

Gli «oscuri turiboli» del simbolo. Penna e d'Annunzio

Roberto Deidier
Università degli Studi di Palermo, Italia

Abstract In the interpretation of his trained readers Sandro Penna has been the object of a great misunderstanding. For a long time his relationship with the greatest poetical works of his time has been hidden; it happened the same with the authors he could read during a long training. The most recent studies about Penna's intertextuality focused on citations, limiting themselves to compiling a register, without considering the long duration of international cultural processes to which Penna himself refers. The name of Gabriele d'Annunzio is that of a certain actor among these processes, dealing above all with the poetics of symbol.

Keywords Poetry. Modernism. Music. Symbol. Intertextuality.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2022-02-24
Accepted 2022-07-04
Published 2022-10-28

Open access

© 2022 Deidier | © 4.0



Citation Deidier, R. (2022). "Gli «oscuri turiboli» del simbolo. Penna e d'Annunzio". *Archivio d'Annunzio*, 9, 161-178.

Il nome di Penna, nei registri della critica intertestuale, è rimasto a lungo confinato nei limiti di una sostanziale *impasse* e di un clamoroso fraintendimento. Se i primi lettori riconducevano la poesia penniana a un clima di alessandrinismo, di tarda grecità, che traeva forza dall'osservatorio formale e da una prospettiva linguistica falsata dall'intrinseca, suavisiva musicalità di quei versi, i lettori di quella seconda ondata critica che si rovesciò sul poeta perugino negli anni Cinquanta replicavano di fatto un assunto interpretativo, elevato (o degradato, a seconda del punto di vista) a *cliché*. Forse la responsabilità fu in parte anche di un autore che praticava, sotto più aspetti, l'arte della sottrazione e del sottrarsi, alimentando così mitologie e leggende spesso inopportune e devianti, ma sfuggiva clamorosamente, a quei recensori pur illustri e agguerriti, non certo ingenui né sprovvisti di adeguata strumentazione, quella fitta rete di rapporti letterari di cui si nutrì nel concreto la prassi relazionale di Penna.

A far alzare a lungo bandiera bianca, com'è noto, fu un giudizio di Piero Bigongiari, lettore avvedutissimo dei francesi e poeta di parte ermetica, osservatore attento degli sviluppi della lirica italiana. Era il 1950, e un intervento sugli *Appunti*, apparso in sede autorevole, fece sì che quei versi apparissero «senza un gambo visibile» (Bigongiari [1950] 1980, 433) (il che significava un invito a sollevare il velo, per rendere finalmente visibile ciò che poteva intuirsi), ma l'assunto fu presto cristallizzato in una formula monca, per cui Penna divenne il poeta «senza gambo» *tout court*. Quando si cominciò a leggerlo più da vicino – e quando infine Penna trovò interpreti che potessero coglierne l'altezza – l'orizzonte investigativo apparve confinato nella migliore tradizione italiana, ovvero quella a cui qualsiasi studente del Regno, nato nei primi anni del secolo e scolarizzato nei due decenni a seguire, avrebbe potuto tranquillamente attingere, indipendentemente dalla tipologia e dal grado degli studi. Ancora una volta la predilezione dei lettori andò alle forme, per cui fu facile pensare alle ariette e alle canzonette di Metastasio, e più indietro a Tasso e a Petrarca, che riapriva la vertiginosa questione del monolinguisimo; questione che rispondeva, anche qui, a quella della monotematicità. Come se Penna, sul quale gravava comunque l'ipoteca dell'irregolarità e della singolarità, a dispetto di qualsivoglia classificazione attendibile, ormai costretto tra Grecia antica e Italia premoderna fosse un caso che conveniva immobilizzare tra comodi parametri. Così anche il suo più assiduo lettore, Cesare Garboli, presentando una nuova edizione del canzoniere penniano sul finire degli anni Ottanta, ne fa un autore così fedele «alla tradizione da scenderne giù come le pecore dai tratturi» (Garboli 1989, X), rinnovando l'ipoteca italiana ma recuperandone anche parte del *côté* scolastico, che giocoforza doveva essersi spinto alle prime soglie del Novecento e soprattutto alla triade Carducci-d'Annunzio-Pascoli. Accogliendo quindi indicazioni critiche che si erano ormai sedimentate a partire

dagli anni Sessanta e Settanta, Garboli mette in campo con decisione i nomi delle due maggiori orchestre liriche a cavallo del secolo, ponendo una questione di non poco rilievo; se da una parte Penna è presentato come «un poeta di registro linguistico piccolo-borghese, dannunziano e pascoliano» (X), dall'altra i due modelli «intervengono anche nel meccanismo di adulazione, di 'lode del mondo' con cui Penna colma il salto tra la patologia del proprio 'io' e la numinosità del desiderio» (XI). Come a dire: c'è un lessico tutto sommato scontato o stagnante, votato a un «destino di putrefazione» ma rivolto in «concorrenza col mondo» (X) (ciò che rappresenterebbe la novità per certi aspetti eversiva di Penna), ma c'è anche un atteggiamento che riflette il profondo intreccio di vita, di letture e di poetica, nella ricerca di una poesia pura, «gocciolante di viva passione» (Penna 2017, 790), come Penna stesso ebbe a scrivere nei suoi appunti di diario. Si può concordare o meno con la chiave psicologica di Garboli e su certe approssimazioni terminologiche, sulle quali Penna era stato piuttosto preciso,¹ ma resta comunque che i nomi di Pascoli e d'Annunzio, a quest'altezza, sono ormai un *fait accompli*, un dato assimilato non solo sul piano della citazione (ciò che in Penna appare come insieme di «echi parziali, circoscritti e fuggevoli di qualsiasi altra opera»)² ma anche e soprattutto su quel piano costitutivo che comprende il procedere stesso di un laboratorio lirico nei suoi più intimi recessi, nel profondo delle sue ragioni.

