

**EUGENIO MONTALE E SANDRO PENNA:
UNA LETTURA CONTRASTIVA**

Lorenzo Tinti
MODENA

*Ti libero la fronte dai ghiaccioli
che raccogliesti traversando l'alte
nebulose; hai le penne lacerate
dai cicloni, ti desti a soprassalti.*

*Mezzodi: allunga nel riquadro il nespolo
l'ombra nera, s'ostina in cielo un sole
freddoloso; e l'altre ombre che scantonano
nel vicolo non sanno che sei qui.*

(E. Montale, *Le occasioni*)

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

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

(S. Penna, *Poesie*)

Ad un'analisi superficiale, i due testi annoverano non pochi elementi di convergenza; entrambi, ad esempio, furono pubblicati nel 1939. Da un punto di vista strutturale e metrico, poi, si potrebbe procedere da un livello macroscopico, rilevando un'uguale bipartizione strofica organizzata su unità costitutive contenute (non a caso, il componimento di Montale figura nella sezione *Mottetti*: nome che rimanda a un genere di derivazione musicale breve e sentenzioso), per giungere ad un livello più interno, notando la comune adozione dell'endecasillabo sciolto, forzato da Montale attraverso accorgimenti fonetici (tra *alte* e *soprassalti* c'è piena consonanza e parziale assonanza, come tra *ghiaccioli* e *sole*; tra *alte* e *lacerate* c'è piena assonanza, e così

via) e prosodici (i vv. 5 e 7 sono sdruccioli, l'8 tronco) e da Penna tramite inconsuete scelte ritmiche (relative soprattutto alla cesurazione dei versi, i quali ricompongono nuove strutture metriche a cavallo degli *enjambements*), e congegnato in modo che le unità sintattiche non coincidano mai con quelle versali, se non in conclusione di strofa. Sul piano tematico, infine, salta all'occhio la somiglianza della situazione contestuale, nella quale la voce poetica condivide uno spazio intimo con un'altra figura, che, per quanto sostanzialmente inattiva, influisce profondamente sulla sua dimensione spirituale. Non mancano, tuttavia, le divergenze, e di gran momento; anzi, si potrebbe sostenere che vengono tratteggiate due vicende personali affatto incongruenti, soprattutto in rapporto alla relazione tra l'io e la sua privata psicologia, da una parte, e il mondo e la sua problematicità cogente, dall'altra.

Buona parte del senso delle liriche è delegata alle valenze simbolico-analogiche della loro spazialità e ai rapporti prossemici che, attraverso di essa, si instaurano tra le due coppie dei loro protagonisti. Nella poesia di Montale, più semplicemente, alla bipartizione strofica corrisponde una netta demarcazione tra "dentro" e "fuori", nella quale, in maniera atipica rispetto alla tradizione ottocentesca e primo-novecentesca, la tutela dei valori positivi viene delegata alla dimensione intima e protetta dell'interno; in Penna, invece, subentra una dialettica spaziale maggiormente complessa: entrambe le unità pentastiche che compongono il testo sono attraversate da un eguale impulso estrovertito, identificato allo stadio germinale dalla parola *fuori* (vv. 3 e 9), il quale per due volte sposta la focalizzazione dal chiuso di un vagone ferroviario all'aperto del mondo esterno, anche se con risultati espressivi opposti.

È stato detto che i *Mottetti* costituiscono un vero e proprio canzoniere per Clizia; verrebbe da dire che essi sono un canzoniere in assenza di Clizia: sono il luogo dell'estrema, fallimentare resistenza o, più spesso, della fuga dell'ideale, attraverso la fuga della sua annunciatrice, e della conseguente irruzione di una storia fosca e minacciosa, di norma oggettivata in immagini evocative (quelli delle *Occasioni* sono testi nati tra il 1925 e il 1939). *Ti libero la fronte* ne realizza un momento assoluto (anche nel senso latino di *absolutus*), per certi versi avulso da quella componente biografica e memoriale che

attraversa la raccolta (*Ripenso [...] alla mattina / quando udii; Ero con te quando tuo padre / entrò; A Modena, tra i portici / un servo gallonato trascinava / due sciacalli al guinzaglio...*); costruisce un'immagine emblematica di una condizione insieme psicologica ed esistenziale, rivisita un materiale mitopoietico già in parte depositato e ne rovescia il senso, aprendo pessimisticamente agli sviluppi futuri della lirica montaliana («La campana di vetro persisteva intorno a me, ed ora sapevo ch'essa non si sarebbe mai infranta»). Mai come in questo *Mottetto* Montale si era spinto così in là nella definizione di Clizia (il cui *senhal*, a dire il vero, sarà svelato solo nella *Buferà e altro*) come donna-angelo, ma mai come qui la donna era apparsa così impotente (F. Croce ha parlato di «angelo ferito»), così impedita nella sua precipua funzione salvifica, così compromessa con la negatività del mondo degli uomini. Non ci sono più «barlumi» di cui essere disvelatrice, preclusa è ogni via di fuga: per chi non partecipa alla miseria ontologica della vita («L'argomento della mia poesia, e credo di ogni possibile poesia, è la condizione umana in sé considerata; non questo o quello avvenimento storico [...] Non nego che il fascismo dapprima, la guerra più tardi, e la guerra civile più tardi ancora mi abbiano reso infelice; tuttavia esistevano in me le ragioni di infelicità che andavano molto al di là e al di fuori di questi fenomeni»), ormai anche piagata dal male storico di una guerra imminente, non resta che andarsene e lasciare a questa realtà chi a questa realtà è da sempre destinato.

