

GIANLUCA DELLA CORTE

UNA «TRASOGNATA APERTURA DI OBIETTIVO  
CINEMATOGRAFICO». LA POESIA DI SANDRO PENNA

I. SUI BINARI DI CINEMA E POESIA

La poesia di Sandro Penna e il cinema nascono da una stessa matrice, un elemento che permette di riconoscere in essi un'affinità genetica: il treno. Tuttavia, prima di tentare una pista ricostruttiva di tale parentela, risulta necessario affrettarsi a precisare che non fu quel sabato fondativo del 28 dicembre 1895 a regalare alla storia del cinema *L'Arrivée d'un train à La Ciotat*: il cortometraggio che in cinquanta secondi consacrò la fortuna dei fratelli Lumière avrebbe spaventato il pubblico qualche giorno dopo. Eppure, nell'immaginario collettivo questo film si colloca come simbolo della genesi del cinema, a causa sia dell'impatto drammatico sul neospettatore, sia dell'introduzione di tecniche che faranno la storia del cinema. E senza voler essere tendenziosi, risulta inevitabile considerare una vicenda, apparentemente insignificante ma assai affine all'esordio della settima arte, che corrobora l'osservazione con cui si è aperto il saggio: la poesia che Penna «ha sempre voluto ad apertura del proprio possibile canzoniere»<sup>1</sup> in cui il poeta descrive il suo risveglio in un treno, non è stata la sua prima prova letteraria, ma è quella che il poeta definisce «la primissima»<sup>2</sup>, secondo quel gusto mitizzante che fabbrica una storia del componimento «non priva di varianti significative»<sup>3</sup>.

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

<sup>1</sup> R. DEIDIER, *Note e notizie sui testi*, in S. PENNA, *Poesie, prose e diari*, a cura e con un saggio introduttivo di R. Deidier, cronologia a cura di E. Pecora, Milano, Mondadori, 2017, p. 1016.

<sup>2</sup> Così S. Penna definisce, dopo averla letta, *La vita ... è ricordarsi di un risveglio* in *Umano non umano* (1971), film di Mario Schifano. Ma si veda anche S. PENNA, *Poesie, prose e diari*, cit., p. 745: «“La vita...è ricordarsi di un risveglio”, la prima poesia che compare nel volume delle mie liriche, fin dall'edizione Parenti, è anche la poesia che io ho scritto per prima e in un periodo in cui nemmeno pensavo che esistesse la poesia».

<sup>3</sup> R. DEIDIER, *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1016.

un marinaio giovane: l'azzurro  
e il bianco della sua divisa e fuori  
un mare tutto fresco di colore<sup>4</sup>.

Il convoglio ferroviario fa la sua comparsa sin dai primi versi della poesia esordiale, annunciandone l'ambientazione: il poeta che dormiva in un vagone è stato svegliato da una «luce incerta» e, dopo «aver veduto | fuori», rivolge l'attenzione al «corpo rotto». Questo iniziale slittamento dello sguardo inaugura l'abitudine visiva di Penna, che poggia su un'«altalena percettiva»<sup>5</sup>, già distinguibile nei versi successivi e destinata a delineare una ricorrente geografia della visione, «a me vicino» e «fuori», sulla quale ritorneremo al termine del presente studio. Ed è ancora più interessante notare come proprio uno dei testimoni che trasmette questa poesia accolga anche due prose, una delle quali può essere letta come una definizione della appercezione e del «linguaggio filmico»<sup>6</sup> del poeta perugino:

Alle volte guardo il mondo con una specie di trasognata apertura di obbiettivo cinematografico. Tutte le cose mi si rivelano agenti in una musica incostringibile fuori del suo orchestrale disordine: con lo stesso lirico stupore che mi prende alle prime decise battute di una inaspettata musica. Quell'automobile che incrocia quell'uomo, là in fondo alla strada, è un movimento musicale necessario a tutta la sinfonia...<sup>7</sup>

