

DIALOGHI

AUGUSTO MARIANI

Sandro Penna e la rosa

Sandro Penna and the Rose

ABSTRACT

Il contributo prende in esame tre diverse poesie di Sandro Penna e ne rilegge l'immaginario alla luce della generale tradizione lirica italiana e alla luce di specifici componimenti, siano essi lontani o vicini nel tempo all'autore. Lo scopo non è individuare con precisione e gerarchizzare nuove e peculiari fonti letterarie della poesia di Sandro Penna, ma di stabilire, sul filo soprattutto di specifici immaginari e del loro lessico, nessi e relazioni fra i testi dello stesso Penna e altri testi dal Medioevo all'età contemporanea in modo da aiutare a ricostruire un 'ambiente' di prossimità al testo via via posto sotto esegesi. Ne risultano quadri spesso interessanti che fanno percepire la capacità innovativa della creatività di Penna e anche la sua capacità di essere di modello per poeti a venire.

This paper examines three different poems by Sandro Penna and reinterprets their imagery in the light of both the general Italian lyrical tradition and of specific compositions, be they distant or close to the author's own time. The aim is not to identify with precision and hierarchize new and peculiar literary sources for Penna's poetry, but to establish links and relations between the texts of the same poet and other texts from the Middle Ages to the contemporary period in order to help reconstruct a sort of literary 'environment' for each text examined. The results of this short inquiry make us better perceive Penna's creative innovation as well as his ability to be a model for poets to come.

Sandro Penna e la rosa

Nei suoi scritti dedicati a Sandro Penna, in *Passione e ideologia*, Pier Paolo Pasolini individua con lucidità nella figura retorica dell'eufemismo una delle componenti costanti della poesia del perugino¹. Una poesia dove con ogni evidenza si applica il procedimento eufemistico, per l'apparire dell'immagine di un «orinatoio» come scintilla per l'accensione di un immaginario erotico, è *La rosa al suo rigoglio* (1956)².

La rosa al suo rigoglio
non fu mai così bella
come quando nel gonfio orinatoio
dell'alba amò l'insonne sentinella.

La lirica non sarebbe in effetti di immediata lettura se non vi si riconoscesse la figura retorica di cui sopra. Per Roberto Deidier però, curatore dell'edizione delle poesie di Penna per la collana mondadoriana *I Meridiani*, *La rosa al suo rigoglio* potrebbe invece nascere da (e semplicemente riflettere) circostanze concrete. Secondo la ricostruzione del critico infatti: «Penna racconta qualcosa a cui ha assistito: la minzione di una sentinella insonne, nella pienezza dell'alba, su una rosa». E la spontanea naturalità del gesto verrebbe a configurare «un evento amoroso: ...ancora 'amore' nelle sue varie declinazioni»³. A nostro avviso però la poesia è un'esplosione dei sensi, che si avvale di una forte tensione creativa di tipo giustappunto eufemistico, e che si interpreta o si rende agevolmente interpretabile con un'indagine freudiana (magari grazie all'accostamento al Pasolini di *Poesia in forma di rosa* del 1964 o di *Calderón* del 1973). Ci autorizza in questa lettura (un po' più analitica) il critico inglese John Butcher che anni fa riconobbe ne *La Rosa al suo rigoglio* un «turgid phallus»⁴. Sempre Butcher individua in *Quando discese* (da *Il viaggiatore insonne* del 1977) un'allusione alla «male masturbation» con molta sicurezza superando in acume il commento di Leonelli, che

1 P.P. Pasolini, *Passione e ideologia*, Torino, Einaudi, 1985, p. 346.

2 S. Penna, *Poesie, prose e diari*, a cura di R. Deidier, Milano, Mondadori, 2018, p. 142.

3 *Ibid.*, p. XXXI.

4 J. Butcher, *Eros, Enigmas and Euphemism in the Poetry of Sandro Penna*, «Quaderni d'Italianistica», XXIII, 1 (2002), p. 116 e p. 123.

si mostrava invece sinceramente imbarazzato per il valore da dare a questa immagine⁵. Si vanno, dunque, a formare due tendenze di lettura: quella più eufemistica e freudiana, l'altra più vicina alla lettera.

Non si tratta del resto, come si sa, di un dilemma esegetico che riguarda il solo Penna. In *Nuova Poesia in forma di Rosa* Pasolini ad esempio scrive «Così / sfogliai una vana rosa / la rosa privata del terrore e della sessualità» (1964)⁶. Da questo solo *explicit* non capiamo bene cosa indichi il poeta e infatti è doveroso precisarlo ricorrendo, anche in questo caso (ma stavolta con esegesi interna alle opere dello stesso autore), al più tardo testo teatrale *Calderón* (1973). La rosa compare per la verità in più punti dell'opera, ma quello fondamentale per comprendere il meccanismo risale al VI episodio nel quale Pasolini in due distinti passi esplicita il carattere maschile del simbolo e si ricollega con chiarezza a *Nuova poesia in forma di rosa*. Il passaggio più limpido riporta: «Sì quella cosa che tu credi in forma di sublime / pigna o di magnifica rosa, che si apre al mattino / e con cui il marito ingravida la moglie di figli benedetti»⁷. E il punto che ci fa associare *Calderón* all'*explicit* di *Nuova Poesia in forma di rosa* è precisamente il seguente: «quando l'uomo diventa grande, / quel membro cresce, e si apre, sfogliandosi, / come una rosa»⁸. In modo del tutto corrispondente la «rosa» ad *incipit* del testo di Penna non è verosimilmente altro che il sostituto del sesso maschile (come la critica del resto in taluni casi ha già rilevato)⁹ e, quindi, secondo quanto abbiamo detto, la poesia ci descrive con la solita bellezza, levità e grazia un atto onanistico compiuto dall'«insonne sentinella» nel «gonfio orinatoio» dell'alba.

Sostiamo però sulla 'rosa' per compiere un prolungato *excursus* sull'impiego letterario di questa figura. Essa, come è a tutti noto, è impiegata nella lirica di tutti i tempi, e può rinviare facilmente ad un retroterra manieristico¹⁰, apparentemente inconsueto per un poeta che, fin dai primi rilievi critici, viene a collo-

5 G. Leonelli, *Commentario penniano*, Torino, Aragno, 2015, p. 280.

6 P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 2018, vol. I, p. 1207.

7 P.P. Pasolini, *Teatro*, Milano, Garzanti, 1988, p.72

8 *Ibid.*, p. 70.

9 Nell'intervista a M. Serri C. Garboli individua come tema fondamentale delle poesie di Penna «l'erezione, l'appetito sessuale che si manifesta attraverso immagini fulminanti, ipnotiche, immerse in una atmosfera tra metafora e realtà» (M. Serri, *Caro Penna sei il migliore. Un epistolario inedito*, «Tuttolibri», XVIII, 867 [14 agosto 1993], p. 4).

10 Una comparsa della rosa negli esatti termini di Penna la troviamo anche nei sonetti di W. Shakespeare. Il sonetto 54 recita infatti al terzo verso: «The rose looks fair, but fairer we it deem» (W. Shakespeare, *I sonetti*, a cura di L. Folena, Torino, Einaudi, 2021, p. 108).

carsi sotto l'ascendente di un'ispirazione vissuta come 'dono'¹¹. In questo caso, però, la rosa ci porta in modo spontaneo alle labbra, anche grazie all'aggettivo «bella», il Poliziano: «Sicché fanciulle mentre è più fiorita / coglian la bella rosa del giardino»¹². La rosa è difatti durevole emblema dei piaceri dell'amore. Un'inferenza dunque che possiamo tranquillamente accettare anche in questo caso per Penna come pacifica e sufficiente a svelare la cifra di *La rosa al suo rigoglio*, a meno che non ci si voglia addentrare, come forse non è consigliabile, nella ricerca di eccessivi sottintesi psicanalitici, che porterebbero verosimilmente lontano dalla limpida e più onesta comprensione del testo.

Procediamo dunque con l'immaginario che si accompagna alla figura della rosa, così come l'abbiamo richiamata, in Penna e nella tradizione poetica italiana, facendo attenzione al suo abbinamento con immagini di liquidi. Sempre alla 'rosa', ad esempio, a suggerire il sesso maschile (con evidente traccia dantesca) si combina l'immagine del 'latte' nella poesia *Quando discese*¹³; immagine di matrice stavolta pascoliana, anche se in questo precedente ad essere richiamato è l'orgasmo della vergine (*Il sogno della vergine, Canti di Castelvecchio* 15-16: «sue vene, d'un sangue più vivo, / più tiepido: come di latte»)¹⁴.

11 Per la consistenza di questa concezione poetica novecentesca, si veda S. Solmi, *La poesia italiana contemporanea*, «Circoli», 1 (gennaio 1939), pp. 27-43, e P. Bigongiari, *Per una sistemazione poetica*, «Paragone», I, 10 (ottobre 1950), pp. 45-49. Il dono (in senso caproniano) non è soltanto ispirazione, ma qualcosa che si è perduto e che si ricerca affannosamente. Penna stesso ammette di possedere 'il dono': «Sempre affacciato a una finestra io sono / io della vita tanto innamorato. / Unir parole ad uomini fu il dono / breve e discreto che il cielo m'ha dato». E si veda anche: «Felice dono / la vita mia / Lieto abbandono / l'ortografia» (Penna, *Poesie, prose e diari cit.*, pp. 384 e 492). Altrove del resto confessa: «ho capito che l'ispirazione è quello che conta per me, il resto è meno, anzi non conta niente. (...) Viceversa quello che si trova in me è un po' il fiore senza il gambo come ha scritto Bigongiari, il fatto di cominciare un discorso all'improvviso, così» (V. Masselli - G.A. Cibotto, *Antologia della poesia popolare del novecento*, Firenze, Vallecchi, 1973, pp. 208-9). Anche Betocchi dalla sua specola di cattolico asserisce a più riprese di intendere la cultura e la poesia come «l'esercizio di un dono», tanto che perfino il critico C. Bo individua la sua poesia come sgorgata da «un dono imposto e che sarebbe stato molto difficile rifiutare» (C. Betocchi, *Poesie scelte*, Milano, Mondadori, 1978, p. IX, cfr. anche M. Marchi, *I delicati inganni*, «Il Ponte», ottobre [1990], p. 122). Tornando a Penna una lieve inquietudine circa l'affievolirsi dell'ispirazione affiora nel distico del 1959: «Non c'è più quella grazia fulminante / ma il soffio di qualcosa che verrà» (Penna, *Poesie, prose e diari cit.*, p. 430).