In realtà lo stesso Bigongiari aveva contribuito a ricondurre Penna nell'alveo della modernità italiana, facendo i nomi di Saba e Montale, ma nei termini di una differenziazione sul piano della poetica. A smuovere una certa stagnazione critica nei confronti di quest'autore e ad aprire la strada verso una collocazione tra le officine novecentesche furono Giuseppe De Robertis (2001, 279-83), che azzardò opportunamente il nome di Govoni (eppure il suggerimento, che tra l'altro forniva un implicito indizio anche in direzione del futurismo, non fu colto) e Alfredo Giuliani, che parlando del «verismo irrealista della follia» di Penna volle trovarvi «qualcosa di Campana» (1965, 61). Come non fu colta né sviluppata, in quegli stessi anni, un'altra indicazione, che seppure poteva essere apparsa suggestiva mirava dritto a un problema fino a quel momento rimosso:

se volessimo trovare una figura cui assimilarlo, crediamo che l'unico nome da fare sarebbe quello di Rimbaud, il Rimbaud ragaz-

1 Garboli infatti tende a porre sullo stesso piano omosessualità e pederastia. Si legga in proposito i numerosi riferimenti nelle pagine di diario, oltre alla testimonianza di Giuliani (1977, 292-3): «Ci mise mesi per scovarmi, e la sua stima si rafforzò nell'intuire subito che non ero né pederasta né omosessuale (ci teneva a questa distinzione gidiana)».

2 Genette 1997, 12.

zo, con tutto il suo *dérèglement* ancora potenziale, e magari con una vena melodica ancora più fluida e tersa. Come Rimbaud, Penna è, nelle lettere italiane, il ribelle infantile e assolto. (Pasolini 2001, 349-52)

A pronunciarla, già nel '50, era stato colui che era destinato a porsi come una sorta di nume tutelare, ovvero Pasolini; il quale, pur imponendolo come solo confronto che come modello possibile fra tanti, con il nome di Rimbaud rompeva gli argini italiani e proiettava finalmente Penna in una dimensione europea, seppur velata; dimensione alla quale, infine, il poeta sarebbe stato più opportunamente ricondotto solo a partire dalle letture degli anni Ottanta.³

Come per qualsiasi autore, ma ancora più per Penna considerati i suoi trascorsi critici ed ermeneutici, la questione dei rapporti con altri autori non può essere limitata a un semplice confronto, in positivo o in negativo, al livello generale e generico delle rispettive impostazioni di ricerca poetica. Più da vicino, proprio sul piano della testualità, valgono quelle indicazioni di metodo espresse ormai diversi decenni fa da Maria Corti a proposito di Dante, laddove la studiosa accennava a «campi di tensione» e a «campi semantici mobili» (Corti 1983, 38) all'interno d'una medesima temperie culturale; quale fu, in effetti, quella delle relazioni tra Italia e Francia, complici le reciproche trasmissioni e mediazioni dovute a personaggi del calibro di Soffici o Larbaud. Si tratta di un quadro ormai ampiamente riconosciuto e indagato, rispetto al quale non è possibile prescindere.⁴ Pertanto, i riferimenti transtestuali andrebbero investigati nella prospettiva «di distinguere fra interdiscorsività a livello di codice e intertestualità a livello di messaggio» (Corti 1983, 69), il che si traduce, quanto alla scrittura penniana, in una verifica sostanziale sia dell'*intentio auctoris* sia del suo rapporto con le officine coeve e con i grandi modelli che le avevano condizionate, con il pensiero rivolto soprattutto alla grande stagione simbolista. In questa direzione si sono mossi gli importanti contributi di Laura Marcuz e soprattutto, per quanto concerne d'Annunzio, di Francesca Bernardini Napoletano; se la prima ha infine potuto affermare che «Numerose sono le fonti che sottostanno, in misura più o meno consapevole, al tessuto poetico penniano» (Marcuz 1998, 305), la seconda, indagando proprio quella consapevolezza, ha riconosciuto quanto fosse «congeniale a Penna la varietà dei toni e dei modi della poesia dannunziana, che sperimenta l'idillio e la narrazione in versi, il sublime e il reali-

3 Mi riferisco alle indagini di Di Fonzo 1981 e De Santi 1982.

4 La bibliografia è ampia; mi limito a ricordare qui alcuni contributi degli ultimi decenni, a partire dallo studio di Petrocchi 1995; Norci Cagiano, Pompejano Natoli 1998; Restuccia 2003; Zanfi 2018; Grootveld, Jansen, Lanslots 2018.

stico, l'imitazione dei classici e il grottesco» (Bernardini Napoletano 2000, 55-6), con riferimento al primo d'Annunzio.

A ben guardare, fino alla pubblicazione delle pagine di diario, Penna è apparso piuttosto avaro di dichiarazioni in proposito; in questa prospettiva si pone come un autore introverso, parco di informazioni, poco interessato a fare chiarezza, al contrario del mentore Saba, che volle intervenire in prima persona sulla ricezione della propria poesia con *Storia e cronistoria del Canzoniere*. Fanno eccezione due filmati che risalgono invero a un Penna tardo, ma che contengono dichiarazioni di sicuro interesse per definire più compiutamente la fitta rete intertestuale che successive indagini hanno iniziato a svelare (per esempio Wilken 2006) e per meglio inquadrare, altresì, quella che si profila come una vera e propria 'funzione' d'Annunzio. Nel 1969, infatti, nel leggendario disordine estremo della sua abitazione romana, il poeta riceve due visitatori, intenzionati a riprenderlo nella sua naturalezza umana e letteraria e a intervistarlo sulla ricezione della sua opera. Si tratta, nel primo caso, del pittore e amico Mario Schifano, che dopo aver scartato Ungaretti punta proprio su Penna per un inserto di poesia nel docu-film *Umano non umano*; il secondo visitatore è Ippolito Pizzetti, figlio del noto compositore Ildebrando e appartenente alla cerchia degli allievi di Natalino Sapegno, come Garboli e Vittorio Sermonti.