Nel consegnare finalmente l'intero corpus poetico di Penna alla comunità di lettori e di studiosi attraverso le pagine della prestigiosa collana mondadoriana, Deidier dedica un paragrafo a questo significativo protagonista ferroviario, leggendo «come la metafora straordinaria dell'azione stessa del fanciullo, ovvero del sottrarsi alla malinconia»<sup>8</sup>. Per il critico, infatti, il treno aumenta sì la velocità ma riduce anche le distanze, e non nella direzione di un futuro ma, al contrario, di quella dimensione originaria, assoluta, che il poeta perugino più desiderava raggiungere: il mito, e quindi il fanciullo, definito poco prima «oggetto e aspirazione di un ideale sovrastorico che viene prima della storia e della cultura»<sup>9</sup>. Il treno scaccia la malinconia e connette al sogno, altra parola-tema del poeta, che non concerne affatto una «fantasia regressiva» ma una «voglia presente e corposa di esistenza piena»<sup>10</sup>. Di qui, la direzione del treno, che continua a scivolare sui binari metallici verso la modernità, non stride con il desiderio penniano, in quanto questo non va immaginato come proiettato all'indietro ma dentro le cose, nella loro essenza ontologica, archetipica.

<sup>4</sup> S. PENNA, *Poesie, prose e diari*, cit., p. 9. Corsivo mio.

<sup>5</sup> R. DEIDIER, *Dove comincia l'infinito*, in S. PENNA, *Poesie, prose e diari*, cit., p. LX.

<sup>6</sup> ID., *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1017.

<sup>7</sup> S. PENNA, in R. DEIDIER, *Note e notizie sui testi*, cit., p. 1017.

<sup>8</sup> R. DEIDIER, *Dove comincia l'infinito*, cit., p. LXII.

<sup>9</sup> Ivi, p. LIV.

<sup>10</sup> D. MARCHESCHI, *Sandro Penna. Corpo, Tempo e Narratività*, Roma, Avagliano, 2007, p. 59.

Eppure, non sembra essere stato ancora inserito quel tassello pellicolare che arricchisce, senza sconvolgerla, la relazione tra i versi di Penna e il treno: il cinema. Quanto al legame primordiale tra le due invenzioni coeve, quasi prodotte da un demiurgo che si è trovato tra le mani gli stessi elementi poi diversamente combinati, Roberto Scanarotti in *Treno e cinema percorsi paralleli* comincia la sua disamina mettendo in rilievo il comune procedimento del trascinamento meccanico (dal francese *train*, appunto) della pellicola cinematografica e del treno sui binari. Ma soprattutto, treno e cinema hanno avuto una convergenza di effetti sull'immaginario dell'uomo moderno, a partire – come si è appena accennato – da una riduzione delle distanze e da una diversa percezione del tempo, per l'accelerazione che subisce. C'è sicuramente «un residuo avanguardistico»<sup>11</sup> nella figura del treno che percorre i versi di quel Penna che, dopo una conferenza tenuta da Marinetti a Perugia, scriveva di voler «scavare la propria originalità con forza, futuristicamente»<sup>12</sup>. Senza dimenticare, inoltre, il contatto che il perugino, nel suo traffico di quadri, ha avuto con la figuratività futurista rappresentata da un Carrà o un Rosai, se ci si vuole limitare ai pittori di cui Penna ha certamente maneggiato disegni e dipinti<sup>13</sup>. Ma il rapporto che Penna instaura col futurismo è sin da subito originale, riconoscendo in quella «forza» lo strumento per un lavoro sulla propria creatività, e non l'invito al «movimento aggressivo»<sup>14</sup>. I treni dei futuristi sono veloci, dinamici, trascinano vorticosamente il circostante; nella poesia di Penna, invece, si può trovare un «tren veloce» ma anche un «calmo treno». Sembra che il treno, mito della velocità in cui la modernità si celebra, quando è 'coniugato' all'imperfetto, inizi a rallentare. Così i versi «velocemente il treno mi porta», «Passa veloce un treno» contrastano con altri: «I treni che languivano una volta», «Il treno dondolava i miei sbadigli» o con righe di prosa: «E il treno lento e trionfale passava i ponti [...]». Se il vettore velocità viene esaltato da quel Penna incendiato dall'entusiasmo, affascinato dal furore futuristico ma anche rapito dall'immediatezza del presente, dal suo scorrere pieno e veloce; quando viene ricondotto alla memoria, il treno subisce un rallentamento, attraverso un imperfetto affettivo, caratterizzato dalla «mancanza di determinazione, di una vera specificazione spaziale e temporale»<sup>15</sup>. Il filtro della memoria pone un

<sup>11</sup> R. DEIDIER, *Dove comincia l'infinito*, cit., p. LXV.

