

VERIFICHE INTERTESTUALI IN PENNA

di Remo Pagnanelli

A poca distanza da una ricognizione su *Stranezze*, ritorno ad analizzare la poesia di Penna, per il semplice fatto che la mia attenzione ne è di continuo sollecitata; ciò depone a favore di un meritato *nostos* sulla scena letteraria e allo sbloccamento di alcune difficoltà ermeneutiche, apertura dovuta all'intergenza contemporanea di metodologie anche lontane e disparate.

Seguendo una linea collaudata, i repertori scelti pertengono agli ultimi libri di Penna, appunto *Stranezze* (Milano, Garzanti, 1977) e *Confuso sogno* (Milano, Garzanti, 1980), che più degli altri forniscono risposte e prove della iterata presenza di alcune tipologie.¹

Come punto di partenza ho scelto due affermazioni di Raboni (da *La trasgressione e il mistero nella poesia di Penna*, in *Poesia degli anni sessanta*, Roma, Editori Riuniti, 1976), che, a mio parere, centrano i nodi e le questioni di questo poeta; nella prima si constata (p. 200): «Ogni cosa, sappiamo, è accaduta prima; ora viviamo nel silenzio di dopo, nell'immobilità, nella dolcezza da purgatorio o da limbo di un silenzio tanto tenero quanto violento è stato lo scoppio che l'autorizza o l'origina». Sarebbe facile identificare questo *prima* (forse *l'Ursignificato*) nella piaga non cicatrizzata della diversità sessuale e vederne le conseguenze nell'esistenza stessa di Penna, certo ai margini, se non fuori della temporalità; se, cioè, dal punto di vista comportamentale, il binomio trasgressione erotica e trasgressione pratica combacia senza sbavature (semmai, solo in un secondo momento, si aggiungono le aggravanti dello status poetico e della nevrosi d'angoscia); sul versante poetico le cose si complicano, poiché Penna ha nascosto la profondità in superficie e in sostanza, come rileva Raboni, le trasgressioni, pur pregnanti qualitativamente non lo sono quantitativamente, tali da renderle uno stilema (almeno a livello lessicale e sintattico): perciò lo *scarto* si attua nel testo «quasi esclusivamente a livello metrico...» (p. 201). Dimostrare perché solo questo piano sia investito dalla buriana della divaricazione sarà uno dei principali compiti del nostro intervento. Effetti di spaesamento dei nessi logico-sintattici, con rimando alla omologa perdita del soggetto-centro

ragionante, l'avevamo riscontrati nel saggio citato, quando accennavamo (pp. 87-88) alle particelle molecolari o nucleari, restituite all'alveo delle *predisposizioni avantestuali*: rettificando, ci pare possibile accostarle alle «parole grammaticali», alla funzione dei termini sincategorematici o vuoti, alla modalità fatica (equiparando le nomenclature di Hjelmslev e Jakobson). Bisognerà ribadire la posizione strutturante e organizzativa del disordine dentro il testo, più che nella mente dello scrittore. Ancora meno «straniante» l'inserimento di sottocodici popolari nel sistema «classico» e alto della lirica, più fruttuoso l'effetto della mescolanza transcodificatrice. Comunque sia, l'efficacia della sorpresa e dello schiaffo non c'è, avviene solo un cambio di toni. Così Raboni poteva concludere (e noi concordi) che l'atonalismo serve per salvare la tonalità e l'armonia: a ben vedere, le cose stanno diversamente, perché la volontà di scardinare e tradire è in gran parte *inconscia* e s'insinua subliminare nelle strutture profonde della scrittura. Perché l'inconscio? Perché Penna, più di altri, per la sua conformazione *anacronistica*, ha l'io di molto ridotto a vantaggio dell'Es, che lo domina per quanto può (ricordiamo che, nella teoria freudiana, lo stesso io è parzialmente avvolto nelle nebbie dell'inconsapevolezza): la tranquillità e la pseudosaggezza del poeta nascondono una tremenda e disperata lotta della pulsione *desiderante* per rompere gli argini dello stile, sentito come filtro e rimozione sublimante.² L'equivalenza jakobsoniana di *sensò* e *suono* (cfr. *La linguistica e le scienze dell'uomo*, Milano, Il Saggiatore, 1978) è salva, ma a patto che, sulla diade rammentata, poggi la trasgressione sessuale e metrica. Ciò è possibile, dato che *la convenzione metrica* (Beccaria) è un *segno-ale* della poesia e quindi fa parte delle potenzialità dello stile e del contenuto, non ne è fuori, come qualcuno sostiene, ridotto a credere che nel linguaggio emotivo-poetico tutto sia razionalizzabile, quando invece molto appartiene alla sfera dell'illogico e del contraddittorio (il che produce quella felicissima ambiguità dell'intersecarsi dei fasci e delle funzioni).³ È necessario rifarsi, per *avvicinare* il mistero di Penna, alle categorie freudiane e postfreudiane, sicuri che il *visibile* di una poesia non è il suo intero significato (cosa del resto già compresa da Saussure negli anagrammi e ribadita da Starobinski nel noto volume *Le parole sotto le parole*). Si vuole dire che la poesia procede per equivalenza, parallelismi, contiguità strettissime e se è dunque esatto concludere, come fa Hjelmslev, che esiste e opera una *solidarietà*, tra espressione e contenuto (fino alla possibile tautologia riffaterriana), per Penna, caso emblematico, la ricerca di tale qualità ha dovuto sopportare l'avventura nelle foschie dell'Altro. Il segno rimanda a qualcosa fuori di sé, che è il