Mentre Schifano è interessato a riprendere Penna così com'è, senza dargli alcuna indicazione di regia, Pizzetti, pur con le dovute cautele nei riguardi del personaggio, è più incline a definirne la poetica, con riferimento al contesto storico-culturale degli anni Trenta e alle reazioni della società letteraria. Alcune dichiarazioni, nello specifico, aiutano l'interprete a orientarsi tra i vari *camouflages* penniani, vincendo le reticenze dell'autore e colmandone le omissioni. Nel filmato di Schifano Penna viene ripreso seduto sulla sponda del letto, mentre, preso in mano il volume delle *Poesie*,⁵ compie una propria scelta antologica, soffermandosi talora ad autocommentarsi. Dopo aver letto *Poi fu una cosa povera e avvilita*, il poeta, malcelando un sorriso sornione, aggiunge: «Questa è un po' greca. Si capisce cos'è, si comincia coi quadri, no, dopo gli antichi almeno...». Il testo è in effetti ricompreso nell'antologia del 1973, sorta di testamento che conserva le poesie «da lasciare ai posteri se posteri esisteranno»;⁶ consta di un solo distico («Poi fu una cosa povera, avvilita | nascosta da una

⁵ Si tratta di Penna 1957. È la prima edizione organica, allestita da Pasolini.

⁶ Penna 1973a, 5. Il volume, inspiegabilmente privo della prima poesia, *La vita... è ricordarsi di un risveglio* se non per una svista redazionale, è stato sottovalutato nella complicata vicenda editoriale di Penna, mentre rappresenta una chiara scelta d'autore e il riconoscimento di un proprio canone interno. È stato quindi ripreso, integrato della poesia mancante e messo a testo nell'allestimento di Penna 2017.

mano, il segno della vita»⁷ che, com'è consuetudine nella prassi eufemistica di Penna, rappresenta nascondendo. Si tratta, anzi, della rappresentazione di un nascondimento, espressa attraverso un nascondimento secondo: la «cosa povera, avvilita». Ha facile gioco il poeta a commentare che l'immagine celata si capisce: in ogni caso è un quadro. Poco dopo – ciò che in qualche modo stabilisce un legame tra le due poesie e il loro commento – Penna legge *Un amore perduto quanta gioia* («Un amore perduto quanta gioia | di nuove sensazioni in me sorprende. | Ma l'amore è perduto | e la pena riprende»)⁸ ma questa volta premette il commento:

Poi ci sono delle poesie che non dicono niente, si affidano solo alla cadenza, per esempio alle volte una poesia si fa riconoscere secondo me come un brillante: un gioielliere lo guarda, è o non è vero. Per esempio questa poesia che non dice niente, un concetto, può essere bella per come cadono gli accenti, non so.⁹

Questo Penna ritratto nel proprio *understatement*, ma che indossa la giacca per accoglierci nella sua casa-magazzino (appare invece più *négligé* nell'intervista di Pizzetti) è un estremo travestimento. Le immagini di cui si costituiscono le poesie si richiamano, e richiamano quell'alternanza di desiderio, soddisfazione e privazione che ci riporta alle note riflessioni di Leopardi sul piacere: qui la vitalità sessuale si stempera nel successivo «avvilirsi» e va a porsi sullo stesso piano dell'amore che si perde, inteso non come sentimento ma come pura «sensazione», nell'incessante esercizio e inseguimento dell'*epithumia*. «Un concetto», dunque, viene espresso e rappresenta un nesso possibile, ma Penna introduce la seconda poesia all'insegna del *nonsense*, «bella per come cadono gli accenti», per il ritmo anapestico che potrebbe anche non portare con sé alcun pensiero, né dare musica a un significato; ne fa insomma, a distanza di anni, un testo in cui la predominanza musicale ottunderebbe la chiarezza del dettato, che pure è presente e risulta perfettamente coerente con il 'sistema' di un desiderio; la cui spinta passionale si spegne nell'istante stesso del soddisfacimento, per subito riaccendendosi verso altri oggetti e votato a non placarsi. «De la musique avant toute chose», come predicava Verlaine sulla scia della musica rapinosa, pervasiva e sinestetica di Baudelaire. C'è in filigrana l'ammissione di un residuo di simbolismo, ormai placate le *querelles* che opponevano il fronte della grammatica ermetica, con tutto il suo stemperarsi verso il liri-

⁷ Penna 2017, 113.

⁸ Penna 2017, 132.

⁹ I fotogrammi relativi a Penna nel docu-film di Schifano si trovano facilmente in rete sulla piattaforma Youtube. La trascrizione dei brani citati è mia.

simo «puro»¹⁰ a quello che si riconduceva alle matrici crepuscolari e sabiane; un'ammissione che sembra contrastare con l'altra dichiarazione rilasciata a Pizzetti: «io ero l'anti-ermetico, io e Saba facevamo proprio apposta gli anti-ermetici, invece ci ripiazzano tra gli ermetici. Quello può essere vero, perché un'epoca è un'epoca, eh...».¹¹

«Un'epoca è un'epoca», anche se è arduo stabilirne i limiti cronologici, essendo quello del retaggio francese un evidente fenomeno di *longue durée*; Penna testimonia in prima persona di una stagione controversa e contraddittoria, dove l'elemento musicale prevarica sul convulso ricettario simbolista d'oltralpe, almeno per quella che ne è la ricezione e la rielaborazione italiana negli esempi maggiori, Pascoli e per l'appunto d'Annunzio. Si profila pertanto un campo di tensioni, che l'insistente proiezione del Vate verso il nuovo, tra gli anni Ottanta e Novanta, alimenta, proiettandone i caratteri interni alla cultura francese (il superamento del parnassianesimo da parte del simbolismo più codificato) anche sulla ricezione al di qua delle Alpi. Si crea, conseguentemente, un movimento di campi semantici nel porsi stesso di relazioni ben più fitte di quanto potrebbe apparire, poiché entrano in gioco le dinamiche dell'assimilazione e della reinvenzione, ciò che per d'Annunzio significava trascorrere dall'*imitatio* a una sostanziale *aemulatio*. Non era già accaduto al suo esordio, secondo quanto ammesso in una lettera a Giuseppe Chiarini, prefatore delle *Odi barbare*? D'Annunzio dichiara di aver letto Carducci «con una eccitazione strana e febbrile» e di essersi sentito «un altro», preso, invasato da una «smania della poesia» (Fatini 1959, 131). Pur consapevole delle imperfezioni della sua prima raccolta, il poeta aveva comunque cercato la pubblicazione presso un editore di prestigio. Si era pertanto rivolto all'amico Cesare Fontana, com'è noto, al quale scriveva il 1° settembre 1879:

Sono lampi rosei di vita giovanile, delirii pieni di fremiti e di parole insensate, febbri ed ebrezze [...]. C'è dentro tutta la mia anima ardente: un'esuberanza di sentimento, che si espande in inni procaci, in elegie soavi, in immagini folgoranti, in suoni bizzarri, convulsi o languenti. (Forcella 1926, 92)

A definire successivamente il campo di tensioni è proprio una particolare semantica della musica, dato più volte ribadito da d'Annunzio; il quale, «come un collezionista che si appropria di tutto quanto gli fa comodo, purché sia alla moda e francese» (Raimondi 2001,

¹⁰ Su questi aspetti si consideri lo studio di Mengaldo 1991, 131-58.

¹¹ Pizzetti 2019, 58. È il testo dell'intervista realizzata per la TV della Svizzera italiana nel 1969, per la regia di Grytsko Mascioni.

174),¹² sovrappone nei suoi *pastiches*, con l'istinto che gli è proprio, ciò che la modernità ha da offrirgli. Anche le tensioni, appunto. Ancora nel 1887, nel consumarsi delle ultime risorse naturalistiche, la letteratura del positivismo resta un referente possibile, nell'affermarsi di una chiarezza lucida e concreta. In una recensione apparsa sulla *Tribuna* scrive che «[s]e il sogno è una figura della poesia, esso deve manifestarsi nella concretezza degli oggetti e nelle 'viscere della vita'» (174) (sembra proprio fargli eco il giovane Penna, quando dice di non amare «la poesia che sopra la passione si alza serenamente e domina»).¹³ Residuo delle oscillazioni parnassiane? Il d'Annunzio che

celebra la «lucidità impeccabile» dello stile, le leggi «delicate e misteriose» del «senso musicale», è soprattutto un parnassiano, il poeta di *Isotta Guttadauro*, fedele alla maniera di Gautier: ha letto Banville e Hérédia, Mendès e Lorrain, Baudelaire e Verlaine, come Flaubert e i Goncourt, Zola e Maupassant, e forse anche Walter Pater. (Raimondi 2001, 174)

Su questo *bric-à-brac* che comprende fronti (e poetiche) così diversi si allunga però l'ombra di Baudelaire, nella direzione che va dalle *Fleurs du mal* verso i poemetti in prosa dello *Spleen de Paris*. Già in un saggio dell'anno prima, d'Annunzio ne riprende l'idea di

una prosa poetica, fluida, senza ritmo e senza rima, agile tanto da piegarsi a tutti i variissimi movimenti musicali. (175)

In realtà sta traducendo pressoché alla lettera le indicazioni che Baudelaire aveva rivolto ad Arsène Houssaye e che aprivano il suo secondo libro:

Quel est celui qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience? (1990, 68)

D'Annunzio taglia corto e sintetizza, in quei «movimenti musicali», ciò che Baudelaire attribuisce rispettivamente all'anima, alla fantasia, alla coscienza. Ne fa un'unica aspirazione, «sottesa ai suoi esperimenti musicali, alle sue ricerche di un ritmo che possa prolungare, come diceva Yeats, il momento della contemplazione, della fluidità dell'essere» (Raimondi 2001, 175). Anche Penna, discorrendo con Piz-

¹² Raimondi 2001, 174.

¹³ Penna 2017, 790.

zetti, accenna a questo primato della musica, che si lega a un «eccesso di felicità»: «io sentivo la musica dentro di me». Una musica che è libertà e vitalismo, al punto da avvertire la necessità del sonno come una vera e propria costrizione, uno dei tanti «divieti | alla felicità» (è la chiusa di una delle sue più famose quartine, *Fuggono i giorni lieti*):¹⁴

Io la sera prima di andare a letto salutavo Castel Sant'Angelo e gli dicevo: «Ciao, dico, purtroppo bisogna dormire tutti otto ore, domani ci vediamo». Perché mi dispiaceva di perdere le ore del sonno. Poi addirittura quand'ero più giovane se dovevo viaggiare sceglievo la notte, così non dormivo e vivevo un po' di più. [...] E lui, Pasolini: «La musica? Sentivi la musica? Come gli schizofrenici?» [...] Gli schizofrenici sono matti, io sentivo una calma interiore. Sì, quasi inspiegabile, perché... Mi dicevano perché ero tanto contento. Sì, io c'ho un'ubriachezza senza vino, dicevo. Oggi potrei dire senza droghe. (Pizzetti 2019, 56-7)

Gli echi delle poetiche del simbolo sembrano arrivare più o meno tutti. La sofferenza per l'«impossibilità di comunioni perfette tra tutte le cose» (Penna 2017, 790) tempera tali echi già all'altezza del 1928, anno di essenziali acquisizioni di consapevolezza proprio sul piano della poetica. Ma di fatto attraverso quali elementi si esplica questa tensione musicale che rappresenta un cortocircuito ormai certo tra Penna, d'Annunzio e il simbolismo? Penna lascia tracce piuttosto precise e consapevoli, che contribuiscono a orientare l'indagine. In uno degli ultimi componimenti giovanili, *C'è ora nel mio cuore convalescente*, datato alla fine del 1926, si legge: «Addio Wilde, Poe, Baudelaire | malefici assistenti | del mio cuore malato di nevrosi, | magnifici tormentatori | di chiusi uragani di passione». La chiusa è ancora più esplicita:

Addio Baudelaire, io più non t'amo
se torno al mio caro D'Annunzio adolescente
lascero i tuoi oscuri turiboli
per tuffarmi, con un ardore che i miei
anni reclamano, nell'azzurro del cielo e
del mare.
(180-1)