<sup>12</sup> S. PENNA, *Poesie, prose e diari*, cit., p. 794.

<sup>13</sup> Si menzionano qui soltanto alcuni pittori dei quali Penna ha certamente maneggiato disegni e dipinti. Cfr. almeno F. MILIUCI, *Sandro Penna e i pittori*, in «Paragone», LXIX, 135-136-137, 2018, pp. 49-60.

<sup>14</sup> F.T. MARINETTI, *Manifesto del Futurismo*, in ID., *Teoria ed invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Milano, Mondadori, 1983, pp. 10-15. La constatazione di tale 'mancanza' sembra essere avallata da una lettera di Saba a Penna, in cui lamenta proprio la poca aggressività dell'amico «...Un poco mi spaventa, in questo senso, il tuo bisogno di essere amato; esso è una delle ragioni per cui tutti ti vogliono bene, ma – al tempo stesso – ti toglie parte di quell'aggressività che – ahimè – è così necessaria a difendersi dall'aggressività degli altri», in E. PECORA, *Cronologia*, cit., p. CIV.

<sup>15</sup> D. MARCHESCHI, *Sandro Penna. Corpo, Tempo e Narratività*, cit., p. 71, sempre a

freno a quella velocità, perché è proprio il ricordo la stazione d'arrivo, meta ultima ma ancestrale.

In aggiunta, se si volesse limitare l'attenzione al periodo storico, ricorrendo a Ceserani, non stupirebbe se Penna osservasse il treno con uno sguardo duplice, in grado di sintetizzare la multiformità delle reazioni davanti ad un fenomeno così suggestivo. In *Treni di carta*, infatti, il critico summenzionato registra l'oscillazione tra le risposte entusiastiche e quelle demonizzanti, non poche volte coesistenti in uno stesso autore<sup>16</sup>. Un'oscillazione che non riguarda soltanto – come sarebbe comprensibile per una novità di tale portata – i primissimi anni in cui il treno fa irruzione, ma anche, dopo una progressiva ma momentanea attenuazione dei contrasti, il primo Novecento, che ripropone la dicotomia nelle grida euforiche dei futuristi e nella riflessione gelida e metafisica di Pirandello.

Ritornando alla «primissima» poesia, si legge che il poeta rivolge lo sguardo fuori e vede «un mare tutto fresco di colore». Ma c'è un filtro tra il poeta e il mare: il finestrino del treno, la cui forma rettangolare e gli angoli smussati ricordano il grande schermo. Jean-Louis Leutrat, ne *Il cinema in prospettiva: una storia* chiosa: «il treno è soprattutto un luogo in cui il viaggiatore immobile è seduto e guarda scorrere davanti a sé uno “spettacolo” chiuso in una cornice»<sup>17</sup>. Sono queste, insomma, le condizioni di partenza, ma non le uniche, che permettono di intravedere una corrispondenza tra il cinema e la poesia di Penna, che «proietta la sua identità su una matrice mitica»<sup>18</sup>. Questa regione mitica è l'infanzia, ed è abitata dal fanciullo, autentico *puer aeternus*.

## 2. LA BUIA SALA ANTIMITICA: IL CINEMA E LA METAMORFOSI

Dopo aver tratteggiato i motivi che autorizzano alla connessione su cui poggia l'intero saggio, è opportuno precisare che esso intende affrontare l'elemento cinematografico nelle sue diverse diffrazioni semantiche: dal cinema nella sua sostanza teorica al cinema come luogo fisico, sala buia abitata dagli spettatori.

È noto che uno degli aspetti più ricorrenti della poesia penniana sia quello dell'incontro amoroso: che può avvenire in «un angolo, lontano» di una strada o presso il «fresco orinatoio alla stazione», oppure al cinema-varietà, nella sua

proposito di Penna ma in un altro contesto.