12 A. Poliziano, *Poesie volgari*, a cura di F. Bausi, Roma, Vecchiarelli, 1997, vol. I, p. 97.

13 Penna, *Poesie, prose e diari cit.*, p. 241.

14 G. Pascoli, *Poesie*, a cura di I. Ciani e F. Latini, Torino, UTET, 2002, pp. 847-56.

Quando discese la svelta lattaià
 un cespo sentì crescer ne l'aia
 l'assonnato garzone, e in sulla cima, 3
 aperta come rosa mattutina,
 ma quale una rugiada assai più calda,
 il latte a lui restò, non la lattaià. 6

Qui poco resta della morbosità pascoliana, e il latte segnala chiaramente lo sperma maschile. Vista dunque anche la vicinanza materiale con le 52 poesie, in particolare con *È tardi. Il tempo vola* (con quell'inizio così petrarchesco e leopardiano piegato, poi, in modo provocante ed irridente ad illustrare una infantile minzione), anche a *Quando discese* possiamo allargare in sede critica il carattere di oscenità erotica (con tutte le dovute precauzioni che anche Garboli considera¹⁵) per causa soprattutto di «una maggiore attenzione ai fatti fisiologici»¹⁶. Bisogna del resto tenere conto della posizione mediatrice del *Viaggiatore* che ospita non solo le bellissime liriche per Manzù (Garboli), ma anche quattro poesie estratte dal manoscritto che il critico chiama scartafaccio di 52 poesie in cui l'oscenità è più marcata¹⁷. Anche in questo caso collabora peraltro con Pascoli, quanto all'interpretazione del latte come sperma, tutta la tradizione letteraria italiana giocosa e popolare. Non bisogna però dimenticare che, seguendo questa stessa tradizione, anche l'immagine dell'«inchiostro» può finire per appartenervi. Secondo il concetto dell'*eros* 'senza regole' penniano l'inchiostro ad esempio di *Il mio amore era nudo*¹⁸ rappresenta una violazione di qualche cosa di divino, magico e segreto che appartiene al fanciullo: il *puer* finisce così per essere degradato dalla sua innocenza. La sostanza scura e vischiosa lo avvilisce tanto da trasformarlo e costringerlo ad indossare gli avversati costumi borghesi: «Il mio Amore era nudo / in riva di un mare sonoro. / Gli stavamo d'accanto / – favorevoli e calmi – / io e il tempo. / Poi lo rubò una casa. / Me lo macchiò un inchiostro. Io resto / In riva di un mare sonoro». Anche la stessa «Il liquido, pungente, / il lieto giorno d'oggi, / l'amichevole giorno / di là delle persiane»¹⁹ può essere letta come immagine di una minzione fatta all'alba che si svela 'amichevole' al di là della specifica di un interno (ancora un gabinetto, un orinatoio?).

15 C. Garboli nell'interpretazione della poesia *La rinuncia*, che noi considereremo più avanti, si scaglia contro chi voglia attribuire il giudizio di oscenità alle poesie di Penna affermando che, in realtà, non ci può essere poeta più casto e gentile anche quando premere il pedale di un linguaggio più colorito sarebbe richiesto dalla situazione e dal contesto (C. Garboli, *Penna Papers*, Milano, Garzanti, 1984, p. 25).

16 Garboli, *Penna Papers* cit., p. 64.

17 La nostra disamina prende come base teorica l'eccellente contributo di Garboli, *Penna Papers* cit., pp. 53-77.

18 Penna, *Poesie, prose e diari* cit., p. 231.

19 *Ibid.*, p. 319.

La fattura eufemistica rende addirittura compatibile, a mio avviso, il vero motivo della poesia in esame con uno spregiudicato invio del testo a «Primato» per essere pubblicato, come avverrà, il 15 febbraio 1941. Il «pungente» che risale ad una delle prime parole usate da Penna, combinato all'«alba» (*La vita... è ricordarsi*)²⁰, rende infatti ben nascosto il vero significato della poesia, come un vero marchio di fabbrica, occultando agli occhi dei censori la divertita irrisione. Non veniamo infatti informati esplicitamente a cosa Penna voglia alludere, però il poeta proprio con l'aggettivazione ci mette sulla strada giusta²¹. Consideriamo anche significativa per la corretta interpretazione de «il liquido, pungente» anche una poesia riferibile al '39 *Mentre lascio l'acre espansione*²². A mio avviso infatti l'«acre espansione» non va interpretata come perifrasi dell'erezione del membro virile, come fa Caterina Mongiat; rappresenta bensì nel testo una circonlocuzione per il getto dell'urina²³. E negli stessi anni similmente Penna, per *Il Fattorello*, impiega l'*hapax* «zampillo» (poesia inviata insieme *Il liquido, pungente* nel '41 a «Primato» e poi ivi pubblicata): «Fra l'alba incerta e la nebbia leggera / contro una siepe fuma il suo zampillo²⁴». Del tutto esplicito inoltre è il componimento, apparentemente banale (metà anni '40), «Pisciare non amare, fare / un inno all'inno- / senza sì, con licenza / della vostra decenza»²⁵. Il gioco eufemistico di Penna nella poesia che per seconda abbiamo preso in esame, *Quando discese*²⁶, e di cui stiamo seguendo i riferimenti come in una trama, si fa piuttosto comprensibile unendo nell'atto onanistico del garzone i due sostituti, ovvero la rosa e il latte e altre non troppo dissimili immagini di liquidi.

Proseguendo nell'analisi di questo particolare tipo di immaginario penniano, dei suoi possibili ascendenti, e dei suoi riferimenti letterari più prossimi, dob-

20 *Ibid.*, p. 9.

21 Montale, per le poesie del '39, avvertì il pericolo della censura fascista a causa della quale escluse poi dalla raccolta le poesie che potessero incorrere in sanzioni. Penna, in un secondo momento, ottenne invece il benvolere del regime, associandosi agli scrittori benemeriti e, a seguito dell'uscita su «Maestrale» di poesie sconvenienti, entrò in contatto addirittura col ministro Pavolini. Così si spiegano, e non per altro, le pubblicazioni per «Primato»: un po' ambigue, ma ben accolte sulla testata, visto che ormai il poeta apparteneva al sindacato degli autori. In sostanza il rapporto di Penna col fascismo fu all'inizio conflittuale; seppe poi scendere a compromessi e anche riuscì a sfruttare le falle di un regime che gli fornì protezione e sussidio economico e anche, negli anni '40, una certa autonomia (M. Serri, *Gabbare il regime in punta di Penna*, «La Stampa», 23 giugno 2006).

22 Penna, *Poesie, prose e diari* cit., p. 294.

23 C. Mongiat, *Aspetti dello stile di Sandro Penna, lessico e sintassi*, «Stilistica e metrica italiana», 5 (2005), pp. 219-66, a p. 224.

24 Penna, *Poesie, prose e diari* cit., p. 294.

25 *Ibid.*, p. 305.

26 *Ibid.*, p. 241.

biamo tenere conto, quanto ancora all'immagine del latte, anche di un'ulteriore possibile suggestione o scintilla immaginativa, anche se il contesto stavolta cambia. Intendo quella verosimilmente proveniente dal componimento di Alfonso Gatto *Erba e latte*, perché la lirica in questione viene citata nella recensione ad *Isola* dello stesso Penna comparsa su «L'Italia Letteraria» del 12 febbraio 1933²⁷. I versi di Penna in effetti sembrano spesso nel loro ambiguo nitore richiamare e al tempo stesso evadere presenze antiche e recentissime della tradizione letteraria italiana. Rintracciare questo tipo di apparenti rivisitazioni o allusioni più o meno esplicite a temi, vocaboli ed autori remoti o del tutto prossimi nel tempo può esporre a rischi di sovraestimazione di specifiche fonti, o di effettiva confusione fra luoghi della tradizione letteraria che restino remoti dalla consapevolezza dell'autore e altri che invece possano apparire effettivamente immanenti ai suoi testi. Tuttavia nel caso specifico di Penna e del potenziale evocativo delle sue poesie, che si muovono sì nell'alveo della tradizione o della consonanza col lessico lirico coevo ma con allusività sempre sfuggente, più che procedere al vaglio rigoroso delle fonti specifiche giova ridisegnare per sommi capi il contesto letterario generale da cui nascono e si sviluppano i suoi versi.

Oltre che per l'immagine della rosa, su cui ritorneremo, si prenda l'apparizione nel testo da cui siamo partiti dell'«insonne sentinella». Chi è? un fanciullo nascosto che per gioco fa la sentinella? un giovane militare? Non è la prima volta che figure di questo tipo appaiono in Penna e di nuovo anche in questo caso si può far capo alla tradizione. Tornando al componimento contenuto ne *Il Viaggiatore*, e cioè *Quando discese*, proprio stavolta il «garzone», per questo stesso appellativo e non per altro, offre appigli per un rinnovato percorso nella tradizione a partire, se non da fasi così remote come nel caso della rosa, per lo meno dal *Rinaldo* del Tasso il cui protagonista viene chiamato dal poeta, appunto, nello stesso modo. Riscoperto da Saba, il vocabolo per Penna, a conferma di quanto evidenziato in precedenza, è riferito ad un ragazzetto che compie un atto erotico in fase di dormiveglia o di mezzo-sonno. L'accoppiata del «garzone» con «assonnato» ha, però, come antecedente più vicino proprio Saba, che adopera sia l'uno che l'altro, anche se non in congiuntura. Fermiamoci sull'aggettivo già sappiamo che riscontriamo ad es. in *Guido* al verso 24 «assonnato lo manda all'officina»²⁸. Pure in *Città* e *Nel sonno incerto sogno* nelle poesie del '39 compaiono «i visi assognati» e «una voce assognata»²⁹. Precedentemente (o in concomitanza) a Penna Giorgio Caproni impiega «assognati occhi» in *Prima luce* da *Come un'al-*

27 *Ibid.*, pp. 726-29.

28 U. Saba, *Tutte le poesie*, a cura di A. Stara e M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 1988, p. 157. Il termine è presente nel *Canzoniere* del 1921.

29 Penna, *Poesie, prose e diari* cit., p. 223.

legoria (1932-1935)³⁰. Una presenza di «assonnato» la riscontriamo anche in Attilio Bertolucci ne *Il vento di febbraio* («se ne va lagrimoso e assonnato») e anche in *Paese d'inverno* («con assonnata voce di pastore») dai *Fuochi in novembre* (1934), ne registriamo l'emersione e il valore pregnante³¹. D'altra parte sia Penna (e ne abbiamo contezza dall'articolo di Tullio Ciciarelli citato da Pasolini in *Passione e ideologia*³²), sia Bertolucci (pensiamo alla felice *Pagina di Diario* di *Fuochi in novembre*), appartengono di fatto a quella vena 'minore', *entre-deux-guerres*, fuori dall'ermetismo della poesia-raccontino, della poesia-discorso (e per Bertolucci anche di una più marcata e consona poesia-racconto)³³. Anche in una lirica penniana più tarda del 1958 torneranno gli «assonnati garzoni»³⁴ in posizione stavolta incipitaria e in rima al mezzo. Il testo è scandito da un ritmo anapestico, «assonnati garzoni, i mei calzoni», il tutto a comprovare una volta di più l'estrema circolarità di immagini e di motivi nell'autore. Non solo però Penna si mostra ricettivo rispetto all'immaginario sabiano che ruota attorno ad «assonnato», ma anche gli «angeli sonnacchiosi» di *Ma se ognuno dormiva* del 1942 (v. 4 «gli angeli sonnacchiosi. Basse e lente...»)³⁵ potrebbero essere del triestino, che usa proprio «sonnacchioso» in *Guido* come prima variante (ma va indicata però, come remota la possibilità che Penna conoscesse una variante apparsa in sedi difficilmente accessibili come «La Riviera Ligure» 1913 e l'autografo *Canzoniere* del 1919)³⁶. A

30 G. Caproni, *Tutte le poesie*, a cura di S. Verdino, Milano, Garzanti, 1995, p. 19.

31 P. Lagazzi scorge la fonte de «il dolce rumore della vita» del famoso distico penniano nella poesia *Convalescente* (Attilio Bertolucci, Firenze, La Nuova Italia, 1982, p. 131). Può darsi quindi che Penna fosse a conoscenza di altre poesie di Bertolucci dei *Fuochi in novembre*.