referente (da Eco giustamente confuso talvolta col significato) e alla comunicazione, ma rimanda pure (e qui riprendo una vecchia idea della critica come pendolarità tra testo e contesto) all'interno di sé, a qualcosa di difficile da appurare e quantificare, che si inoltra nei confini della patologia e dell'afasia. L'andamento binario copre la biografia e la poetica, il significante e il significato: può essere veritiero ritenere il significante autonomo e forse inesatto pensarlo solo un potenziamento del messaggio (qualora seguissimo la «semantizzazione» lotmaniana), ma, guarda caso, alla fine dei discorsi, esso sempre confluisce in una medesima strategia. La poesia di Penna lo chiarisce: non abbiamo rinvenuto parallelismi tra diversità libidica e linguistica, solo perché non abbiamo affrontato il tema del *ritmo* (usiamo il termine nell'accezione più larga di equivalente del metro).⁴ Sebbene per Bertinetto⁵ la metrica sia autonoma e non si identifichi coll'apparato fonologico (vs. Jakobson), esiste una inequivocabile *convergenza* con i livelli della forma e sostanza del contenuto e con la sostanza dell'espressione, tali da riproporre la *querelle* del come mai lo iato coinvolga soltanto i piani inferiori, quelli che Freud chiamerebbe coll'appellativo di *cantina*. Come vedremo, il discorso di Penna può essere riconosciuto come quello di una omologia di trasgressioni. Di conseguenza, è nostra intenzione mostrare che tale poesia è uno dei rari esempi di equivalenza assoluta di tutti i livelli testuali, il che, tra l'altro, dovrebbe servire a riflettere su ogni testo come *individuum* e trascurare le normative generiche. Ritornando alla domanda, sul come mai la trasgressione macroscopica coinvolga solo la metrica, mi pare che si possa rispondere istituendo, e la psicoanalisi lo garantisce, una decisiva e *fondante* associazione tra l'architettura linguistica e il pulsare ritmico del verso, rammentando che nella regressione arcaica dove la poesia pesca gli elementi primari, proprio il suono e non l'immagine è *l'arché* della manifestazione pregrammaticale e grammaticale. Sappiamo che le prime percezioni del bambino sono acustiche. Difatti la Kristeva⁶ sostiene con prove che «... prima (cronologicamente e logicamente) del formarsi di costrizioni sintattiche, il flusso sonoro del futuro parlante è già organizzato da modelli ritmici e intonazionali» (p.110) e infine che «la prima struttura del flusso sonoro dei soggetti studiati è ritmica» (p. 122): la *Weltanschauung* della studiosa considera costrittiva la sintassi e liberatorio l'atto poetico che recupera posizioni emotive, definendo tale atto prelinguistico, «semiotico». Pertanto, 1) il ritmo precede la melodia e la visualizzazione; 2) la ripetizione è la forma di questa fase del linguaggio (in precedenza abbiamo insistito con forza sulla presenza in Penna delle figure di ripetizione e sulle