All'inizio si notava l'importanza dell'organizzazione spaziale della poesia, rilevando una marcata dicotomia tra un esterno negativo, contraddistinto da correlativi potentemente connotati in senso simbolico (*ombra nera; sole freddoloso; altre ombre*), e un interno quieto e protettivo, dove i teneri atti consolatori del poeta consumano gli scampoli estremi di un senso dell'umanità sempre più assediato (*allunga*) e minacciato dalla barbarie di un universo impazzito. E tuttavia si evince l'esistenza di una terza dimensione spaziale, oltremondana e surreale, da cui la donna, forse per l'ultima volta, è discesa, ferendosi; il suo volo iperuranico è alluso con discrezione tramite gli effetti rovinosi che esso le ha imposto (*ghiaccioli che raccogliesti; le penne lacerate*). I ruoli si sono capovolti: la donna dorme il sonno disturbato dei convalescenti e il poeta la accudisce e la veglia dolcemente; essa non è più una compagna inimitabile di stirpe dannunziana, ogni tentazione

superomistica è stata sublimata e, in questo caso, ridimensionata da uno stravolgimento prospettico che dal Leopardi della *Ginestra* arriva fino al Pascoli cosmico (*Qual freddo orrore pendere su quelle / lontane, fredde, bianche azzurre e rosse, / su quell'immenso baratro di stelle*), nonché da un contenimento eufemizzante dello stile (si veda, ad esempio, la sineddoche *penne per ali*; per quanto già nella tradizione dantesca) che stride con le altisonanti definizioni astronomiche (*l'alte nebulose*) o meteorologiche (*cicloni*). La violenza subita dalla donna-angelo è il segno evidente di un destino di esclusione, che si riverbera anche sul poeta, di un'alterità insanabile rispetto a quel mondo sublunare che forse si sta preparando alla sua ultima «sarabanda» di demoni. Non a caso il secondo tempo della lirica, quello più cupo e desolato, si apre con un'annotazione temporale solo apparentemente paradossale: *mezzodì*, riguardo alla quale cfr. Leopardi, *Alla primavera*, vv. 28-29: «ch'all'ombre / meridiane incerte» e la chiosa autografa collegata a questi versi (*Annotazioni*): «Anticamente correivano parecchie false immaginazioni appartenenti all'ora del mezzogiorno, e fra l'altre, che gli Dei, le ninfe, i silvani, i fauni e simili, aggiunto le anime de' morti, si lasciassero vedere o sentire particolarmente su quell'ora, secondo che si raccoglie da Teocrito, Lucano, Filostrato, Porfirio, Servio, ed altri»; nell'ora della disumanità alcionia e della sua energia panica è, qui, un archetipo di affettuosa debolezza a opporre resistenza alla deriva disgregatrice di quelle stesse forze irrazionali. (A dieci anni dall'uscita delle *Occasioni*, nel 1949, Vitaliano Brancati, pubblicando il *Bell'Antonio*, similmente contenderà alla volontà di potenza di un regime fallocentrico l'impotenza del proprio protagonista, come estremo esempio di civiltà). «Fra l'estraneità del mondo e degli uomini, dichiarata dall'ostilità del primo spazio esterno e il sovramondo raggelato ed enigmatico, percorso da terribili, escatologiche tempeste, e dal quale tuttavia giunge l'angelo salvifico, non c'è, per ora, comunicazione possibile, e l'unica salvezza è nella protezione della stanza, nello spazio chiuso, mite, sconosciuto agli altri, dove l'io veglia il sonno doloroso dell'amata. Ma si avverte che questa salvezza è precaria, insidiata dal tempo e dagli eventi inarrestabili» (Marchese). C'è un valore minimo d'umanità, inalienabile, che ormai, ben lungi da qualsivoglia speranza metafisica, rappresenta l'ultimo baluardo contro la definitiva

involuzione delle cose; il pessimismo montaliano è ormai irrimediabile, «l'inferno è certo», nondimeno rimane tra la voce poetica e la disperazione la trepida tutela di un mondo di affetti sinceri ma fragili (si legga, nella *Bufera e altro*, *Ballata scritta in una clinica*).