Dunque Penna si sarebbe deciso a lasciare gli «oscuri turiboli» delle *Fleurs* per tornare «al mio caro D'Annunzio adolescente», ma in realtà si sposta anche oltre. Memorie da un d'Annunzio più maturo riaffiorano in diversi momenti dell'*opus* penniano, per esempio dal-

¹⁴ Penna 2017, 50.

le *Elegie romane* in una poesia più tarda come *Già fiammeggia il cono*. *La sera* (317), dove si ritrovano altri echi dai pittori futuristi. Qui, al secondo verso, la citazione è letterale: «E tu ritorni» («E tu ritorni, o Vita?» nella fonte dannunziana, in *Vestigia*, 1-3). Ancora, più clamoroso, il «sogno di bellezza» di *Un sogno di bellezza un dì mi prese* (362), databile addirittura al 1949, con rimando evidente e anch'esso letterale a *L'allegoria dell'autunno*; un altro sintagma, «coro sommesso», ne *La battaglia* (471), pubblicata soltanto nel 1974 su «Paragone», insiste sul *Notturmo*. Intuendo i limiti dei primi versi dannunziani e «Lasciate da parte le esercitazioni classicheggianti, erudite e carducciane di *Primo vere*» (Bernardini Napoletano 2000, 55), il giovane poeta apprendista che guarda a *Canto novo* si proietta in realtà verso il d'Annunzio maggiore. Se il primo d'Annunzio doveva svolgere un ruolo di argine nei confronti della temperie simbolista, in realtà l'antidoto risulta in più punti ancora contaminato e inefficace, poiché Penna s'inoltrerà anche verso la grande stagione delle *Laudi* e cercherà di portare le voci di quegli incensieri verso la luce del suo «bianco taccuino sotto il sole» (2017, 95). Una variante, messa a testo in *Confuso sogno*, presenta, quanto all'addio a Baudelaire, la lezione «in parte io più non t'amo» (1980, 118), aurea locuzione avverbiale che attesta una permanenza, almeno parziale, di fascinazioni simboliste. Quale significato possiamo attribuire a quel sintagma, «oscuri turiboli» (che traduce, nella ricezione penniana, quanto il lessema sia assunto a vero e proprio *tòpos* simbolista), seguendo proprio l'elenco nominativo suggerito dall'autore? In Baudelaire gli incensieri, e per sineddoche la materia stessa che bruciano, sono com'è noto un veicolo sinestetico, che «ayant l'expansion de choses infinies [...] chantent les transports de l'esprit e des sens» (Baudelaire, *Correspondances*). *La Muse vénale*, come un chierichetto che vuole guadagnarsi il cibo, deve necessariamente «jouer de l'encensoir», e in *Harmonie du soir* suoni e profumi si rincorrono in una danza malinconica che è «languoureux vertige» («languore» che trascorrerà in d'Annunzio), appena «chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir». Nella *Salomè* di Wilde la protagonista paragona la voce di Jochanaan a un turibolo pieno d'incenso, e un solo sguardo rivolto al Battista basta a far scaturire una musica misteriosa. Quanto a Poe, sarà sufficiente rievocare l'«oppiato vapore rugiadoso» che scorre «musicalmente nella valle universale» in *The Sleeper*, nella versione in prosa di Ulisse Ortensi, apparsa da Carabba già nel 1892. Eppure quegli *auctores* sopravvivono, almeno «in parte» nelle scritture penniane, poiché la lente attraverso cui il poeta vi si accosta è, ancora una volta, quella di d'Annunzio; non soltanto quello «adolescente», che comporta, per Penna, la scoperta e la rimodulazione del proprio sentimento della natura e della vita, ma anche quello più tardo che insiste a svolgere una funzione mediatrice o a sua volta mediata, soffiando l'«aroma dei canti | futuri» (*Maia*, V, vv. 106-107) verso poesie a venire, e as-

secondando in Penna tentazioni futuriste («La mia poesia lancerà la sua forza | a perdersi nell'infinito» (Penna 2017, 160), *La mia poesia non sarà*). Quello che si rende possibile a Penna, nei limiti di una poetica del frammento, scaturisce da una precisa percezione del modello, ciò che talvolta provoca, inevitabilmente, pur nella «necessità di occultare le fonti e, spesso, di cambiarle di segno» (Bernardini Napoletano 2000, 54) qualche residuo di estetismo. Si prendano due versi (5-6) tra i più misteriosi, in un testo più tardo, *Ero solo e seduto. La mia storia*, non datato, apparso per la prima volta su «Botteghe oscure» nel 1951: «Nude campane che la vostra storia | non raccontate mai con precisione». Le campane di Poe (*The Bells*), che scandiscono con esattezza un tempo finanche ipnotico, passate al filtro baudelairiano della *Cloche fêlée* sono proprio cambiate di segno e sono infine «nude», nel libero e decontestualizzato riuso di lessemi dannunziani contigui (proprio in un testo alcionio come *Il fanciullo*, dove si legge, ai vv. 103-105: «E il rame s'udia come campana. || Ti vidi nel mio sogno, o lene aulente. | Lottato avevi ignudo»), con una notevole *variatio* dell'immagine allo scopo di allestire, in Penna, un testo denso di allusività e di segreto, in parte poi dissimulato. Quando l'intervistatore Pizzetti ricorda al poeta le accuse di estetismo da parte di Garboli, Penna replica:

Quello che piace a lui e anche quasi tutto il resto io l'ho scritto senza sapere che era. Alle volte adesso dopo tanti anni ci ripenso: ma che volevo dire? A lui piace per esempio «togliere il fiato», era quel verso che dico «Nude campane che la vostra storia | non raccontate mai con precisione». Io l'ho scritta proprio in trance, senza sapere che volevo dire, però m'hanno sempre detto tutti che è chiaro, si capisce che... è poesia. Poi dopo Mallarmé, insomma... (Pizzetti 2019, 58)