<sup>16</sup> Un campione non casuale, vista l'ascendenza sul poeta perugino, di questo sentimento ambivalente può essere proprio il Carducci del famoso *Inno a Satana* e quello di *Alla stazione in una mattina d'autunno*, su cui Deidier scrive delle righe volte a rintracciare interessanti collegamenti intertestuali.

<sup>17</sup> J.-L. LEUTRAT, *Il cinema in prospettiva: una storia*, trad. it. di F. Toso, Genova, Le Mani, 1997, p. 16.

<sup>18</sup> R. DEIDIER, *Dove comincia l'infinito*, cit., p. XLII.

iniziale forma ibrida, «luogo dell'iniziazione alla sensualità adulta»<sup>19</sup>, come si evince dalla poesia che segue:

La sala buia, anche se timidezza  
 Ti lega, è un paradiso  
 Ai tuoi sensi, fanciullo.  
 Per quelle danze assurde,  
 fra quelle falsissime luci  
 la tua vergine lussuria adesso canta.

Al rapporto che Penna ha con la settima arte, Deidier dedica il saggio *Al cinema con Sandro Penna*, creando un fondamentale riferimento bibliografico denso di una virtualità ancora non del tutto esaurita<sup>20</sup>. Il critico, che da sempre lavora sulle carte penniane con una lente da interprete che non può scindersi da quella di filologo, spazia dalle frequentazioni cinematografiche alla modalità visiva del poeta, mettendo in rilievo aspetti non immediatamente intuibili. Decisiva appare l'osservazione secondo cui la sala buia del cinematografo non si presenta come la dimensione ideale del «desiderio proiettivo» di Penna.

Trovato ho il mio angioletto  
 fra una losca platea.  
 Fumava un sigaretto  
 e gli occhi lustrati avea...<sup>21</sup>

Al contrario, il cinema è una «losca platea», adulta, in cui il fanciullo colma, annullandola, quella distanza assiomatica del desiderio penniano: è un luogo di incontri, dell'Eros. È il luogo in cui le differenze tra gli spettatori si appianano, in cui l'«angioletto» rischia di non essere più tale. Non sembra quindi un caso che Saba abbia intitolato *Eros* una poesia ambientata nel «Cine»: è lì che le pulsioni, anche le più latenti, vibrano<sup>22</sup>. Se tutti gli altri vedono la sala buia come un luogo di disinibizione, in cui il divieto si offusca, per Penna, che non ri-conosce legge e non deve liberarsi da alcuna proibizione, questo spazio può diventare, per

<sup>19</sup> A. VAGLIO, *Invito alla lettura di Penna*, Milano, Mursia, 1993, p. 121.

<sup>20</sup> R. DEIDIER, *Al cinema con Sandro Penna*, in G. CASCIO, R. DEIDIER (a cura di), «*Ma che bellezza c'è nella poesia?*». *Saggi su Sandro Penna*, Amsterdam, Istituto Italiano di Cultura, 2018, pp. 77-92.

<sup>21</sup> S. PENNA, *Poesie, prose e diari*, cit., p. 38.

<sup>22</sup> Non sfugge che proprio quel Saba che individua «i tanto attesi canti della maternità» in una poesia ambientata al cinema, quale *Trovato ho il mio angioletto*, nella sua *Eros*, che ha la medesima ambientazione scarsamente illuminata e dunque perfettamente erotica, «a sua madre pensa». Se nella presente poesia sabiana la madre assume un ruolo repressivo, questo subisce un'evidente attenuazione in Penna: processo evidente nella correzione della variante «Sorpreso» in quella più neutra «Trovato» (cfr. R. DEIDIER, *Al cinema con Sandro Penna*, cit.). Inoltre non sembra un caso che la cifra del materno affiori proprio nella sala cinematografica, possibile figurazione di una dimensione uterina (cfr. ad es. S.M. CARTA, *Sull'esperienza dello spettatore*, in L. DE FRANCO, M. CORTESE (a cura di), *Ciak, si vive*, Roma, Magi, 2004).

converso, poco magico. Il poeta vorrebbe sottrarre i fanciulli a questa crescita, al raggiungimento della pubertà, perché ciò significherebbe allontanarsi dalla regione mitica e ancestrale del *puer*. Il cinema si configura quindi come «il luogo di ogni metamorfosi»<sup>23</sup>, in cui il fanciullo dalle «piume d'argento» indossa una «scorza popolare»:

[...]  
 il cinema rionale dove tu  
 ti spogli delle tue piume d'argento,  
 indossi una tua scorza popolare<sup>24</sup>.