È un fatto, invece, che *La vita... è ricordarsi* rifugga completamente dalla dimensione “politica” del testo montaliano, e che anzi, ad un livello che si potrebbe definire programmatico, per quanto ideata e scritta quasi negli stessi anni, presenti già la cifra costitutiva dell'intera lirica di Penna: la prepotenza incontenibile, e a volte ciclotimica, di un egotismo sensuale e fanciullesco, di una componente omo-erotica incoercibile, ai limiti del cannibalismo emotivo. «Si potrebbe definire l'opera di Penna, con una formula, come una “riflessione sul desiderio”» (C. Garboli). Il suo terso realismo non tollera l'elaborazione dei grandi temi storico-ideologici della prima metà del secolo scorso, anzi la brama con cui ricerca improvvise epifanie, lo porta ad abbandonare ogni posizione “impegnata” e a definire una misura poetica breve, incisiva, epigrammatica, come da più parti è stata detta, caratterizzata dall'«esempio di monolinguismo lirico più rigoroso ed assoluto del nostro Novecento» (Mengaldo).

Nel testo riportato l'indicazione della *luce incerta* (v. 3) potrebbe rimandare al *sole freddoloso* (v. 6) del *Mottetto* montaliano, tuttavia qui il sintagma si è liberato di ogni sovrasenso simbolico, e semmai rimanda analogicamente a una specifica condizione psicofisica destinata in breve volgere di tempo a trasformarsi nel proprio contrario e ad essere espressivamente riassunta dal *mare tutto fresco di colore* dell'ultimo verso. In Penna, a ben vedere, manca addirittura una vera e propria dialettica degli stati emotivi: i due toni esistenziali descritti da *La vita... è ricordarsi* non sono due possibilità ontologiche distinte e conflittuali, bensì le due facce di una stessa medaglia, ovvero l'euforia dell'*improvvisa* attivazione della *libido* e la disforia del suo esaurirsi. Il *medium* inconsapevole fornito dalla giovane presenza maschile (*marinaio giovane*, v. 8) dota di nuova energia quello stesso impulso di estroversione che nella prima strofa non aveva potuto trovare nel mondo esterno un'adeguata cassa di risonanza: ora c'è piena congruità tra l'esaltazione interiore dell'io e la multiforme, sfavillante potenza della natura (a conferma della tipicità di questa condizione in

Penna, si legga ad esempio *Le nere scale della mia taverna*). La pendolarità di eccitazione e frustrazione trova ora nell'opposizione tra chiuso e aperto una piena rispondenza.

Eppure, in maniera paradossale, mentre il *Mottetto* di Montale si impone immediatamente attraverso la propria fragranza di accadimento puntuale (è del resto programmatica nelle *Occasioni* l'ellissi della cosiddetta occasione-spinta in ottemperanza a una lucida "poetica delle cose", ovvero la tacitazione del momento riflessivo che intellettualizzerebbe eccessivamente i correlativi oggettivi), lo *status* pulsionale e impositivo della lirica di Penna tenta di sublimarsi inserendosi nella dimensione immateriale della rievocazione, retrocedendo dietro al filtro della memoria e del pensiero. «Spesso, in apparente contraddizione col carattere tutto presente e urgente dell'impulso erotico, le poesie di Penna sono poesie del ricordo, all'imperfetto o al perfetto, come se egli avesse bisogno di intercalare fra sé e il suo oggetto, per renderlo visibile, un diaframma memoriale; analogamente è schema tipicissimo in lui quello dell'*adtestatio rei visae*, in cui il poeta-spettatore sembra alienarsi da sé stesso e dalla propria "brama" trasformandosi in un puro occhio che contempla» (Mengaldo). Tutto ciò è la sua personale interpretazione del wordsworthiano *emotions recollected in tranquillity*, la garanzia del suo stile puro, anti-sperimentale (non pochi lo hanno avvicinato a quello di certo Saba) e del piglio classico, solare della sua versificazione.

Le poesie analizzate, in effetti, ci raccontano due tentativi di liberazione; la prima, quella di Montale, all'incrocio di un piano esistenziale e di uno ontologico, ne testimonia l'irrealizzabilità, riconoscendo nella difesa dell'intimo e nella ragionevolezza della *medietas* l'ultima e l'unica possibilità di sopravvivenza *nel solco dell'emergenza*. La seconda, quella di Penna, mossa da un edonismo a sfondo narcisistico, lontana dalla storia e da ogni sovrastruttura ideologica, al materializzarsi dell'oggetto del desiderio, verbalizza lo stupore, verrebbe da dire, fisiologico di un'esplosione di felicità liberatoria, proprio perché irriflessa. Non resta che confermare l'intuizione critica di Marchese, laddove affermava che «il poeta perugino ci dà il meglio di sé nelle descrizioni astratte, quasi surreali di improvvise epifanie della vita [...]. Cose delicate che, tuttavia, non possono aver insegnato nulla al Montale dei *Mottetti*, come qualcuno ha sostenuto con eccessivo amore per il troppo trascurato Penna».

[indietro](#)