32 Pasolini, *Passione e ideologia* cit., p. 338. Ciciarelli parla per Penna di «gracile trama di racconto».

33 Cfr. A. Bocelli, *La capanna indiana*, in *Letteratura italiana del Novecento*, Caltanissetta-Roma, 1980, p. 218, dove si sostiene che Bertolucci mira ad uscire da un analogismo rarefatto. Quanto a Penna cfr. invece G. De Matteis, *Critica, poesia e comunicazione*, Pisa, Editrice Tecnico Scientifica, 1978, p. 101, che vede nella discorsività di Penna il prodotto di una certa «cantabilità» (cfr. anche E. Siciliano, *Correzione per Penna e Bertolucci*, «Nuovi Argomenti», 55 [1977], p. 29, e la «cantabilità spontanea» individuata da G. Cusatelli in *Parma ad Attilio Bertolucci*, Parma 1982, p. 14). Per la tendenza al «racconto» prima dell'apertura narrativa de *La camera da letto* si veda S. Giovannuzzi, *Bertolucci e la formazione del linguaggio poetico novecentesco*, «Paragone», giugno-agosto (1992), p. 46.

34 Penna, *Poesie, prose e diari* cit., p. 427. Opportunamente nota R. Damiani (in *La rima facile, la vita difficile*, su «Studi novecenteschi», IV, 11 [luglio 1975], p. 160): «il modo d'esser cui Penna più aspira è il sonno. Il dormire è, secondo Penna, uno stato che gli dei prediligono». Ecco anche perché l'oscillazione tra gioia-dolore propende ne *Il Viaggiatore insonne* a favore del dolore.

35 *Ibid.*, p. 328.

36 Per la variantistica rimando a U. Saba, *Canzoniere 1921*, a cura di G. Castellani, Milano, Mondadori, 1981, p. 272.

parte però questa specifica lezione adottata da Saba prima del '21, può comunque aver ragione Deidier nel rilevare la facilità con la quale possiamo reperire «sonnacchioso» nel retroterra immediato di questa poesia di Penna³⁷: si veda appunto Carducci XXXIX sonetto di *Juvenilia* («Poi che mal questa sonnacchiosa etade») ³⁸ e soprattutto Leopardi, *Sopra il monumento di Dante* (v. 89 «Ponga ne' figli sonnacchiosi ed egri») ³⁹. Nel secolo successivo, invece, a sottolineare la solidarietà di lessico poetico che spesso congiunge l'Ottocento al Novecento, va sottolineato l'uso di «sonnacchioso» almeno ne *La camera da letto* di Attilio Bertolucci, libro primo, capitolo I: «dai bambini di casa sonnacchiosi» ⁴⁰. Anche quanto poi alle metafore oscene che alle figure giovanili e maschili in Penna spesso si accompagnano, si può notare quanto comunque siano coinvolte in prossime e remote casse poetiche di risonanza. Si pensi, restando alla già citata *Quando discese* alla figura del garzone e alle sue immediate vicinanze poetiche, alla metafora che indica l'erezione, quella cioè del «cespo», dell'«aia» e della «rugiada» ⁴¹, che, si può notare nell'immediato, ha un sapore campestre e pascoliano. Il riferimento più diretto, comunque, non è Pascoli, bensì Montale degli *Ossi di seppia*, e in particolare del componimento *La farandola dei fanciulli*, soprattutto per i due versi «Cresceva tra rare canne e uno sterpeto / il cespo umano nell'aria pura» ⁴². Certo anche la comparsa della lattaia forse è concomitante all'amico Pasolini, perché adoprata dal friulano in *Roma 1950* dove, nella poesia *Con fiducia, in questa leggerezza*, si riferisce di «un canto del lattaio» ⁴³. Anche in Penna del resto troviamo in *Un monotono vento di veicoli* la figura del lattaio maschile che interrompe la relazione omoerotica: «E fu la mesta / luce di quel crepuscolo un pericolo / gaio: la docile figura del lattaio» ⁴⁴ (poesia pubblicata su «Primato» il 1 giugno 1941 ⁴⁵). Ricordo in merito che *Roma 1950* è una *plaque* pubblicata

37 Penna, *Poesie, prose e diari* cit., apparato critico p. 1145.

38 G. Carducci, *Poesie*, Bologna, Zanichelli, 1963, p. 86.

39 G. Leopardi, *Canti*, a cura di A. Campana, Roma, Carocci, 2014, p. 97.

40 A. Bertolucci, *La camera da letto*, Milano, Garzanti, 1992, p. 17.

41 Penna, *Poesie, prose e diari* cit., p. 241.

42 E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1984, p. 45. Altro riferimento a 'cespo' in Montale è in *Crisalide* 9: «altro cespo riverdica, e voi siete» (p. 87).

43 Pasolini, *Tutte le Poesie* cit., vol. I, p. 707. I fili indistricabili che legano Penna a Pasolini non possono certo limitarsi alla sola figura del lattaio, in quanto in questa poesia Pasolini esalta la leggerezza: una vocazione indiscutibile di Penna (che a sua volta la recupera da Saba). E. Pecora (*Così si scioglie il peso della vita*, «La Voce Repubblicana», 10 febbraio 1989) presenta la leggerezza come una peculiarità poetico-espressiva, con carattere metastorico, che passa da Mozart a Leopardi, da Saba a Bertolucci, diventando così una vera e propria categoria ermeneutica non solo novecentesca (I. Calvino *docet*).

44 Penna, *Poesie, prose e diari* cit., p. 324.

45 *Ibid.*, apparato critico, p. 1144.

nel gennaio 1960 per le edizioni *All'insegna del pesce d'oro* di Milano, mentre la poesia di Penna, come si sa, è difficilmente collocabile: il poeta assemblando la sua ultima *plaque* de *Il viaggiatore insonne*, può comunque aver ripescato il componimento, magari composto anni prima.

Ma riprendiamo il discorso dall'immagine della rosa che accomuna *La rosa al suo risveglio* e *Quando discese*. Come già detto, si potrebbe opporre al procedere di quest'indagine che nella 'rosa' di Penna, così come in tutte le altre immagini legate al lessico tutto sommato comune del poeta, si possono facilmente leggere tutte le 'rose' della letteratura italiana. A mio avviso però, si può scendere, senza esitare, nel dettaglio di possibili riferimenti letterari, giusta proprio la capacità di Penna di mantenersi nell'alveo di un immaginario tutto sommato tradizionale, o comunque vivo nell'uso poetico letterario del tempo, innovandone anche nel profondo le valenze. Penna innesca infatti spesso una serie di rimandi colti che ci portano al congiungersi del suo immaginario, per mantenerci ancora alla figura emblematica e significativa della rosa in *Quando discese*, sia col Dante paradisiaco («poscia portar la rosa in su la cima» *Par.* XIII 135)⁴⁶, sia soprattutto con la «mattutina rosa», del v. 58 del primo canto dell'*Orlando furioso* che per la consumazione erotica mi sembra il riferimento più azzeccato (il motivo è comunque ritornante nell'Ariosto)⁴⁷. Né è da sorvolare sull'apporto di una fonte minore come quella del Chiabrera: «La sua fronte era più tersa / D'ogni luce cristallina, / E la guancia era cospersa / Pur di rosa mattutina» (dalla canzonetta XXVI, *Loda Amarilli* 34)⁴⁸. Ed anche aggiungerei il sonetto 39 degli *Amores* del Boiardo per i seguenti versi: «e vidi la rogiada matutina / la rosa aprir d'un color sì infiammato»⁴⁹. La partitura poetica che si forma in *Quando discese* ai vv. 3-5 tiene dunque possibilmente nota, non essendo una mera zeppa o un inerte omaggio alla tradizione, di tutte queste possibili suggestioni, quasi nascesse al loro crocevia o dal loro fondersi in un panorama letterario pregresso e insieme anche contemporaneo, come vedremo fra poco⁵⁰. I versi di Penna, voglio sottolineare, non vanno mai a dar vita ad un ac-

46 Dante, *La Divina Commedia, Paradiso*, a cura di E. Pasquini ed A. Quaglio, Milano, Garzanti, 1988, p. 187.

47 L. Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di C. Zampese e commento di E. Bigi, Milano, Rizzoli, 2020, pp. 114 e 644.

48 G. Chiabrera, *Opere*, a cura di M. Turchi, Torino, UTET, 1974, p. 167.

49 M.M. Boiardo, *Canzoniere*, a cura di C. Micocci, Milano, Garzanti, 1990, p. 55.

50 La difficoltà di molti ad individuare in Penna fonti che, secondo Garboli, sono spesso dei detriti, ha fatto nascere l'idea di una vena poetica che derivi direttamente dal vissuto pur entro una continuità sempre forte con la tradizione (Garboli, *Penna Papers* cit., pp. 47-49 e 84-85), come talora si è notato per Montale (cfr. es. A. Zambaldi, *La poesia di Eugenio Montale, «Concretezza»*, XIV, 1 [gennaio 1968], p. 28; per l'origine non letteraria della poesia del ligure, e per come essa prenda spunto dalla realtà vissuta e dal dato concreto, si consideri anche L. Blasucci, *Gli oggetti di Montale*,

cozzo, come apparentemente sembrerebbe a causa di questi quattro possibili precedenti che forse sono rimasti nella memoria del poeta. La versificazione penniana mantiene bensì sempre, per così dire, un filtraggio e una selezione consapevole delle immagini che scongiura ogni possibile intarsio o calco inerte⁵¹.

Procediamo dunque notando che per una concezione sensuale della 'rosa' va inevitabilmente tenuto conto, sia pure con un necessario distinguo, del maestro di Penna, l' 'appassionato' Saba autore delle *Variazioni sulla rosa*⁵², cultore della musica lirica insieme all'amico poeta e traduttore della *Carmen* di Mérimée. Infatti il fiore al centro della nostra attenzione viene talora associato in Saba a Lina (moglie del poeta), che in un caso riveste i panni di una *Carmençita* «rosa di voluttà» (*Intermezzo a Lina da Casa e campagna* 1909-1910)⁵³. Prendiamo pure il *Canzoniere* del '21: Lina, oltre ad essere, si è detto, «rosa di voluttà», è presentata anche come rosa di bontà e purità, affievolendo l'impudicizia della protagonista in favore di una misura più casta, domestica e religiosa. Credo che il primo ad introdurre la *Carmen* in poesia e a farne un mito personale sia proprio Saba. Sia Penna da traduttore sia Saba come poeta intrattengono del resto solidi rapporti con l'opera di Mérimée (e poi di Bizet). Il personaggio della *Carmen* di Penna, secondo Garboli⁵⁴, ad esempio, incarna tutti i caratteri della libido del perugino. Si può ipotizzare dunque che Penna riconosca l'insegnamento di Saba (non si tratterà dunque di mera indipendente convergenza), proprio perché il triestino

rist. Milano, Ledizioni, 2010, p. 137). Avvalora la mia impostazione L. Marcuz, *Intertestualità nella poesia di Sandro Penna*, «Studi novecenteschi», XXV, 56 [dicembre 1998], pp. 305-29, laddove soprattutto si nota (p. 305): «Numerose sono le fonti che sottostanno, in misura più o meno consapevole, al tessuto poetico penniano. La loro individuazione però non è sempre facile, causa i limiti del monostilismo e del monolinguisimo che cristallizzano la lirica di Penna in una sorta di "eterno ritorno dell'identico", mascherando nel contempo i rilievi, dunque la tradizione storico-letteraria che la sottende (per tale motivo alcuni riscontri presentano margini di dubbio)».