D'altronde, la testimonianza del potere metamorfico del cinema viene data anche dalle dichiarazioni del poeta, che spesso accorre in aiuto della presente indagine: «Quando l'ho visto, dopo molti anni, m'ha detto: "Avevi fatto male a lasciarmi andare al cinema da solo, perché se ti stavo sempre vicino non sarei riuscito a staccarmi. Ti volevo molto bene". E io questo lo so»<sup>25</sup>. Il contagio è avvenuto. Il fanciullo Budi ha toccato l'universo adulto del cinema, creando un avvicinamento che spegne il desiderio. Quel buio losco in cui si entra sfiorando le tende della sala può risultare come un luogo di non ritorno, vortice che risucchia e non restituisce più:

Era nel cinema, dove le porte  
 s'aprono e chiudono continuamente.  
 A quel rumore ella pensò  
 ch'egli tornasse;  
 ma non tornò<sup>26</sup>.

Il poeta, dunque, incontra principalmente all'aperto, «nel sole, il lieto amico»<sup>27</sup>, ma «anche di notte»<sup>28</sup>, in assenza della luce diurna, ammonendo però, altrove, che «ai fanciulli la sera | cresce un poco l'età»<sup>29</sup>. Si può concludere pertanto che al potere adultizzante del cinema contribuisca non solo il buio, ma anche il perimetro stretto, claustrofobico e affollato della sala, contrapposta alla sensualità panica dell'esterno naturale e arioso. Quel Penna che abbandona anima e corpo «fra la lucida bianca porcellana» degli orinatoio di memoria duchampiana è forse sensibile all'estetica del naturale, del non-luogo e anche, perché no, della decontestualizzazione: se il cinema diventa per tutti luogo d'incontro, allora la

<sup>23</sup> R. DEIDIER, *Al cinema con Sandro Penna*, cit., p. 80.

<sup>24</sup> S. PENNA, *Poesie, prose e diari*, cit., p. 96.

<sup>25</sup> ID., *Autobiografia al magnetofono*, in R. DEIDIER, R. MANICA (a cura di), *Il viaggiatore insonne*, Roma, Empiria, 2018, p. 44.

<sup>26</sup> ID., *Poesie, prose e diari*, cit., p. 404.

<sup>27</sup> Ivi, p. 27.

<sup>28</sup> ID., *Autobiografia al magnetofono*, cit., p. 43.

<sup>29</sup> ID., *Poesie, prose e diari*, cit., p. 19.

scatola buia dell'eros, illuminata da una funzionalità troppo evidente, diventa un luogo inadeguato, addirittura «losco».