punte glossolaliche che colorano molti componimenti).⁷ A questo punto non ci rimane che provare come il momento «pensato» della sintassi e del lessico siano ugualmente dissonanti. Con ciò dovremo *curvare* il giudizio di Mengaldo, secondo il quale la monoglottia penniana⁸ esprime una materia trasgressiva con una lingua «normale», cosicché la sua bellezza abbacinante consiste nella cantabilità della «misura». A parte l'*ironia* di candire lo schema endecasillabico con sorprese di versi debordanti o contraenti il canone, l'impressione della prima lettura è quella di un monotema (l'eros) rappresentato con pace profonda e serenità. Già Pasolini aveva stigmatizzato la felicità come disforica euforia da nevrosi d'angoscia e noi avevamo puntato sulla costituzionalità di un ossimoro «allargato», oltre a segnalare (sulla scia di Garboli) un netto incupimento di *Stranezze* e *Confuso sogno*: «L'aria serena torna. / E resta mia / questa non più serena / malinconia» (*Stranezze*, p. 45); «Solo così nel delizioso carcere / sento vivere in me calda la vita» (*Confuso sogno*, p. 21): l'istituto monoglottico e immobile è incrinato. Lo sarà ancor più se, con Raboni, immaginiamo che la poesia di Penna sopravviene ad una esplosione iniziale (presumibilmente della nascita traumatica e dello squarciarsi delle acque in anse maschili, di cui il desiderio sessuale è la mimesi coatta), che è poesia del *dopo*; se il *prima* corrisponde ad un big-bang, le conseguenze seguono senza frattura tra i due tempi, come invece si crede: difatti, quanto violenta la viscerale pulsione, ugualmente risuona il silenzio della melancholia (possibilmente altro archisema, scambiato nella sovrasegmentalità per *leggerezza*). Gli indici o meglio i sintomi di questa tabe, che colpirebbe nella morfologia astenica l'artista in genere (Freud), sono il senso di immobilità, di lontananza, la sospensione del tempo (per cui si può anche azzardare che la poesia in accezione lirica sia una formalizzazione della melanconia e lo spazio dell'epochizzazione). Dalla ricognizione di Montuoro⁹ e dalla lettura del classico *Saturno e la malinconia* di Klibansky, Panofsky e Saxl, scopriamo connotazioni che vanno a pennello per i testi di Penna, marcati come sono da svolte verso l'altezza della gioia e l'abisso della depressione: nel *tra* dell'intermedio limbale, splende il sorriso antonelliano di Penna, (quello del ritratto del *marinaio*, insondabile, saggio, ma pure folle), la sua aideologicità, strada che porta diritti al sublime (così Kant pensa la melanconia). I corrispettivi sincronici di un simile atteggiamento sono il delirio ellittico, la coazione a ripetere, il girare intorno, ossessivamente senza meta, alle stesse icone (per tutti valga il *fanciullo*). Chi scommetterebbe su questa tranquillità? Chi non la disegnerà come disagio? Lo sguardo del poeta melanconico,

immerso nel nero dei treni, affumicato nei cinema di periferia, nella notte sanguinosa degli amplessi, sta in realtà fisso e introflesso (voltato a *meravigliarsi* del *buco* iniziale e iniziatico), freddo nello scopo del desiderio; poi, con la senilità, dubbioso e stanco di ogni eternità, scivola lentamente nella voglia del vuoto e dell'estraneo («oh felice straniero in ogni luogo», *Stranezze*, p. 112).¹⁰ Il vuoto nasce da una prolungata perplessità e pensosità sulla sostanza del segno: Penna si chiede se l'inizio e la fine non coincidano in una circolarità *insensata*, se il fanciullo non svolga la stessa azione del *tu* monologante e conativo della lirica. Da qui una rassegnata e disperatissima stasi abbandonica in angoli di sonno anonimo e tiepido. Nel purgatorio della melanconia (una disperazione di secondo grado, fissata da uno stile regressivo), Penna realizza il suo *nostos* (impossibile nell'esistenza) dentro la grande madre; tale itinerario comporta l'introduzione di arcaismi, un sermo gentile e febbrilmente violento, la ritualizzazione o sacralizzazione dell'atto («Il mondo ascolta / poi s'inginocchia su di un solo altare», *Stranezze*, p. 20; «Ma entro le colonne della / legge, ridendo si masturba ogni fanciullo», *Stranezze*, p. 10):