51 Prescindo nella mia indagine intertestuale dalla rigida normatività di Segre e dall'uso del suo concetto di vischiosità (C. Segre, *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, p. 109), che hanno portato ad es. G. Simonetti ad escludere dal vaglio dei poeti discepoli di Montale tutti quelli che non abbiano dei sintagmi comuni (G. Simonetti, *Dopo Montale*, Lucca, Pacini Fazzi editore, 2002, pp. 26-27). Fa al caso nostro, invece, il concetto di 'agnizione' enunciato da G. Nencioni e ripreso da Mengaldo in *Due agnizioni di lettura*, laddove si dichiara «che l'agnizione dopo Nencioni non ha più bisogno di giustificazioni metodiche» (P.V. Mengaldo, *Due agnizioni di lettura*, «Strumenti critici», XV [1971], p. 264).

52 Saba, *Tutte le poesie* cit., p. 554.

53 *Ibid.*, p. 84.

54 P. Mérimée, *Carmen e altri racconti*, trad. it. di S. Penna, postfazione di C. Garboli, Torino, Einaudi, 2007, p. 246.

accoglie nelle sue liriche insistenti riferimenti a questo melodramma⁵⁵. È vero che la *Carmen* non pare esser stata oggetto precoce di scelta o di personale predilezione del nostro autore, perché di fatto la traduzione dell'opera a Penna fu commissionata da Pavese e Muscetta solo nel 1943 (e ricordiamo anche che la traduzione uscirà per Einaudi solo grazie al lavoro di revisione di Natalia Ginzburg). Ma niente obbliga a vincolare l'interesse di Penna per la *Carmen* al tempo e all'occasione della traduzione. Né questo vincola in modo alcuno la possibile fruizione di figurazioni floreali legate alla rosa da parte di Penna a fonte dell'immaginario ampio e variegato di un Saba che conclude le sue *Variazioni sulla rosa in Mediterranee* con una siffatta riaffermazione del proprio *status vivendi*: «(...) ed una rosa tra le spine è fiorita»⁵⁶. E ancora si dovrà tenere conto dell'*explicit* de *L'amorosa spina* (settimo componimento): «la dura spina che m'inflisse amore / la porto ovunque»⁵⁷. Dei versi precedentemente citati sottolineo il particolare delle 'spine': e qui quanto Petrarca («Candida rosa nata in dure spine», *Rvf* 246, 5)⁵⁸, quanto Penna (vedi l'acuta analisi di Zanzotto, *Penna e le spine dell'eros*)⁵⁹, quanto Caproni (un vero, genuino poeta tra le spine)⁶⁰ vi ritroviamo! Si apre un arco intero di condivisione di un immaginario. Ma al di là della prossimità o sovrapposibilità delle immagini, la distanza con Saba – e questo è il distinguo necessario – è davvero incolmabile: la novità, già si è notato, appartiene a Penna e al *Calderón* di Pasolini. Dalla parte già citata in precedenza dell'opera riusciamo fra l'altro a derivare anche un ulteriore uso dell'immagine della 'rosa' che si rivela comune ai due testi, contribuendo a saldarli. Una sezione del dramma, questa a cui si pensa, che è opportuno riprendere e che recita: «pigna o magnifica rosa che si apre al mattino»⁶¹. Per una migliore comprensione del passo si veda fra l'altro, in correlazione, il seguente punto esplicativo del XVI episodio: «ed ecco il tuo sesso reso certo aspro e caldo»⁶². La solidarietà fra due testi, osservata per

55 U. Saba, *Tutte le prose*, a cura di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 2001, pp. 31 e 153. A parte i riferimenti nella poesia voglio evidenziare la presenza di Don José alla scorciatoia 59 (1946) e in *Storia e cronistoria del Canzoniere* (1948), quando Saba ci illustra con la poesia *Carmen* (che fa da controfigura) il suo amore per Lina.

56 Saba, *Tutte le poesie* cit., p. 555.

57 *Ibid.*, p. 212.

58 F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996, p. 996.

59 A. Zanzotto, *Penna e le spine dell'eros*, «Corriere della sera», 11 settembre 1977.

60 C. Betocchi, *Tra le spine (Un'immagine di Caproni)*, in *Confessioni minori*, Firenze, Sansoni, 1985, p. 319. L'idea delle spine non si può solo ritrovare nel Betocchi critico di *Confessioni minori*, ma appartiene anche alla poesia del fiorentino come si vede nel componimento di *Un passo, un altro passo Non ho più che lo stento d'una vita* («Non ho più che lo stento d'una vita / che sta passando, e perduto il suo fiore / mette spine e non foglie»).

61 Pasolini, *Teatro* cit., p. 72.

62 *Ibid.*, p. 154.

La rosa al suo rigoglio, viene dunque a rinnovarsi nel caso anche di *Quando discese*. È vero – bisogna concedere – che *Calderón*, unica opera teatrale pubblicata da Pasolini, risale al 1973 mentre *Quando discese* pare rimontare a ben prima degli anni settanta. Ogni filiazione di Penna dal testo pasoliniano parrebbe apparentemente perciò impossibile. Deidier addirittura dà come probabile per la poesia penniana la datazione del 1934: «Variazione su *La mattina di estate*, a cui si rinvia per la datazione (settembre 1934)»⁶³. E questo perché ne *La mattina d'estate* compare quasi la stessa situazione: «la semplice cosa» del ragazzo e la presenza della lattaia che lo scopre⁶⁴. Ritengo tuttavia, quali che possano essere le congetture che si possono fare attorno al nucleo sorgivo di *Quando discese*, che un collegamento tematico con Pasolini resti possibile e proponibile, dato che *Il viaggiatore insonne* è uscito postumo nel 1977, e che quindi resta aperta la possibilità di una lunga storia redazionale del testo.

Non vorrei soffermarmi oltre però su questa lirica del *Viaggiatore insonne*. Allontanandomi dalle figurazioni che hanno al loro centro la figura della rosa, focalizzerei adesso l'attenzione su *Sbarco ad Ancona*⁶⁵, che aiuta similmente a mappare alcune relazioni letterarie attorno ai testi di Penna, e che stringe un po' i legami in particolare tra lo stesso Penna e stavolta Montale, a cui è riferita, non a caso, la dedica in *explicit* della raccolta. La poesia si potrebbe inquadrare come un testo nel complesso 'purgatoriale', anche se vedremo che questo non basta a definirla appieno. Proprio questa lirica fu definita dall'autore una fra le sue più belle, avendola perciò lasciata fra le ultime da stampare. I rapporti tra Penna e Montale, ormai, sono conosciuti e ben inquadrati dalla critica⁶⁶. Tuttavia anche in questo caso, come nei precedenti che abbiamo visto (tutti legati all'immaginario erotico), l'uso del lessico apre alla scoperta di relazioni e consonanze letterarie che oltrepassano le corrispondenze più scoperte e più forti. È individuabile insomma la strada verso un reticolo di più ampie e carsiche rispondenze entro il linguaggio poetico letterario presente a Penna.

Sbarco ad Ancona

Dalla nube di polvere di carbone
mi saluta un sorriso tutto bianco.
Ma l'angelo di legno della barca

63 Penna, *Poesie, prose e diari* cit., apparato critico p. 1122.

64 *Ibid.*, p. 44.

65 *Ibid.*, p. 270.

66 Il riferimento più vicino alla nostra analisi, che coinvolge il rapporto Penna-Montale e i suoi *Mottetti*, è quello di C. Garboli, *Penna, Montale e il desiderio*, Milano, Mondadori, 1996. Più volte Penna dichiarò che era stato Montale a rubare l'idea dei *Mottetti* a lui.

guarda gli orinatoi tristi ed odorosi
 improvvisati agli angoli – rivali
 o amici cari ai cocomeri rossi. 6

Amici miei gli orinatoi... Ma io
 non tendo forse al monte dove trovo
 lontano il mare e l'odore perverso –
 l'adolescente odoroso di fichi? 10

La relazione anche in questo caso con il testo di Saba si individua lungo un filo sottile di attinenza e incide nell'*incipit* sul termine «carbone», e più in generale sull'ambientazione marittima che per eccellenza si può far risalire alla *Prima fuga* di *Preludio e fughe*: «La vita, la mia vita, ha la tristezza / del nero magazzino di carbone»⁶⁷. Pure, sempre a Saba pensiamo, per il carattere dell'«insonnia», con riferimento a *L'insonnia in una notte d'estate*⁶⁸, ma in questo caso più che una semplice suggestione non è lecito individuare. Il terzo verso della lirica, riferendosi all'«angelo di legno della barca», mostra la chiara derivazione dantesca come notato già da Garboli⁶⁹. A rafforzare questa immagine inserirei il Montale di *Proda di Versilia*: «astore celestiale, un cutter / bianco-alato li posa sulla rena»⁷⁰. Una questione ricorrente riguarda però le date di composizione delle liriche di Penna, tanto che anche questa citazione può creare qualche apparente incertezza al momento che si tenti di stabilire una precedenza cronologica e una direzione alla 'citazione', o comunque al riferimento intertestuale. Come sappiamo, *Il viaggiatore insonne* risale al 1977, è uscito dunque postumo, e la lirica in questione viene sicuramente recuperata (poiché risalente al 1937), mentre la poesia di Montale, appartenente a *La bufera e altro* (1940-1954), esce per la prima volta nel 1946 su «Società» con la datazione Viareggio 1946⁷¹. Per il nostro discorso, penso sia però importante la selezione lessicale che Penna attua nel corso della storia redazionale del testo, anche se poi la *plaque* vedrà la luce dopo la morte del poeta. Infatti la redazione originaria del '37 e quella poi per Manzù erano ben diverse da quella pubblicata, dato che furono corrette da Penna avanti che si stampasse la raccolta. Il verso iniziale riportava «l'angelo della barca dei gelati» (testo per Manzù), poi rivisto ne «l'angelo di legno della barca»: questo a sottolineare una maggiore valenza purgatoriale, riconoscibile grazie ad un'allegoresi più marcata del testo dantesco. La poesia per Manzù finiva con l'*explicit*: «l'ado-

67 Saba, *Tutte le poesie* cit., p. 368.

68 *Ibid.*, p. 77.