### 3. IL CINEMA COME PLATEA: LO SPETTACOLO DELLA VITA

Diverse sono le prose in cui Penna fa riferimento alle frequentazioni cinematografiche, dalle quali emerge un aspetto originale: il poeta, pur sospendendo il suo vagabondaggio voyeuristico, neanche al cinema, che pure ha un cuore pulsante immagini, rinuncia al ruolo di spettatore della vita. Egli, infatti, ha bisogno di porsi come osservatore attivo, ovvero come colui che partecipa creativamente alla visione. E il fanciullo rappresenta, anche in questo caso, lo *spectrum* della sua fruizione: «Non siete mai entrato in un cinematografo popolare (due film centesimi ottanta) solo per godervi lo spettacolo attraverso i vivi commenti dei ragazzacci? Io sì»<sup>30</sup>. All'«occhio del Novecento»<sup>31</sup>, il poeta sembra anteporre gli «occhi da meraviglia» dei ragazzi, la visione della pellicola è filtrata da uno strato di pelle fanciullesca: «Sono stanco. Vado al cinema. Mi metto vicino a un fanciullo forse per rinfrescarmi. Guardo il film attraverso il fanciullo [...] Il film è bello perché piace al fanciullo assortissimo»<sup>32</sup>. Penna non dimentica mai il monito della superiorità della vita sull'arte, anche quando si propone di frequentarla. Vi è una sorta di urgenza soggettiva ed egocentrica nel riportare quanto si vede, tipico atteggiamento del poeta moderno<sup>33</sup>, che precede o domina il commento su ciò che qualcuno o qualcosa sta proiettando al posto suo. Se fa riferimento al contenuto della pellicola, spesso è per descriverne gli effetti che questa ha sulla platea: «Dentro il cinematografo il mio vicino ride quando certi minatori americani cercano l'oro fra un terriccio su cui buttano pazienti dell'acqua. Non ride quando il comico del "varietà" fa ridere tutti»<sup>34</sup>. O ancora: «La luce sorprende gli spettatori nell'asciugamento delle lacrime, più o meno furtivo secondo che virilità comanda o femminilità indulge»<sup>35</sup>.

Sandro Penna, dunque, si pone al centro di quella polarità costitutiva della fruizione cinematografica, collettività e isolamento, tentando di tessere un legame

<sup>30</sup> Ivi, p. 618.

<sup>31</sup> Ci si serve della fortunata formula di Francesco Casetti, che così definisce il cinema in *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005.

<sup>32</sup> S. PENNA, *Poesie, prose e diari*, cit., p. 659.

<sup>33</sup> Sulla componente autoreferenziale della poesia moderna, si veda G. MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005. In questo saggio, l'autore mette in rilievo un'«apoteosi del narcisismo» che porta inevitabilmente a censurare «l'immagine oggettiva della realtà». Nella poesia di Penna, questa declinazione autoreferenziale riguarda persino un'immagine che di per sé è già un prodotto dell'uomo ma risulta oggettivizzata in quanto già fuori dal sé del poeta. È il cosiddetto «genere egocentrico» per cui l'io isolato riferisce alcune esperienze perlopiù individuali, irrelate, intense e istantanee.

<sup>34</sup> S. PENNA, *Poesie, prose e diari*, cit., p. 642.

<sup>35</sup> Ivi, p. 599.

nuovo, originale, con gli spettatori. Ciò non vuol dire che egli punti alla cancellazione della distanza tra immagine e spettatore: al contrario, Penna si rende proiettore e spettatore di una nuova immagine, il fanciullo, dando luogo così ad una «percezione al quadrato»<sup>36</sup>.

#### 4. IL FANCIULLO, LE STATUE E LA FOTOGRAFIA

Dopo che il movimento del treno, il trascinarsi della pellicola e il viavai tra le sale del cinematografo hanno delineato una dimensione cinetica e cinematografica dell'opera penniana, sembra opportuno menzionare un altro codice moderno che investirebbe la scrittura del poeta, che fa della luce uno strumento essenziale, vitalistico occorrerebbe dire: la fotografia. A questo proposito si mostra utile l'affascinante concetto del «complesso della mummia», teorizzato dal fondatore dei *Cahiers du Cinéma*, André Bazin, secondo cui, la fotografia «non crea eternità, come l'arte, ma imbalsama il tempo, lo sottrae solamente alla sua corruzione»<sup>37</sup>. Questo supposto tentativo di imbalsamazione lo si trova nell'identificazione o nell'accostamento dei fanciulli con le statue:

La statua – oh fanciullo – m'ha preso  
ferma nell'aria viva.  
È primavera. E forse  
è più vera di te?,  
fanciullo,  
vivo nell'aria ferma<sup>38</sup>.

