sul campo della letteratura italoebraica, della ricezione dantesca e su quello dei rapporti tra stati turchi ed italiani dal Rinascimento in poi. È tra i fondatori dei convegni internazionali ICOJIL dedicati alla letteratura italoebraica, di cui ha curato le edizioni degli atti e, ora, la rivista «ICOJIL». Ha pubblicato saggi su Primo Levi e un libro su scrittori ebrei italiani in Israele. Vive tra l'Olanda, Trevi ed Ankara con sua moglie e un numero imprevedibile di gatti.

Indice

Carmela Callea <i>Presentazione</i>	VII
Roberto Deidier <i>Prefazione</i>	IX
Claudia Antonini <i>L'eredità di Penna in Dario Bellezza e Patrizia Valduga</i>	3
Paolo Emilio Antognoli <i>Analogie, marinai, anamnesi: Penna e Garboli, Marcucci, Montale, De Pisis</i>	21
Domenico Calcaterra <i>Appunti sul Penna critico e recensore</i>	45
Gandolfo Cascio <i>Sandro Penna e Natalia Ginzburg</i>	63
Roberto Deidier <i>Al cinema con Sandro Penna</i>	77
Novella di Nunzio <i>«Non sono un critico». Sul Sandro Penna lettore e teorico della poesia</i>	93
Jacopo Galavotti <i>«L'arte è una cosa ingenua»? Appunti su Un po' di febbre</i>	121
Francesco Guazzo <i>Gli incisi della poesia penniana: percorsi grafici e stilistici</i>	139
Livio Loi <i>L'Orientalismo nel mondo poetico di Sandro Penna</i>	157

Daniela Marcheschi <i>Sandro Penna: qualche considerazione per un consuntivo al 2018</i>	173
Raniero Speelman <i>Sandro Penna nel mondo neerlandofono: edizioni, versioni, traduttori</i>	191
Notizie sugli autori	213

i quaderni di poesia

1 | 2013

Vensters. Tweetalige bloemlezing van hedendaagse Italiaanse dichtersessen

2 | 2014

De beste jeugd. Tweetalige bloemlezing van moderne Italiaanse homo-erotische poëzie

3 | 2015

Oltre la menzogna. Saggi sulla poesia di Elsa Morante

4 | 2016

Silvana Grasso, *Enrichetta*

5 | 2017

Esercizi di poesia. Saggi sulla traduzione d'autore

6 | 2018

«Ma che bellezza c'è nella poesia?» Saggi su Sandro Penna

7 | in preparazione

Lo scrigno delle segnature. Lingua e poesia in Giorgio Agamben

«i quaderni di poesia», oltre a essere stampati, vengono resi disponibili nella modalità 'accesso aperto' (*open access*), in modo da garantirne la massima diffusione e per condividere i contenuti con la comunità scientifica e con i lettori. I volumi possono essere consultati e scaricati dal sito dell'I.I.C. al seguente indirizzo:



www.iicamsterdam.esteri.it/iic_amsterdam/it/la_biblioteca/i%20quaderni_di_poesia