69 Garboli, *Penna Papers* cit., p. 60.

70 Montale, *Tutte le poesie* cit., p. 253.

71 Per riferimenti più precisi e, nello specifico, più approfonditi rimando all'apparato critico del volume E. Montale, *L'opera in versi*, a cura di G. Contini e R. Bettarini, Torino, Einaudi, 1980, pp. 964-65.

lescente mi fa innamorare / della madre, del padre e dei fratelli»⁷². La precedente chiusa, con i suoi buoni propositi, soffocava invece il valore dell'ascesa al 'monte', ed è stata quindi cassata da Penna, poiché alterava nel profondo il messaggio della lirica così come era andato precisandosi, anche perché il perugino voleva ribadire il proprio credo poetico. Mi domando dunque se con queste due correzioni Penna non si voglia adeguare ad una lezione più nitida, purgatoriale appunto, e, perché no?, anche montaliana. Si considerino del resto la già citata *Proda di Versilia* e il possibile rinvio alla «barca di salvezza» di *Crisalide* (a mio avviso, un po' una salvifica⁷³ 'navetta' dantesca il cui intervento, però, nel finale viene vanificato)⁷⁴. Così, infatti, per tenere il filo delle memorie montaliane, la nube di «polvere di carbone»⁷⁵ può richiamare il primo dei mottetti *Lo sai: debbo riperderti*, quello della «polvere del vespro»⁷⁶, anche perché di ambientazione marittima e pubblicato su «La Gazzetta del Popolo» il 5 dicembre 1934⁷⁷. Inoltre

72 Apparatî critici di S. Penna, *Poesie*, curati da R. Deidier cit., p. 1130. Cfr. anche S. Penna, *Il viaggiatore insonne*, edizione critica a cura di R. Deidier, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2002, pp. 49-71.

73 Per la costante salvifica della barca in Montale, negli *Ossi*, si veda anche *Arremba su la strinata proda* 11: «È l'ora che si salva solo la barca in panna» (E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Meridiani Mondadori, 1984, p. 48).

74 Montale, *Tutte le poesie* cit., p. 88 e p. 253, ma mia è l'interpretazione specifica del passo, in quanto più di un critico ha semplicemente rilevato la distanza (o la vicinanza) tra il *Purgatorio* dantesco e il rifacimento montaliano di *Proda di Versilia*. Ad esempio M. Marcazzan nell'articolo pubblicato su «L'Italia» («*La bufera*» di Montale, 28 settembre 1956, p. 3) afferma: «(...) ché se da un certo purgatorio la poesia di Montale prende immagine, di tanto rimane lontana dalla pia suggestione del Purgatorio dantesco (...)».

75 Deidier si sofferma sull'immagine della polvere nel caso di *Salivano lente le sere*, altra lirica de *Il viaggiatore insonne*, collocata ante 1974. Secondo lui questa immagine viene associata da Penna alla primavera. Credo che il «Polverosi i tramonti» di *Salivano lente le sere* possa aver imitato l'uso che Ungaretti fa dell'aggettivo nel *Sentimento del tempo* (*Quiete* 3: «Sui polverosi specchi dell'estate» e *Ombra* 3: «Stanca ombra nella luce polverosa»). L'accostamento è sicuramente proponibile con la differenza che nell'Ungaretti di questa specifica raccolta la polvere è uno stilema ricorrente ma tendenzialmente connotativo dell'estate. Un'altra fonte di *Salivano lente le sere* si può ravvisare nel sicuramente precedente componimento di Cardarelli *Sera di Liguria*. Le due poesie si somigliano proprio nell'*incipit*, infatti la lirica di Cardarelli riporta come attacco: «Lenta e rosata sale su dal mare / la sera di Liguria, perdizione» (V. Cardarelli, *Opere*, a cura di C. Martignoni, Milano, Mondadori, 1981, p. 73). Inoltre, tipicamente dantesco e campaniano, nel componimento di Penna, è il purgatoriale «salivano» che si riallaccia per queste due componenti a *Sbarco ad Ancona*.

76 Montale, *Tutte le Poesie* cit., p. 139.

77 Per il rapporto *Mottetti*-Penna rimando all'approfondita inchiesta di R. Deidier, *Le parole nascoste*, Palermo, Sellerio, 2008, p. 78. Secondo Penna a parte i *Mottetti* poche composizioni si salvano nella raccolta (*Le Occasioni*).

come intuito da Luigi Surdich⁷⁸ il mottetto intrattiene un rapporto con la celebre *Genova* dei *Canti Orfici* di Campana (1913), raccolta della quale ci appare debitore anche Penna. Ecco dunque di nuovo che l'orizzonte citazionale si allarga. I punti di contatto tra Campana e Penna sono proprio nell'*incipit* dei due componimenti: Campana esordisce infatti anche lui con la 'nube', poi, ripresa più oltre in «S'alza la nube delle ciminiere»⁷⁹. Altro elemento cromatico in comune è la comparsa del colore 'bianco' nei due componimenti. Riporto solo il verso di Campana: «d'alto sale, il vento come bianca finse visione di Grazia»⁸⁰. Non potendo precisare su quali letture effettivamente Penna abbia soffermato la sua sensibilità e memoria di poeta, mi sento di menzionare ancora, solo per l'importanza che ha avuto come serbatoio di immagini sulla poesia posteriore, la raccolta di Corrado Govoni *L'inaugurazione della primavera* per la poesia *I sob-*

78 L. Surdich, *Poesie del Novecento*, Genova, Il Melangolo, 2018, p. 59. Pur notando delle differenze difficilmente appianabili fra i due autori, poco adatti da mettere l'uno di fianco all'altro, anche P.V. Mengaldo riconosce delle affinità tra Montale e Campana riguardo soprattutto il mottetto *La gondola che scivola* e la poesia *Genova* (P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 314-17).

79 Il vocabolo «nube» appartiene anche ad un mottetto del 1938 (quindi prossimo all'*incipit* di Penna) *Perché tardi? Nel pino lo scoiattolo*. La collocazione della parola è rilevante perché Montale colloca il lessema nell'*explicit* della lirica: «se tu fólgor / lasci la nube» (Montale, *Tutte le poesie* cit., p. 148). Constatato un uso insistito della parola nelle *Occasioni* di Montale senza però poter ipotizzare nessun riscontro a causa delle date che rendono l'ipotesi molto aleatoria: in *Verso Vienna* (1939), 7 «una nube di moscerini» (p. 23) e *L'estate* 3 «E la nube che vede? Ha tante facce» (pag. 165). Semmai propongo di avvicinare *Verso Vienna* alla poesia di Penna *Uscì dal verde inaspettato* (1954) per la terza persona e l'immagine delle mosche: quest'ultime sono infatti presenze dantesche e infernali («Uscì dal verde inaspettato, ancora / un poco nudo, e subito sparì. / Restò nel caldo di quell'ora un caldo / odore, alcune mosche, – e io con loro». Cfr. Penna, *Poesie, prose e diari* cit., p. 104). Mettendo da parte i richiami delle *Occasioni* troviamo negli *Ossi* una comparsa della «nube» in *Falsetto* (1924). Esterina è infatti «grigiorosea nube» (p. 14). Forse anzi proprio in *Falsetto* si smaschera la paternità montaliana del passo di Penna, in quanto il «sorriso tutto bianco» che spicca dalla «nube di polvere di carbone» assomiglia ai tipici fantasmi femminili di Montale. In *Falsetto*, in particolare, la donna emerge da una sostanza polverosa e soffice, nebbia, fumo, vapore, cenere; per questo confronto rimando al testo degli *Ossi* e all'articolo di F. Montesperelli, *Rassegna montaliana*, «Il Cristallo», XIII, 1 (aprile 1981), p. 103.

80 D. Campana, *Opere e contributi*, a cura di E. Falqui, Firenze, Vallecchi, 1973, pp. 86-90. L'unico intervento, per quanto io conosca sull'argomento, che stabilisce un parallelo abbastanza solido tra Penna di *Stranezze* e Campana è quello di E. Gurrieri (*Quel che resta del sogno*, Firenze, Mauro Pagliai Editore, 2010, p. 165). L'affinità coinvolge sia i temi notturni, quindi è tematica (tuttavia lasciata in sospenso), sia il profilo dei due autori: marcati entrambi da un disagio psicologico ed esistenziale segnato dai motivi del sogno e della fuga onirica.

borghi riguardo la dittologia ‘polvere’ e ‘carbone’ (v. 169 «I giardini di polvere e di carbone»)⁸¹.

Ma ritorniamo più precisamente alla relazione tra Penna e Montale: ciò che rende probabile il collegamento tra il mottetto e *Sbarco ad Ancona* consiste nella circostanza che entrambi collaborino, proponendo i propri testi, sul periodico della «Gazzetta del Popolo», con un intenso scambio intellettuale, che vede entrambi pienamente partecipi nel 1934⁸². Senza far sopravanzare l’uno sull’altro abbiamo semplicemente e sinteticamente così delineato uno spaccato di poesia italiana degli anni ’30. Procedendo diversamente rispetto a quanto sostiene Garboli, che si mantiene fedele all’idea di una primazia di Penna, e rispetto anche a quanto il perugino stesso ammetteva, ci siamo mossi nel rintracciare, credo legittimamente, alcuni motivi di franca e marcata matrice montaliana che si sono, poi col tempo, innervati nell’autore in esame⁸³.

81 C. Govoni, *L'inaugurazione della primavera*, Firenze, «Quaderni della voce», aprile (1915), p. 55.

82 Penna, *Poesie, prose e diari* cit., E. Pecora, introduzione, p. CIX. Da consultare anche in generale E. Montale – S. Penna, *Lettere e minute (1932-1938)*, a cura di R. Deidier, Milano, Archinto, 1995.

83 Cfr. Garboli, *Penna, Montale e il desiderio* cit., p. XI. In particolare G. Debenedetti ha rilevato come peculiare di Penna il fattore relazionale, nei confronti sia degli uomini sia della natura, mai avversata dal poeta (cfr. riassuntivamente W. Loddi, *Per una rilettura di Sandro Penna*, «Critica letteraria», XCIV (1997), pp. 129-36, a p. 131). La natura certe volte però viene messa in discussione con una sterzata proprio montaliana. Salta fuori quindi un Penna più critico che si interroga sulla consistenza del reale, ad es. in *Con il cielo coperto* che, con una contestualizzazione dantesca ed un contorno montaliano («sassi e barattoli vuoti»), «si tasta il polso» come per rendersi conto di ciò che sta facendo, con una pausa meditativa, passati ormai i tempi che caratterizzarono la prima solare giovinezza. Questa situazione conflagra in *Questo prato al giungere della sera*, dove s’interrompe la felice visività del poeta con il sovrappiungere, al posto del declassato-petrarchesco «sole vivo» (vedi anche la crepuscolare inversione da «vivo sole» a «sole vivo»), del mistero, del buio, e di un timore quasi fanciullesco, al punto che il poeta arriva a chiedersi se le cose esistano, oppure se ci sia solo il suo sentimento, e se tutto il resto non sia un inganno. Altro scatto crepuscolare è visibile nella poesia del ’39 che così esordisce «Piove sulla città. Piove sul campo». Qui più che D’Annunzio come referente potrebbe infatti esserci M. Moretti con la celebrata *Cesena* («Piove. È mercoledì sono a Cesena»), anche se la pioggia in Penna è altra figura della libido e non dell’ambito della coscienza (come ci suggerisce la poesia in questione, dove i sensi subito si destano). Il sintagma del distico iniziale della poesia del ’39 di Penna «lieto amico» sarà ripreso poi da Pasolini de *L’Usignolo della Chiesa Cattolica*, *In Memoriam* 38: «e la tua voce di lieto amico». In conclusione il Penna ‘solare’ avversa il buio, il mistero, la «mesta luce» della sera che decreta «i giochi sono finiti». Infatti in *Mi portano lontano dal mondo* abbiamo una iniziale elevazione baudelairiana che fa scordare al poeta il mondo e la realtà. Poi il poeta ritorna in sé, solo per la caduca constatazione che le