Da questi versi si individua un accostamento contrastivo tra la statua «ferma nell'aria viva» e il fanciullo «vivo nell'aria ferma»: il fanciullo è vivo, ma forse la statua è «più vera» perché immobile, ferma nel tempo. È evidente che il contrasto provocatorio non è che un tentativo di proiettare le caratteristiche della statua nell'amato fanciullo, vero polo attrattivo del desiderio penniano. Talvolta, l'accostamento si fa più esplicito, fino ad una coincidenza metaforica: «I suoi capelli erano proprio quelli dei giovinetti delle statue antiche, e tutto il resto era forse lo stesso con in più il fuoco di quegli occhi e di quella sigaretta nel crepuscolo romano»<sup>39</sup>. Un altro accostamento con la staticità delle arti antiche lo si trova nella prosa *Sulle rive di una marrana*, in cui le «lente statue» appaiono al poeta «senza un'età»: la fotografia è stata scattata. Il tempo del fanciullo si è cristallizzato nella materia solida delle sculture; è fissato irrimovibilmente lì, pur essendo il *puer* immerso significativamente nell'archetipo del divenire: l'acqua. I fanciulli sono «senza età», nel senso che vengono privati di una scansione temporale che

<sup>36</sup> R. DEIDIER, *Al cinema con Sandro Penna*, cit., pp. 77-92.

<sup>37</sup> A. BAZIN, *Che cos'è il cinema?*, trad. it. di A. Aprà, Milano, Garzanti, 1999, p. 9.

<sup>38</sup> S. PENNA, *Poesie, prose e diari*, cit., p. 265.

<sup>39</sup> Ivi, p. 606.



li possa far risultare adulti, ma il tempo non può che continuare a scorrere per garantire il vitale fluire dell'esistenza. Penna è infatti un poeta che «scavalca quella cultura del frammento, prevalsa in certo Novecento»<sup>40</sup> e ha bisogno di una totalità, di un «tutto» che non può escludere nessuno dei due poli. Così il sogno e il sonno non negano l'esistenza, ma ne confermano un desiderio integrale; la poetica dello scatto fotografico, degli appunti, quella mossa dalla volontà di fissare un frammento di vita, non isola da quel tutto ma ne sancisce la necessità; il fanciullo nella sua mitica immobilità ribadisce la brama di una vita piena, *tutta*. Infine, nella prosa che Sandro Penna pone emblematicamente alla fine della sua raccolta, *La morte*, il protagonista scorge la fotografia di un ragazzo su una lapide: «Se non fossi proprio riuscito a trovare la tomba [del padre], avrei messo i fiori sulla fotografia di un ragazzo morto annegato, un meraviglioso ragazzo morto a quindici anni». La fotografia assolve al suo ruolo: il fanciullo morto è 'ancora' «meraviglioso», infatti, «è fissato per sempre, in un eterno altrimenti inconquistabile, in una gioventù che la morte evita di sconfessare»<sup>41</sup>.

Seguendo le tracce di Edgar Morin e di tutta una tradizione, la fotografia è funzione del ricordo. E per il poeta umbro, che trascrive la luce dei suoi fanciulli (li fotografa, appunto), la vita non è altro che ricordo: di qui il ricordo non è nostalgia, non è rifugio in una dimensione altra dell'esistenza, bensì canale privilegiato per rintracciare l'essenza di questa. *La vita...è ricordarsi di un risveglio*, recita la sua poesia-manifesto; persino «la liberazione» è un ricordo: la presenza intensa del ricordo nel presente finisce per rendere coincidenti vita e memoria.

## 5. L'OSSIMORO COME NUCLEO DINAMICO

Nella sua lirica incipitaria, il poeta è fermo nel suo vagone, mentre il treno scorre, mettendo in movimento i singoli fotogrammi che cattura il finestrino. La visione dal finestrino di un treno è, del resto, sovrapponibile a quella delle immagini-movimento del cinema, tanto che Aumont considera il viaggiatore immobile nel vagone una prefigurazione dello spettatore di massa del cinema<sup>42</sup>. Ancora una volta una contrapposizione, come quella tra stasi e movimento, si apre a una dialettica che percorre in profondità la struttura della visione e della poesia di Sandro Penna.

Lo spostamento dello sguardo che oscilla tra un dentro e un fuori è già un movimento. Ma Deidier aggiunge che «se un dentro sussiste, è solo perché possa infine mostrarsi – e ci si possa immergere – un fuori, come insegnano la prima poesia [...] e anche il primo racconto»<sup>43</sup>. Dunque il riferimento ad uno dei due poli

<sup>40</sup> D. MARCHESCHI, *Sandro Penna. Corpo, Tempo e Narratività*, cit., p. 86.