Non vogliate proibire il sacro fuoco
 del piacere. Il piacere abbia libero corso.
 Si useranno ugualmente in ogni luogo
 gli uomini da bambini. Il mondo avrà il suo corso.
 (*Stranezze*, p. 65)

lo spostamento nell'amore «laterale» per gli animali: «Tu cosa vuoi fanciullo in questo mondo. / Anche i cani ti saltano intorno» (*Stranezze*, p. 115), una minima teatralizzazione del corpo nella sua semplicità quotidiana:

vide in un soffio di sole un ragazzo.
 Nudo piegato sulle gambe, usciva
 dal suo corpo la cosa giornaliera.
 (*Stranezze*, p. 51)

Una produzione così determinata dall'Es,¹¹ ci induce a scandagliare la natura (per quanto possibile) di questa inconsapevole «caduta»: I

Forse è meglio soffrire che godere.
 O forse tutto è uguale ...
 (*Stranezze*, p. 68)

limitatamente esorcizzata dalla controformazione della melanconia, che a tratti veste i panni dell'estremo protettivo «nido».

Naturalmente la poesia collega l'esperienza individuale a quella collettiva dell'archetipo (basti osservare la disinvoltura

del passaggio dalla prima persona lirica alla terza epica), nei termini di una fenomenologia della natura, il cui mistero è custodito (anche qui inconsciamente) dal poeta-autore:

Il sole lungo il fiume era innocente
come la noia in un dolce far niente.
Ma a sera il nuotatore umido stava
immobile nel grigio in cui parlava.

(*Stranezze*, p. 105)

Il *ma* avversativo immette e spacca la lucente parvenza del paesaggio col buio quasi sciamanico della parola, anzi del bisbiglio. E si potrebbe seguitare, evidenziando archetipi nelle immagini associate dell'acqua-tempo, del sonno-sogno (è quasi superfluo ricordare che il simbolo vive sempre nella polivalenza contestuale): per esempio, la stessa condizione melanconica può essere valutata come patologica o estetica, insana o saggia, ideologica o disimpegnata; il senso rivendica la nostra sensibilità di lettori.¹² Nella contingenza, il disattento e sonnacchioso Penna fa scontrare l'estetica con l'ideologia, consentendoci di contestare da una posizione nuova il reale, regalandoci il piacere di sfiorare l'autentico, rispondendo in pieno ai desiderata di un Horkheimer, quando riconosce che «le opere d'arte sono tentativi magici di rompere l'incantesimo che tiene prigionieri i popoli. Nella sua estraneità l'arte parla al più familiare».¹³ Allora il realismo non sarà quello mimetico ma quello che distorce e deforma il reale, quello che nella solitudine gli si oppone specularmente. In Penna ciò si avvale della trasparenza del rapporto tra lingua e inconscio. Fin dagli esordi, Penna si allontana dalle seduzioni della poesia pura (sedotto com'è dall'eros della vita), per accostarsi al sistema del romanzo e del Canzoniere: «Voglio una poesia gocciolante di viva passione, grezza di tutte le scorie che ne attestano la presenza. Non amo la poesia che sopra la passione si alza e domina... »¹⁴ (le *varianti* di *Stranezze* e *Confuso sogno* sono tali, se vettorizzate allo scopo della continuità dell'*unico* libro). Presenza in lui l'esigenza di una testualità come *suite* interminabile, ripresa del discorso altrimenti perduto. D'altronde, il poeta è l'incarnazione attendibile (provata nella vita e nell'arte) di quel *viaggiatore insonne* dell'omonima lirica, metafora *assoluta* della scrittura, quel viandante così particolare che, proprio quando tutti dormono, continua la sua fatica di osservazione e ascolto (analogamente, Cechov spiega la distanza tra il mestiere dell'artista e quello di ogni altro uomo, nel celebre monologo del *Gabbiano*). La *strana* e *diversa* attitudine gli proviene anche, volendo cavillare, dalla patologica fisiologia di *depresso anaclitico* (difatti lo status di abbandono

provoca, fra l'altro, sicura e persistente *insonnia*). Comunque sia, il viaggiatore insonne, dotato di tali poteri provenienti da *mancanze*, prima di tutti è in grado di cogliere le epifanie dell'essere, come nel leggero ansimo del treno (del *corpo*), il passo della vicina morte:

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 ...