Ma per quale ragione questa poesia ha un andamento che abbiamo voluto definire ‘purgatoriale’? Ci si stacca dal mare dai suoi connotati perversi ed orgasmici con una specie di pentimento («Amici miei gli orinatoï... Ma io») ⁸⁴ – sottolineato dal «ma» tipico stilema di Penna ⁸⁵ – per salire ad un livello più elevato, al «monte» (altro vocabolo di matrice dantesca), dove si trova «l’adolescente odoroso di fichi» ⁸⁶. L’ascesa dal basso all’alto della poesia è anche un movimento di carattere etico-allegorico ⁸⁷, non solo interno alla versificazione, anche se, a differenza di Dante e del Rebora dell’‘agonia’ (cioè quello definitivamente passato all’ufficio religioso), Penna di sicuro non giunge ad approdi definitivi, restando ben lontano quindi dal rigore del fiorentino ⁸⁸. Questo non toglie che

cose del mondo esistono sì, ma vanno dileguandosi a causa dell’incombere della notte. Tutto ciò non provoca un atteggiamento di repulsione nei confronti del reale, bensì un moto di dolcezza che accompagna quella cosa («mano») che tra poco scomparirà cancellata dal buio. E qui ci si potrebbe ricollegare al *Viaggiatore insonne* al componimento *Immobil e perduto* che finisce in un modo simile, «animava nel buio la mano», anche se con accento ben più tragico. Proprio questo gesto fatto con la mano si può avvicinare a sua volta al «cenno debole» di saluto eseguito («senza grazia») da B. Bertolucci nella lirica di A. Bertolucci *Bernardo a cinque anni* («Tu hai salutato con un cenno debole») in *La capanna Indiana*, Firenze, Sansoni, 1955.

84 Penna, *Poesie, prose e diari* cit., p. 270.

85 B. Calderone, «Parole» di Penna e di Saba, «Rivista di letteratura italiana», 2-3 (2008), pp. 299-302, a p. 301.

86 Penna, *Poesie, prose e diari* cit., p. 270.

87 A prescindere dall’esempio dantesco, assimilato da Penna alla luce della sua personale poetica, il percorso allegorico «della parola e dell’anima dalla pianura alla vetta» contraddistingue tutta l’ossatura dei *Frammenti lirici* di Rebora. Questa lettura è proposta da G. Barberi Squarotti nel saggio *Umanità e natura nella poesia di Rebora*, in *Poesia e spiritualità in Clemente Rebora*, Novara, Interlinea edizioni, 1993, p. 41. Dal versante montaliano si potrebbe ribadire come il poeta manifesti una propensione all’allegoria di stampo dantesco tutta incentrata (per il testo di Montale in esame nel saggio da me considerato) sull’incrociarsi principalmente del movimento (o meglio dei due movimenti) anfibologico alto-basso. La lettura è di G. Ioli nello studio «Un suono d’agri lazzi»: ambiguità di un frammento di «Mediterraneo», «Sigma», XIII, nuova serie, 1 [gennaio-giugno 1980], pp. 51-60.

88 Anche G. Ferrata (*Un poeta nuovo*, «L’Ambrosiano», 7 ottobre 1939) stima Penna un poeta d’amore, capace di sollevare l’amore stesso fino a sublimarlo. A conferma si veda il riferimento al «paradiso» in *Ero per la città, fra le viuzze* (Penna, *Poesie, prose e diari* cit., p. 39). Anche Garboli (cit., p. 60) ravvisa in *Sbarco ad Ancona* un ritmo in salita di tipo purgatoriale-dantesco che pure, abbiamo visto, è di marca campaniana. Dissento invece da D. Marcheschi (*Sandro Penna*, Roma, Avagliano editore, 2007, p. 54) che afferma la mancanza nel poeta di un ritmo ascensionale di tenore petrarchesco; la ritmica e il movimento in salita sono evidenti (per lo meno nel testo in esame), ma devono essere semmai riferiti più a Dante e Campana che non al Petrarca. Per R. Filippetti anche la poesia di Montale possiede del resto «una via in

la lirica in questione ci presenti un itinerario morale⁸⁹, un fatto del tutto nuovo nella poesia di Penna, da sempre rimasta ancorata alla cifra della solarità. Il precedente fattore di 'ascesa', di una maggiore complessità spirituale, mai esibita prima, si può riscontrare anche nel componimento *Alla luna*, quando il poeta menziona «l'ombra di un cane o di un fanciullo ancora / che restare non vogliono animali»⁹⁰. Il carattere ben poco solare e colpevolizzante dell'ultimissima fase del perugino (di una a-moralità stavolta sentita e patita, anche con vergogna) è dimostrato per contro dalla finale, disperata poesia di Penna nella quale il poeta 'nel suo fare' è deriso ed anche l'animale preferito, cioè il cane (per il poeta immagine totemica), viene svilito ad *eros* anonimo, misero e del tutto incompreso

su» verso l'ideale e «la salvezza», un percorso che, come in Penna, non smentisce «la piena solarità» (R. Filippetti, *Eugenio Montale: il muro e Clizia*, Padova, CUSL Nuova Vita, 1985, p. 11). Resta tuttavia esemplare in Penna un carattere di insicurezza e di rinuncia che, in taluni casi e a tratti, riporta alla neghittosità di Belacqua nelle *Myricae*. La personalità di Penna, infatti, più che somigliare a Dante, può essere ricondotta per l'ozio del suo *eros* e per il suo vivere appartato alla linea pascoliano-montaliana. Nel peculiare caso di questa poesia Penna sceglie di evitare l'«inerzia» di Montale per un atteggiamento più risoluto e propositivo. E per questo il poeta con sicurezza mira a «salire il monte» e a godersi la natura senza troppe complicazioni. Così infatti Pascoli, *Gloria* (che per le interrogazioni può essere avvicinato a *Sbarco ad Ancona*): «Al santo monte non verrai, Belacqua? / Io non verrò: l'andare in su che porta?» (*Myricae*, edizione critica di G. Nava, Roma, Salerno Editrice, 1991, pp. 131-32). Il «senso di trepida ascensione» (per stringere ancora una volta un legame con Pascoli) è infatti tipico della poesia dal «vate» di San Mauro (F. Flora, *Pascoli e la poesia moderna*, in *Studi pascoliani*, Faenza, Flli Lega, 1958 p. 64). Seguendo proprio questa suggestione dell'ascesa anche G. Petrocchi vede in Rebora una spinta ascensionale che va dalle tenebre alla luminosità della speranza (G. Petrocchi, *Un maestro del Novecento italiano*, in «L'Osservatore Romano», 22 ottobre 1982). A mio modo di vedere la produzione di Rebora in tutte le sue fasi ha una forte valenza agonica che poi gli permette con uno slancio mistico di abbracciare l'ortodossia cattolico-rosminiana. Di parere contrario è invece F. Mattesini che afferma che non c'è in Rebora il cristianesimo come agonia, come lotta di Unamuno (che definiva il mondo un'arena). Nelle *Poesie religiose* secondo il critico il cristianesimo è dolce, usato colloquio, amato ascolto, dono di vita e di stile (F. Mattesini, *Rebora il canto spezzato*, «L'Osservatore romano», 6 gennaio 1985). Per Pasolini infine la poesia di Penna va dal basso all'alto e quindi compone un processo etico-storico non unitario ma percorso per segmenti (cfr. Pasolini, *Passione e ideologia* cit., p. 349).

89 Il primo critico, *vox clamantis in deserto*, a riconoscere una misura «morale» a Penna, è Pasolini in *Passione e ideologia* cit., p. 342. Il saggio risale al 1956 e fu pubblicato inizialmente su «Paragone».

90 S. Penna, *Poesie*, Milano, Garzanti, 1991, p. 313. Secondo D. Bellezza (*Sandro Penna dieci anni dopo*, «Nuovi Argomenti», 22 [luglio-settembre 1987], pp. 42-43) la perdita della giovinezza, della condizione dell'apparente eternità fu per lui la sofferenza più atroce ed immedicabile. Sempre Bellezza sostiene l'importanza dell'amicizia col cane per la vecchiaia del poeta come si vedrà nell'ultima poesia dell'autore.

(*Un giorno che seguivo* 6-7 «al che il padre pazzamente ridendo / verso di me, soggiunse “come i cani”?»), datata 21 ottobre 1976)⁹¹.

Ed ecco che giungiamo con la nostra analisi proprio all'ultima fase della poesia di Penna. Anche in questo caso tenteremo una lettura per via intertestuale dei suoi testi poetici, cercando di definire, non già le loro fonti specifiche, bensì l'ambiente letterario in cui nascono, fornendo nuovi spunti per collocarne criticamente lo sviluppo e stavolta per indicarne anche la capacità di incidere nell'immaginario della poesia coeva. Consideriamo ad esempio *La rinuncia*, pubblicata su «Paragone» nel 1974⁹². Qui Penna abbandona la formula cosiddetta 'della felicità', coniata da alcuni critici (Bocelli, Pagliarani, e Bo per primi)⁹³, per aprire ad accenti di commozione ed evidente dolore, con un'ultima estrema proiezione della propria 'fine' su di un fanciullo che attenua la sofferenza del poeta (il quale forse chiede aiuto «Gridò più volte, e con mi-

91 *Ibid.*, p. 566. Per l'amoralità e la vergogna si veda la seconda versione dell'apparato critico p. 1207, vv. 6-7: «e il padre pazzamente ridendo del tutto verso di me, soggiunse “come i cani”?». Garboli nota che nelle ultime poesie è di scena il cane che Penna riprende da Pascoli e da Montale, dal romagnolo usato in particolare per chiudere le liriche. Per il critico «il cane è un “punto fermo”, dove l'anonimia della vita va ad incarnarsi nelle sue interrogazioni solitarie, fraternamente carnali». Fin qui mi pare che l'apporto di Garboli sia fondamentale e calzati perfettamente con la lirica in questione (Garboli, *Penna Papers* cit., p. 37).

92 *Ibid.*, p. 342.