In effetti è nel vettore stesso della poesia penniana, il ricordo, che l'innesto di Proust, a partire dal testo-guida *La vita... è ricordarsi di un risveglio*, si colloca su una chiara matrice simbolista, baudelairiana e dannunziana. Nel secondo movimento della suite dedicata al fantasma, *Le parfum*, Baudelaire, rivolgendosi direttamente al lettore, gli domanda se abbia «quelequefois respiré | Avec ivresse et lente gourmandise | Ce grain d'encens qui remplit une église», poiché questo genera «Charme profond, magique, dont nous grise | Dans le présent le passé restauré!». Quei «turiboli», per quanto «oscuri», hanno dunque la facoltà di «restaurare» il passato, di attualizzarlo nell'infinito presente dell'attimo, nell'epifania dell'istante, in una musica in grado di rendere partecipi più sensi (ciò che rese possibile a Montale, pur attraverso un «aggettivo che non rende l'i-

dea», definire «afrodisiache»¹⁵ le poesie di Penna; ciò che non limita la questione della musicalità a un dato intermediale, come ha letto Wilken attraverso Rajewsky);¹⁶ ma ciò che per d'Annunzio si traduce in «una linea di continuità, dall'adesione alla natura nei versi giovanili all'annegamento panico di *Alcyone*» (Bernardini Napoletano 2000, 56), linea che procede sempre più per ampie strutture poematiche ed estesi segmenti narrativi, in Penna vira al contrario verso la concentrazione del frammento, poiché il rapporto con la natura e con il tempo è ulteriormente mediato dalla lettura di Rimbaud. Di questa contaminazione di d'Annunzio attraverso Rimbaud è già spia il sintagma «golfo d'ombra» (Penna 2017, 192) di un testo del marzo 1928, *Notte! Libertà! E una divina* (v. 32), mutuato dal capitolo IV de *L'innocente* e ricondotto a sua volta alla matrice di *Voyelles* («Golfes d'ombre», v. 5) in una poesia già carica di suggestioni futuriste. Se d'Annunzio si fonde con il tessuto e i ritmi stessi della *physis*, con il suo «selvaggio canto» (*Canto novo*, I, XIII), in un'adesione che ottunde il senso del reale per approdare al primato del desiderio, di fatto cancellando ogni barriera fra tempo della storia e tempo della natura, Penna conserva un io che può soltanto «ricordarsi» di un effettivo trasognamento. «Je est un autre», un «altro» che si contempla come restando esterno alla scena. Allora la musica dei «turiboli» simbolisti scandirà la durata di quel frammento, lo spazio-tempo di quell'«illuminazione» che a sua volta il poeta veggente aveva ripreso dalle *Fleurs*, nel bel mezzo dei *Tableaux parisiens*: «Un éclair... puis la nuit!» (*À une passante*), per consegnarla infine a un importante, quanto trascurato personaggio della costellazione penniana: Comisso. Sarà lui, l'autore del *Porto dell'amore* (1924) e di *Gente di mare* (1928) il vero reagente e correttivo rispetto al pervasivo modello del Vate, a quel dannunzianesimo generico e generalizzato in cui Penna solo «in parte» poteva riconoscersi. È nel suo stile, «stagionale meglio che storico; ancora impresso della nascita dei fenomeni, e però già persuaso della loro fragilità» che anche Penna «piuttosto che un corso storico, rileva qualcosa di fugace e momentaneo, un'ora del tempo» (Contini 1974, 148). Il lampo di un'epifania che si consegna alla memoria, poesia che si fa vita nel ricordo. Avrebbe potuto sostituire a «vita», nel primo, programmatico verso destinato ad aprire le sue edizioni, il termine stesso di «poesia»; ma così facendo ha sottratto la vita all'offesa del tempo (quel tempo che rappresenta un antagonista anche per Comisso e che d'Annunzio ha cristallizzato nella felicità dell'estate) sublimandola come azione mnestica, lasciando che la poesia si attesti come una decisa spinta passionale, in cui prende forma il momento epifanico.

15 Montale, Penna 1995, 47 (lettera del 15 marzo 1935).

16 Vedi Wilken 2006.

Uno sguardo alle carte rivela che più di un testo del corpus lirico penniano nascerà dalla forma di un appunto in prosa, già musicale, al quale saranno imposte le barre di separazione dei versi: un «intrinseco andamento diaristico» (Damiani 2001, XXXV), già rilevato per Comisso, sotto la cui superficie narrativa «a scomparti» trapela «una sottostante articolazione da poemetto in prosa o da aforisma» (XXXIII). La marca rimbaudiana, rinvenibile in entrambi, si sostanzia in un «impressionismo paratattico e spesso contraddittorio tra sensazione e sensazione» (Bandini 1983, 83); ne viene la difficoltà a rubricare la poesia penniana all'insegna ora della felicità, ora della disarmonia *tout court*, proprio perché se quella felicità è riconosciuta nella scena narrata, e ai suoi personaggi interni (tutte le possibili variazioni del *puer*), essa è spesso negata al soggetto poetante, che finisce per ipostatizzare stati d'animo di estraneità, esclusione, contrasto, malinconia.

Penna tratterrà del simbolo la sostanza di «luogo di passaggio, di riunione dei contrari» (Durand 1977, 65). Ne farà un veicolo ossimorico, sinestetico, finanche eufemistico, come in *Poi fu una cosa povera, avvilita*, dove il «segno» è derivazione diretta di una spinta simbolica. Da una parte esso ha un valore metonimico («vita» come generazione, con riferimento all'organo riproduttivo), dall'altra ha valore di un'immagine pudica, che si nasconde una volta esaurita la tensione dell'eros. Come indicava Benoist (1975), ogni simbolo è suscettibile di almeno due interpretazioni opposte, che devono unirsi per ottenerne il senso completo. Soprattutto, Penna esprimerà nel simbolo il luogo di convergenza tra realtà e immaginazione, tra geografie visute e suggestioni mnestiche; potrà così scrivere la musica di un inesausto «trasognare», ancora sulla scia dannunziana, secondo quanto espresso in quel fondamentale documento di poetica raccolto tra *Le faville del maglio, Dell'attenzione*:

Quante volte la mia vita non è se non trasognamento! Sognare è una cosa, trasognare è un'altra. La realtà mi si scopre a un tratto e mi si approssima con una sorta di violenza imperiosa. Ne attendo l'impronta con l'orrore dello schiavo che cade in ginocchio mentre il marchio gli è sospeso su la spalla e la carne non anche stampata si raggricchia come se già fumasse. A un tratto ella si dissolve, si difforma, si trasforma, assume l'aspetto del mio più segreto fantasma. Poi riprende ossa, muscoli, ugne: si lancia di nuovo su me come una bestia potente di mille branchie.