Nella faglia o falla temporanea del rumore incessante dell'esistere, la tensione indomabile e accanita della poesia coglie il trascorrere della *rivelazione* (tanto più imprevedibile quanto più nascosta tra le pieghe del quotidiano). Lo spettro dei significati del «buio paese» risulta amplissimo: dalla morte alle viscerali e oscure passioni-pulsioni, dall'altro da sé alla poesia stessa, come risvolto della razionale «veglia». Questione di attimi e l'avrebbe perduto, l'«accordo breve», ma appunto la suprema abilità analitica (del tutto fonica) di intuire le schegge del mistero fa grande Penna, ancor più dal momento in cui si riconosce dominato da «segreti inesorabili» (*Confuso sogno*, p. 38). Penna ha il coraggio di spiare il brivido del non-detto e del non-dicibile, dell'incombente, del Perturbante-familiare: non a caso *Stranezze* si chiude con la splendida poesia dove il poeta non solo sente accostarsi la fine ma presagisce (qui risiede anche la sua ultima speranza pagana) una similarità tra mondo e oltremondo, un teatro fatto di nuovo di sogni e di fanciulli dorati, «sotto il sole medesimo». Anche nel congedo ci conferma della qualità inconscia della sua poesia.

NOTE

¹ Si guardi il nostro studio su *Alcune «stranezze» di Penna*, in «Letteratura italiana contemporanea», n.10, settembre-dicembre 1983, che costituisce il necessario antefatto della ricognizione odierna.

² Per il ritorno del rimosso cfr., di F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973.

³ Sulle qualità dello stile rispetto alla langue cfr. L. Rosiello, *Struttura, uso e funzioni della lingua*, Firenze, Vallecchi, 1965, pp. 108-113.

⁴ In P. M. Bertinetto, *Strutture soprasedimentali e sistema metrico*, in «Metrica», n.1, Milano-Napoli, 1978.

⁵ *lvi*, pp. 4-5.

⁶ J. Kristeva, *Costrizioni metriche e linguaggio poetico*, in *Materia e senso*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 109-131.

⁷ R. Pagnanelli, *op. cit.*, p. 78.

⁸ P. V. Mengaldo, *Sandro Penna*, in *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978.

⁹ R. Montuoro, *Malinconia*, in «Alfabeta», marzo 1984, p. 27.

¹⁰ «Il malinconico si apparta in un eterno e immoto Purgatorio...» (R. Montuoro, *ibidem*). Anche G. De Santi pare dello stesso avviso alle pp. 124-125 del suo *Penna*, Firenze, La Nuova Italia, 1982.

¹¹ Prime e importanti indicazioni di una interpretazione influenzata dalla psicoanalisi le troviamo in G. Gramigna, nel fascicolo dedicato a Penna dalla rivista «Nuovi Argomenti», n. 51-52.

¹² Cfr. le pp. 122-131 di *Dispute sulla metafora*, in *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 1976, di H. Weinrich, dove lo studioso interpreta in due modi diversi uno stesso brano di Benjamin.

¹³ M. Horkheimer, *Neue Kunst und Massenkultur*, in «Die Umschau Internationale Revue», 1948.

¹⁴ Da appunti presi il 3 agosto 1928 (*sic*) a Porto San Giorgio e riportati nella postfazione di E. Pecora a *Confuso sogno*, Cit. (p. 142).

In *Erba d'Arno*, 27 (1988), pp. 64-70, poi confluito in *Studi Critici. Poesia e poeti italiani del secondo Novecento*, Mursia, Milano 1991, pp. 33-40.