93 Per il dibattito critico segnalo E. Pagliarani, *Poesie di Sandro Penna*, «Avanti!», 9 ottobre 1957; A. Bocelli, *Felicità di Penna*, «Il Mondo», IX, 45 (5 novembre 1957); C. Bo, *La nuova poesia, Il Novecento, Storia della Letteratura Italiana*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, Milano, Garzanti, vol. II, 1987, pp. 166-69. Condivisibile ritenere che la produzione di Penna non possa risolversi in teatrini della felicità; che provenga bensì, restando affascinante, da un fondo di buio e di dolore (Garboli, *Penna, Montale* cit., p. 69). Per L. Tassoni (*Une halaine d'enfant: Penna e Claudel*, «Paragone», XXXVIII [febbraio 1987], pp. 87-89) la poesia di Penna va interpretata come portatrice di una storia interna; è infatti distinguibile un prima e un dopo. Nelle poesie di *Stranezze* c'è una sostanziale variazione del tono, una spiccata divaricazione temporale (dalla 'gioia' delle precedenti raccolte al 'crucchio' delle ultime liriche) tale da mettere in gioco l'immagine luminosa che l'autore all'inizio aveva dato di sé. Anche per M. Vigilante «svaniti il vigore della gioventù e dispiegato il canto dei sensi, affiorano nella poesia di Penna segnali di un inequivocabile mutamento, le nuove poesie rivelano una cifra stilistica completamente diversa rispetto le limpide cadenze penniane» (*Il mito del fanciullo e la poesia di Sandro Penna*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», IX [1987], pp. 469-85, a p. 484). Cfr. a questo proposito anche il cappello introduttivo su Penna di *Poeti italiani del XX secolo* (a cura di A. Frattini e P. Tuscano, Brescia, La Scuola, 1988, p. 1050), dove s'inquadra l'iter della poesia dell'umbro come uno svolgimento che va dal vitalismo della giovinezza all'angoscia, sempre più marcata della stagione più tarda.

nore angoscia»⁹⁴. Con la prevalenza di un alone come di mistero, oscuro ed insondabile, il tono della lirica diventa addirittura autoflagellatorio. In tale poesia si raggiunge, inoltre, una delle maggiori vette del Penna scopofilico. Questo Penna de *La rinuncia* accosta il Sereni (ben più esplicito) di *Paura prima* e *Paura seconda*: «mi disarmo, arma / contro me stesso me»⁹⁵ e in precedenza «Da solo / non ce la faccio a far giustizia di me»⁹⁶. Sono queste due poesie di *Stella variabile*, poi proseguite dallo stesso Caproni, dopo la morte di Sereni, con *Paura terza* (1985), poesia appartenente alla raccolta *Il Conte di Kevenhüller*⁹⁷. Di conseguenza ne *La rinuncia* l'atmosfera solare appare esaurita del tutto, manca la gagliardia di una volta: lo si capisce soprattutto dal verso «Guardò il sesso umile e assente»⁹⁸. Non è del tutto chiaro se il poeta guardi il suo pene o quello del fanciullo. Il fanciullo, se di lui si tratta, potrebbe essere impubere e quindi non maturo sessualmente, ermafrodito, e per questo il poeta parla di «sesso umile e assente»⁹⁹. L'obiettivo e la sostanza dell'immagine si mostrano comunque agli effetti gli stessi anche in caso contrario. Il ragazzino che fa la sua «cosa giornaliera» (cioè defeca, si veda poi poco più avanti il verso «altra cosa pendeva»), sembra fornire ancora, angelico e irrispettoso, una condizione di gioia all'io in principio «perduto» vicino ad una poco rassicurante e minacciosa «acqua nera». L'unico ascendente, proponibile per questa poesia (ed avente come riferimento Montale), riguarda proprio l'*explicit*: «che in un guizzo felice entro di sé / si chiuse ancora»¹⁰⁰. Il ligure impiega infatti più volte «guizzo», vocabolo tutto suo e di pochissimi altri. Tuttavia, prima di adombrare collegamenti e contatti, ci dobbiamo attenere alle date di composizione¹⁰¹. «Guizzo» infatti, adoprata in *Eastbourne* (v. 8 «ma un guizzo accende i vetri»)¹⁰², ne *L'estate* (v. 5 «Forse nel guizzo argenteo della trota»)¹⁰³ e anche altrove, appartiene al tipico vocabolario mon-

94 Penna, *Poesie cit.*, p. 342.

95 V. Sereni, *Stella variabile*, Milano, Garzanti, 1981, pp. 71 e 72.

96 *Ibid.*, p. 71.

97 Surdich, *Poesie del Novecento cit.*, p. 135. Il critico registra anche in Caproni uno smarrimento dell'io. Il tema lo ritroviamo identico nel Penna del *Viaggiatore insonne* e in particolare nell'ultima lirica di questa *plaqueette* *La festa verso l'imbrunire vado*. Questa tangenza si può rilevare nel Caproni di *Andantino da Il muro della terra* (1964-1975).

98 Penna, *Poesie cit.*, p. 342.

99 *Ibid.*

100 *Ibid.*, p. 342.

101 *Ibid.*, p. 1149. La poesia di Penna *La rinuncia*, pubblicata nel 1974 su «Paragone», risale però al fascicolo di *O mia vita felice in cui confido*, un assemblaggio di componimenti attribuibili a prima dell'inverno 1942-1943, che è da considerarsi dunque data *ante quem*. Mentre *L'anguilla* sarebbe del 1948 (ripubblicata nel 1952): quindi si colloca troppo lontana dalla portata di Penna.

102 Montale, *L'Opera in versi cit.*, p. 170.

103 *Ibid.*, p. 169.

taliano¹⁰⁴. La vicinanza maggiore, però, e più interessante è riscontrabile in *L'anguilla* (v. 12 «ne accende il guizzo in pozze d'acquamorta»)¹⁰⁵. Il problema che si pone è, al solito, quello della datazione, considerato che ciò che sappiamo della pubblicazione dei pezzi citati non ci consente di stabilire una linea diretta di dipendenza tra Montale e Penna, anzi, l'esame della cronologia relativa potrebbe finire per situare Penna fuori ogni possibilità di 'discendenza' in questo caso da Montale nell'impiego di questo termine peculiare, considerata soprattutto la presenza di «guizzo» nella primissima raccolta del perugino (in *Nuotatore*)¹⁰⁶ e soprattutto in *Porto con me la dolce pena. Erro* (v. 7 «indovinare... Poi, scoperto, un guizzo»), una poesia sicuramente conosciuta da Montale, perché inviata da Penna per essere pubblicata (1933-1935)¹⁰⁷. Nella lettera di Montale a Penna del 15 marzo 1935 il genovese riporta infatti l'esito editoriale di un fascicolo di poesie consegnate a Carocci contenente la lirica *Porto con me la dolce pena. Erro*, poesia che verrà censurata per poi finire ripubblicata in un secondo tempo insieme a *La mattina di estate è tutta fresca* su «Maestrale», I, 3-4 (agosto-settembre 1940). In quella data (o ancor prima) Montale era dunque a conoscenza della poesia e quindi della soluzione penniana del 'guizzo'. L'ipotesi più spontanea, e cioè che sia Penna a riprendere una parola e insieme un'immagine tanto – diremmo oggi – montaliana, potrebbe dunque anche essere ribaltata, poiché *Porto con me la dolce pena. Erro* precede *Le Occasioni* e soprattutto precede *Eastbourne*, che uscì nel gennaio 1937 in «Letteratura», e precede anche *L'estate*, pubblicata sulla «Gazzetta del Popolo» il 16 luglio 1935. Penna addirittura può aver conosciuto la poesia *Mare* da *Myrica* nella quale Pascoli utilizza «guizzo» (v. 4) «un guizzo chiama, un palpito risponde» (mentre sono di importanza relativa, e da tenere a distanza, i «Corsero come guizzi di pupilla» di *L'alba* dai *Primi poemetti*

104 Cfr. G. Orelli, *L'anguilla*, in *Eugenio Montale*, a cura di C. Segre ed A. Cima, Milano, Rizzoli, 1977, p. 79. Orelli sostiene con convinzione la natura montaliana del vocabolo «guizzo». La comparsa della parola (oltre ai casi già citati a testo) in *Ossi di seppia*, *Incontro* 48; *Occasioni*, *Buffalo* 16; *Occasioni*, *Oh come là nella conusca* 16 è in tutti questi casi precedente a *La rinuncia*. Un poeta, sicuramente celebrato da Montale, che usa il verbo 'guizzare' (nella fattispecie «guizza») è comunque anche Gozzano nella poesia *L'assenza* (v. 22 «...la rana. Ma guizza un bagliore»). La lirica è importante più di ogni altra perché menzionata da Montale nel suo saggio *Gozzano, dopo trent'anni* del 1951 (E. Montale, *Il secondo mestiere*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, vol. II, 1996, p. 1277). Inoltre il recupero di Gozzano meglio si adatta a quell'accezione di «guizzo» come bagliore improvviso che troviamo in *Eastbourne*, mentre il guizzo acquatico penniano si sposa assai meglio con *L'estate*, sempre delle *Occasioni*.

105 Montale, *L'Opera in versi* cit., p. 254.

106 Penna, *Poesie* cit., p. 15; *Nuotatore* 3-4 «Guardò con occhi lenti l'acqua. Un guizzo / il suo corpo». Datata 7 aprile 1937. Pubblicata in «Circoli», ottobre (1937), p. 601.

107 *Ibid.*, p. 45, e apparato note p. 1047.

e «vengono a guizzi di tra il cardo e il rovo» da *Il Solitario* dei *Nuovi Poemetti*¹⁰⁸. A nostro avviso potrebbe quindi anche essere Penna ad aver suggerito l'uso di «guizzo» nelle *Occasioni*¹⁰⁹. Anche Patrizia Valduga esprime del resto la sua convinzione che sia Montale a ricavare non di rado lo stile dei *Mottetti* da certe poesie mandategli da Penna che il ligure teneva ben chiuse nella sua scrivania¹¹⁰. A consolidare il parere della Valduga e la nostra tesi proponiamo un ultimo, forse risolutivo, riscontro con il mottetto *Non recidere, forbice, quel volto*. Il componimento potrebbe essere infatti invocato per una variante del 1937, autorizzata da Montale, che riporta «duro il colpo svetta / il guizzo par d'accetta», lezione che viene commentata dal poeta nella lettera al Laurano del 22 novembre 1937. È possibile dunque che il 'guizzo' di Montale venga sempre, o quasi sempre, anticipato nell'ispirazione dalle liriche di Penna e dalla sua memoria pascoliana¹¹¹.

108 Sempre riguardo a Pascoli piuttosto distanti e poco influenti si collocano «a un guizzo d'ala, a un tremolio di stelo» da *Il Ciocco* ed anche un «guizzo d'oro» dal *Poeta degli Iloti*. Ancora meno attinente con l'ambientazione marina di Penna vedo l'estremo riscontro pascoliano dai *Poemi del Risorgimento* a rappresentare la folgore «Né baleno guizza / mai da due nubi frante».