Chi potrà mai chiudere nel cristallo dell'arte le nascoste fermentazioni dell'anima umana? Che mai diventa la più piena delle mie pagine al paragone di quest'ora innumerevole, gioita e sofferta? Se tento di fermarla, io la trasmuto in una serie di segni logici che del mio vasto tumulto non rattengono più che della vita e della morte

e della deità e dell'eternità non rattenga il geroglifico inciso nel granito dell'obelisco. (d'Annunzio 1966, 1097)

Questa realtà così impressionisticamente aggressiva, in Penna, se registra un «tratto» non si lascia però scoprire all'improvviso, incombendo perché assuma una forma. «Improvvisa» il poeta aveva avvertito piuttosto la «liberazione», nel suo testo più noto, nell'immagine di un «marinaio giovane» accanto a sé, ma si tratta di un ricordo. Il «corpo rotto» dal sonno disagiato su una panchina, all'interno di un convoglio provinciale di terza classe, raccoglie i sensi per riconoscere e creare la grande icona penniana del *puer*, anche se si tratta in realtà di un adolescente o addirittura di qualcuno più adulto. Il simbolo, vitalistico e liberatorio, è «un sogno di bellezza», ma caduco, che deve essere costantemente riacceso. Penna, al contrario di d'Annunzio, «accentua l'individualità della condizione esistenziale e dell'esperienza, anziché trascenderla nella 'vitalità universale'» (Bernardini Napoletano 2000, 58); non può «annullare la realtà e il tempo storico nell'eterno presente del desiderio» (65): ogni sforzo in quella direzione si esaurisce nella concretezza di una dissonanza tra soggetto ed esperienza. È per questa via che d'Annunzio, in Penna, può subire la virata parodistica di una poesia come *Finestra*, davvero esemplare in questo senso, poiché tende a riassumere, senza poterlo naturalmente sintetizzare, il dissidio decadente (ed estetizzante), ancor prima che ermetico, tra vita e letteratura.

È in questa dimensione che la linea Rimbaud-Comisso s'innesta sulle grandi costruzioni dannunziane, per smussarle o mutarle finanche di segno. *Finestra*, invece di guardare al d'Annunzio «adolescenziale», è un testo che dialoga direttamente con *Alcyone*:

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.
(Penna 2017, 235)

L'incipit è già un concentrato di sovrapposizioni intertestuali. Riecheggia luoghi del libro dannunziano come «Quel che vivo mi parve, ecco, ora è spento» (*Furit Aestus*), con rovesciamento semantico, ma più da vicino riprende un verso da *La tenzone*, «Ogni passato mal nell'oblio cade», dissimulando la fonte attraverso due ulteriori contaminazioni: la prima, più remota, riporta a Galeazzo di Tarsia, «Or di

man m'è caduta ogni speranza» (*O felice e di mille e mille amanti*, v. 12), anche qui con evidente rovesciamento assiologico del valore positivo, perduto nella fonte, in valore negativo («pena»); ed è qui che Penna intercetta la seconda, più prossima fonte, attraverso un termine preso dal lessico ungarettiano e già fatto proprio con notevoli attestazioni infratestuali (*Mi avevano lasciato solo*, del 1927, presenta il lessema «pena» secondo soluzioni sintattiche e retoriche già sperimentate nel *Porto Sepolto*). L'attualizzazione del ricordo avviene coniugando l'intero testo al presente, rafforzato per di più dall'avverbio di tempo, ripreso in posizione centrale nei due versi d'avvio delle strofe; ma si tratta di due presenti, il primo rivolto all'osservazione climatica, che va parodiando un notissimo luogo dannunziano, mentre il secondo esprime il dualismo estetizzante tra libro e mondo, ovvero tra arte e vita, una vita «lontana» di cui non si afferra più l'autentica sostanza. Come l'indicazione temporale scandisce nell'identità una differenza, così il segno «lontano», ora avverbio spaziale, ora aggettivo, marca la distanza rimbaudiana tra soggetto osservante e oggetto osservato. Tale oggetto è, naturalmente, un'icona del fanciullo («piccolo») nella fattispecie penniana dell'«operaio» (*Ecco gli operai sul prato verde*) e già materia di un processo estetizzante («Ma gli operai non sono forse belli?»).¹⁷

Dunque la ripresa di un lessema o di un sintagma, da semplice calco o citazione, finisce per agire sull'asse paradigmatico, contribuendo all'allestimento dell'intero segmento strofico. Il processo parodistico che coinvolge *La pioggia nel pineto* si conclude con il rovesciamento di un altro attributo alcionio in quell'«eterna vita» che fluisce «tranquillamente» nei suoi quotidiani ritorni, e che si lascia guardare nei gesti dell'operaio, di là dal diaframma percettivo ed esistenziale della «finestra» che intitola il testo. Ma è l'Arte, in d'Annunzio, a risultare eterna, anzi, «sorella eternale» della Morte e non della vita («Ecco la Morte, e l'Arte | che è la sua sorella eternale», *Il gombo*, 31-32). Così Penna rovescia in quell'avverbio l'«eternale ardore» della stessa matrice dantesca di d'Annunzio (*Inferno*, XXV, 37) contenendo tutti gli ardori che agitano l'estate alcionia: la «febbre del mondo» che la smuove (*Ditirambo III*, 87) diventa semmai *Un po' di febbre*, come un noto racconto (vedi Penna 1973b). Il libro che Penna ha chiuso, ricordando una finestra nella primavera del 1934, è forse *Alcyone*?

¹⁷ Penna 2017, 34.

Bibliografia

- Baudelaire, Ch. (1990). *Piccoli poemi in prosa*. A cura di N. Muschitiello. Milano: Rizzoli.
- Benoist, L. (1975). *Signes, Symboles et mythes*. Paris: PUF.
- Bernardini Napoletano, F. (2000). «Il gambo del fiore. Sandro Penna e la poesia italiana del Novecento». Bernardini Napoletano, F. (a cura di), *Sandro Penna. Una diversa modernità = Atti del convegno* (Roma, 19-21 maggio 1997). Roma: Fahrenheit 451, 53-89.
- Bianchi R., Dogliani, P., Zanfi, C. (2018). «Le relazioni culturali e intellettuali tra Italia e Francia dalla Grande Guerra al Fascismo». *Storicamente.org*, 14.
- Bigongiari, P. (1950). «Per una sistemazione poetica». *Paragone*, 1(10), 45-49 (= *Poesia italiana del Novecento*. Vol. 2, *Da Ungaretti alla terza generazione*. Milano: il Saggiatore, 1980, 433-7).
- Comisso, G. (2001). *Opere*. A cura di R. Damiani; N. Naldini. Milano: Mondadori.
- Contini, G. (1974). *Esercizi di lettura*. Torino: Einaudi.
- Corti, M. (1983). *La felicità mentale. Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*. Torino: Einaudi.
- Damiani, R. (2001). *La sola verità dell'attimo*. Comisso 2001, XI-LXI.
- D'Annunzio, G. (1924). *Le faville del maglio*. Milano: Treves (= *Poesie. Teatro. Prose*. A cura di M. Praz; F. Gerra. Milano; Napoli: Ricciardi, 1966).
- Deidier, R. (2003). *La fondazione del moderno. Percorsi della poesia occidentale*. Roma: Carocci.
- De Robertis, G. (1957). «Passato e presente di un poeta». *La Nazione*, 14 novembre (= *Collaborazione alla poesia. Scritti scelti sul Novecento italiano (1930-1962)*. A cura di P. Giangrande; S. Giusti. Lecce: Pensa, 2001, 279-83).
- De Santi, G. (1982). *Sandro Penna*. Firenze: La Nuova Italia.
- Di Fonzo, G. (1981). *Sandro Penna. La luce e il silenzio*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Durand, G. (1977). *L'immaginazione simbolica*. Roma: il pensiero scientifico.
- Fatini, G. (1959). *Il cigno e la cicogna*. Pescara: Edizioni Aterline.
- Forcella, R. (1926). *D'Annunzio 1863-1883*. Roma: Fondazione Leonardo per la cultura italiana.
- Garboli, C. (1989). *Prefazione*. Penna, S. *Poesie*. Milano: Garzanti.
- Genette, G. (1997). *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. Trad. it. di R. Novità. Torino: Einaudi.
- Giuliani, A. (1958). «Le poesie di Sandro Penna». *il verri*, 2(1) (= *Immagini e maniere*. Milano: Feltrinelli, 1965).
- Giuliani, A. (1977). «Un polinesiano in Occidente». *la Repubblica*, 26 gennaio (= *Le droghe di Marsiglia*. Milano: Adelphi, 292-3).
- Grootveld, E.; Jansen, M.; Lanslots, I. (2018). «L'Italia e la Francia. Scambi culturali». *Incontri. Rivista europea di studi italiani*, 33, 2.
- Marcuz, L. (1998). «Intertestualità nella poesia di Sandro Penna». *Studi novecenteschi*, 25(56), 305-30.
- Mengaldo, P.V. (1989). «Il linguaggio della poesia ermetica». Mattesini, F. (a cura di), *Dai solariani agli ermetici*. Milano: Vita e Pensiero (= *La tradizione del Novecento. Terza serie*. Torino: Einaudi, 1991, pagine).
- Montale, E.; Penna, S. (1995). *Lettere e minute 1932-1938*. Introduzione di E. Pecora; testo, apparato critico e postfazione di R. Deidier. Milano: Archinto.
- Norci Cagiano, L.; Pompejano Natoli, V. (1998). *Roma nella letteratura francese del Novecento*. Roma: Aracne.

- Pasolini, P.P. (1950). «Gli Appunti di Sandro Penna». *Il Popolo di Roma*, 28 settembre (= *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. A cura di W. Siti; S. De Laude; con un saggio di C. Segre; cronologia a cura di N. Naldini. Milano: Mondadori, 2001).
- Penna, S. (1957). *Poesie*. Milano: Garzanti.
- Penna, S. (1973a). *Poesie*. Milano: Garzanti.
- Penna, S. (1973b). *Un po' di febbre*. Milano: Garzanti.
- Penna, S. (1980). *Confuso sogno*. A cura di E. Pecora. Milano: Garzanti.
- Penna, S. (2017). *Poesie, prose e diari*. A cura e con un saggio introduttivo di R. Deidier; cronologia di E. Pecora. Milano: Mondadori.
- Petrocchi, F. (1995). *Profili di italianisants: Benjamin Crémieux e Loius Chardourne*. Napoli: Edizioni Scientifiche italiane.
- Pizzetti, I. (2019). «Sandro Penna o la vita come poesia» (con una premessa di M. Zenari). Deidier, R.; Manica, R. (a cura di), *Il viaggiatore insonne. Quaderni internazionali di studi su Sandro Penna*. Roma: Empirìa.
- Raimondi, E. [1980] (2001). «Dal simbolo al segno». *Il silenzio della Gorgone*. Bologna: Zanichelli.
- Restuccia, L. (2003). «Pourquoi la littérature?» *Esiti italiani del dibattito francese*. Palermo: Palumbo.
- Wilken, D. (2006). «E questa festa di parole in me». *Intertextualität und Intermedialität im Werk Sandro Penna*. München: Martin Meidenbauer.