109 E. Montale e S. Penna, *Lettere e minute*, Milano, Archinto, 1995, pp. 47-49.

110 P. Valduga, *L'atroce martirio di un'anima grande*, «Corriere della sera», 21 maggio 1993.

111 Montale anche a distanza di anni pare attingere da Penna, come nella poesia di chiusura del *Diario del '71* intitolata *p.p.c.*: «(...) Chiliasti, amici! Amo la terra, amo / Chi me l'ha data / Chi se la riprende» (E. Montale, *Diario del '71 e '72*, a cura di M. Ghezzi, Milano, Mondadori, 2020, p. 201). Ghezzi non menziona in merito la poesia d'esordio di *Croce e delizia* (1958) – a mio parere invece invocabile: «(...) unica terra, / la tua forma casuale quanto amai» (*Al pari di un profilo conosciuto*, Penna, *Poesie, prose e diari* cit., p. 143). Contini nella sua prefazione all'uscita mondadoriana del *Diario del '71 e '72* rintraccia del resto immediatamente il carattere epigrammatico e penniano di queste poesie. Il critico vi vede una fattura epigrafica rinvenibile anche nei *Mottetti*, salvo che, nella nuova raccolta, Montale pare muoversi su un piano «non lirico» (*Una lunga fedeltà*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 97-98). Segnalerei una tangenza anche tra *Addii, fischi nel buio* di Montale («che prende spunto dalla partenza di un treno, premonizione, però, della partenza definitiva»; si veda su ciò E. Bonora, *Montale e altro novecento*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia editore, 1989, p. 88) e il componimento eponimo de *Il viaggiatore insonne*: «Il viaggiatore insonne / se il treno si è fermato / un attimo in attesa / di riprendere il fiato / ha sentito il sospiro / di quel buio paese / in un accordo breve». Il parallelo mi sembra inevitabile: in questo caso il «buio paese» di Penna sarebbe un approssimarsi alla morte. Il componimento è datato da Deidier *ante* 1974: l'antecedente sarebbe quindi montaliano. S'avvicina per l'*explicit* ad *Addii, fischi nel buio* anche un altro mottetto *Il fiore che ripete* che presenta a conclusione: «Nell'afa quasi visibile mi riporta all'opposta / tappa, già buia, la funicolare». Tuttavia propongo, per le poesie in questione, più un rapporto di interscambio tra i due autori, considerato che il buio è un vero e proprio stilema di Penna soprattutto in questa *plaqueette* (*La festa verso l'imbrunire vado, Immobile e perduto, Le notti vuote, piene, Se l'estate cede*). Per

Quale comunque che sia il gioco di memorie e di ascendenze, conta anche in questo caso l'aver individuato (o comunque confermato) attraverso l'uso della figura del 'guizzo' uno dei legami che di fase in fase innervano vitalmente il linguaggio poetico di Penna. Se ne può anzi anche brevemente delineare la tarda fortuna a partire proprio da Penna. Si deve menzionare infatti il recupero manieristico nell'ultimo Caproni, nel già citato *Il Conte di Kevenhüller* in due distinte poesie *Un niente* (v. 31 «(un guizzo) l'apparizione») e *Il delfino* (v. 5 «là vedi il guizzo di Dio»)¹¹². Né può mancare un riferimento a Pasolini che nella sua raccolta maggiore *Le Ceneri di Gramsci* (1957) usa il termine in quattro occasioni e in modo sempre icastico o pregnante: due volte come sostantivo (*Recit* e *L'umile Italia*) e due volte come verbo (*Recit* e *Comizio*). L'occorrenza di maggior interesse fra queste è a mio avviso nel poemetto *L'umile Italia*: uno spunto poetico scritto molto probabilmente dopo aver letto Penna, anzi sotto l'influenza stessa di Penna. Ecco il passo: «s'incide il vostro guizzo vano / di animale dolcezza»¹¹³.

La lirica *La rinuncia*, si è detto, arriva dunque a sconfessare la limpida cifra della 'purezza' che a lungo, quale elemento tipico di distinzione, aveva accompagnato Sandro Penna¹¹⁴. Già prima però di questo mutamento alcuni critici, tra i quali l'anonimo di «Settimana, Oggi», il Susini de «La Tribuna» e Paolo Cavallina su «Frontespizio»¹¹⁵ precorsero nelle loro analisi ciò che in sostanza verrà evidenziato da *Stranezze* e da *Il viaggiatore insonne*, ovvero il passaggio ad una poesia più vicina a Pasolini e per molti componenti 'impura'¹¹⁶. Quest'ultima

quanto concerne *Addii, fischi nel buio* Garboli individua del resto già la sicura matrice penniana del testo: «i fischi nel buio, pronti a correggere i più brutti suoni di tromba di un treno che non c'è mai o non è mai una metafora esistenziale in Montale fino ai *Mottetti* (...) mentre è un topos, la metafora centrale di Penna» (Garboli, *Penna, Montale o il desiderio* cit., p. 65).

112 G. Caproni, *Il Conte di Kevenhüller*, Milano, Garzanti, 1986, pp. 80 e 171.

113 Pasolini, *Tutte le poesie* cit., p. 803.

114 Cfr. R. Roversi, *Penna o della grazia poetica*, «L'Architrave», II, 1 (novembre 1941). Sempre in merito a questa linea esegetica (di «lirico più puro del '900» e di «purezza immobile») scrive anche G. Di Fonzo in *Penna e la trasparenza*, in «Alfabeta», III, 21 (febbraio 1981), p. 23.

115 Si veda rispettivamente «Settimana, Oggi», I, 12 (19 agosto 1939), e G. Susini, *Poesia di Sandro Penna*, «La Tribuna», 5 dicembre 1939. Anche il Cavallina, appartenente alla schiera dei primi recensori, è costretto a riconoscere che «le minori ragioni di vita, spesso trattate da Penna, non sempre riescono a sostanzarsi in poesia» (P. Cavallina, *Nota su Penna*, «Il Frontespizio», 12 [dicembre 1939], p. 779).

116 Più evidente rispetto a Penna è la scelta dell'«impurità» in un autore come A. Bertolucci, che in *La camera da letto* dichiara di opporsi alla tradizione ermetica e simbolista andando a recuperare la prosa con lo scopo di rinnovare il dettato poetico. Si veda a tale proposito la recensione di V. Magrelli in «Eupalino», aprile (1985). Pasolini resta comunque il campione della poesia italiana che cerca idee e valori (quindi marcatamente impura) come deriviamo anche dalla bella prefazione di C.

qualità venne auspicata in poesia in un conciso spunto dalle colonne di «Circoli» già nel 1939 dai redattori di tale rivista, che anticiparono così quanto succederà nel dopoguerra. Il breve corsivo pose all'attenzione dei lettori il proficuo avvento di una lirica di tale fattura¹¹⁷, in un tempo in cui Penna di fatto era ancora lontano da soluzioni poetiche di questo tipo (si veda la recensione di Solmi uscita sulla stessa «Circoli»)¹¹⁸. Tuttavia alcuni fra i primi esegeti, come il Susini, riconoscevano già in Penna, sia per il *ductus* prosastico, sia per alcune immagini involute, franchi caratteri di 'impurità'¹¹⁹. Questo 'sottofondo' si svilupperà a lungo

Scarpati al volume *Lezioni sul novecento*, Milano, Vita e pensiero, 1990, p. xi. Secondo Raboni il maestro dell'impurità (ed anticipatore della lirica del Secondo Novecento in funzione antiermetica) è invece C. Rebora (G. Raboni, *Gli spigoli della realtà*, «Questo e altro», I 1, 1962). Anche Rebora in effetti nella sua posizione solitaria mette in versi idee e moralità, avvicinandosi in questo a Pasolini. Lo afferma anche G. Barberi Squarotti nell'articolo *Rebora: una poesia di idee e moralità*, «Il Nostro Tempo», 21 maggio 1992. Va detto comunque che la distinzione tra la prosodia di Penna e quella di Rebora è sostanziale: Penna è fluido, trasparente e armonioso (elegante finanche nei suoi quadretti), mentre Rebora procede ad incastri e «soffre di una vera e propria fobia della gradevolezza» (A. Berardinelli, *Martellante Rebora*, «Panorama», 5 agosto 1990). Infine ricordiamo che Croce nel suo esame di *Botta e risposta* del 1961 registra nella volontà di testimonianza e nella contaminazione dei toni un passo avanti, rispetto al frammento ermetico, che conduce la poesia di Montale verso una nuova impurità (F. Croce, *Due nuove poesie di Montale*, «La Rassegna della letteratura italiana», LXVII, 3, settembre-dicembre 1963, p. 506).

117 *Invito all'impurità*, «Circoli», VII, 1, gennaio 1939.

118 S. Solmi, *La poesia italiana contemporanea*, «Circoli», 1, gennaio 1939.

119 Susini, *Poesie di Sandro Penna* cit., p. 3, conclude: «Sarebbe... ingiusto nascondere che le facoltà di Penna in più casi restano impoverite in un mero diletto di sensazioni, incapaci di sviluppo immaginoso e musicale. È il caso degli appunti in margine, dei quadretti, descrizioni, commenti in cui ristà l'impuro di questa poesia». Non voglio parlare di 'impurità' per l'intera produzione poetica di Penna, anzi sono ben convinto dell'opposto (cfr. L. Sommelli, *Dissimulatio e perspicuitas nella poesia di Sandro Penna*, «Filologia e critica», 3, settembre-dicembre 2014, pp. 305-36, e in parte vedi anche De Matteis, *Critica, poesia e comunicazione* cit., pag. 104, che fornisce l'immagine di un poeta intento a riscattare la crociana «non poesia»). Sembra evidente (vedi G. Altamura che parla di una opacità di fondo del poeta in *Penna o l'impossibilità della continuità*, in *Moderno e modernità: la letteratura italiana*, Atti del XII Convegno Internazionale di Studi ADI, Roma, 17-20 settembre 2008, o lo stesso Pasolini che ne fa un novecentesco classico della malattia), che la creazione di Penna muti sensibilmente volto a partire da *Stranezze*; come negare del resto l'angoscia e il dubbio presenti in modo sostanziale nelle finali liriche del *Viaggiatore*? Nella lirica eponima di questa raccolta le permanenze solari e umane del protagonista si fanno sempre più misurate, anzi appaiono accerchiate dal buio. Il tema del viaggio, del transito richiama necessariamente la temporalità, perciò Il *Viaggiatore* si distingue dal resto della produzione di Penna. Per questa *plaque* G. Raboni nell'acuta prefazione parla di un'«oscura-trasparenza» e dell'incorrere di un mistero che in qual-

in Penna senza mai prevalere, ma nelle ultime raccolte sembra finalmente emergere in primo piano informando di sé liriche come *La rinuncia*.

LA RINUNCIA

Ma quando fu perduto – l'acqua intorno
 Alla sua fine – si fece più nera –
 Libero e solo sulla riva accanto
 Vide in un soffio di sole un ragazzo.
 Nudo piegato sulle gambe usciva 5
 Dal suo corpo la cosa giornaliera,
 Gridò più volte e con minore angoscia
 Si risentì nel mondo e nella noia.
 Guardò il sesso umile e assente.
 Altra cosa pendeva; e fu con gioia 10
 Quasi con gioia che guardò l'immota
 Immagine invocata, come assente,
 guardare alla sua fine, e fu con gioia
 che in un guizzo felice entro di sé
 si chiuse ancora. 15

Se dunque il colloquio della poesia di Penna con la tradizione letteraria italiana più alta può dirsi carsico e insieme inesausto, per quanto irrituale o trasformato sia l'immaginario che traspare dai suoi versi (lo mostra bene la figura della 'rosa' da cui siamo partiti), si dà anche il caso in cui, come si è visto in quest'ultimo paragrafo dedicato a *La rinuncia*, è verosimilmente la poesia dello stesso Penna, la novità talora del suo lessico, a imprimere una svolta nel linguaggio lirico coevo, a lasciar viva traccia di sé nel definirsi e nel formarsi di una poesia affatto nuova come quella delle *Occasioni*.

che modo inceppa la chiarezza e la solarità alle quali eravamo abituati. Questo pare evidente nella poesia d'esordio del *Viaggiatore* (che ancora risente della precedente elaborazione) nella dialettica luce/oscurità, anche se il poeta si adopera per vincerla e ribadire la fedeltà ad una poesia che abbia come caratteristica la luminosità («Al primo grillo, quando l'aria ancora / è tutta luce, io rinnego il lungo»): la qualità, per eccellenza, voluta da Penna per le sue liriche (E. Siciliano, *Di che sesso è la poesia*, «Tempo», 50, 19 dicembre 1976).