<sup>41</sup> R. DEIDIER, *Introduzione*, in S. PENNA, *Un po' di febbre*, Milano, Mondadori, 2019, p. XIV.

<sup>42</sup> J. AUMONT, *L'immagine*, trad. it. di V. Pasquali, Torino, Lindau, 2007.

<sup>43</sup> R. DEIDIER, *Introduzione*, in S. PENNA, *Un po' di febbre*, cit., p. IX.

comprende già l'altro: il polo privilegiato è il fuori, «nella proiezione di sé oltre il chiuso»<sup>44</sup>, luogo della solarità panica di radici dannunziane, della scoperta del nuovo, oggetto essenziale dello stupore di Penna. Frequentissima è l'oscillazione tra i due poli semantici, e nelle pagine precedenti se ne è già constatata la presenza nella «primissima», ma sembra opportuno partire dalla quartina forse più celebre del poeta, soprattutto per il ruolo che questa riveste per l'emblematica sinteticità:

Il mare è tutto azzurro.  
 Il mare è tutto calmo  
 Nel cuore è quasi un urlo  
 di gioia. E tutto è calmo<sup>45</sup>.

Qui l'opposizione dentro-fuori, che non necessita di alcun avverbio di luogo che la focalizzi, assume dei connotati metaforici, atti a testimoniare quel flusso osmotico tra l'interiorità del poeta e il mondo che egli abita. Oltre alla dialettica fuori-dentro, altrettanto frequente è l'alternanza stasi-moto:

Sebbene il moto del sole  
 fosse presente e vivo  
 sembrava il tempo sostare  
 eternamente<sup>46</sup>.

È stato Giacomo Debenedetti a parlare di «quadretto in movimento» a proposito della poesia di Sandro Penna. Il quadro come la fotografia: una cornice dunque, un confine che serve a fissare un movimento, attraverso una limitazione temporale, il tempo della rivelazione epifanica, il «momento di grazia»<sup>47</sup>. A giustificare questa compresenza di stasi e moto, apparente dicotomia, interviene in realtà un «bisogno impellente di dire nella sua immediatezza l'esistenza, di rendere immobili le immagini, di fermare sulla carta e concentrare il vissuto in *un punto*, in un pensiero, in un gesto [...]»<sup>48</sup>.

I versi riportati finora bastano a rivelare uno stilema della poetica penniana, l'ossimoro, a volte meramente linguistico, altre più concettuale. E si è visto come questo produca un'animazione che è già movimento. Sull'ossimoro, Deidier, ripercorrendo le letture di Penna e fermandosi su Nietzsche, sostiene:

Zarathustra non è solo il collante delle varie forme dell'espressività di Penna, ma diviene il perfetto reagente all'irrisolta psicologia della matrice petrarchesca, poiché ne rovescia (o ne condensa) la dilemmaticità in un'unica soluzione

<sup>44</sup> Ivi, p. VIII.

<sup>45</sup> S. PENNA, *Poesie, prose e diari*, cit., p. 14.

<sup>46</sup> Ivi, p. 266.

<sup>47</sup> R. DEIDIER, *Dove comincia l'infinito*, in S. PENNA, *Poesie, prose e diari*, cit., p. XVII.

<sup>48</sup> D. MARCHESCHI, *Sandro Penna fra prosa e poesia*, in F. BERNARDINI NAPOLETANO (a cura di), *Sandro Penna. Una diversa modernità*, Roma, Fahrenheit 451, 2000, p. 113.

espressiva, in un'unica immagine: l'ossimoro [...] Penna fa, attraverso la lezione nietzscheana, un formidabile *brainframe*, una cornice percettiva ed espressiva dove ombra e luce, gioia e dolore cessano di essere dei poli antitetici, ma convivono come varietà<sup>49</sup>.

Precisamente sembra che nelle liriche di Penna vi sia un ossimoro "pendolare", contribuendo all'idea che da un estremo si raccolga l'energia per l'estremo opposto. «Le sue rappresentazioni bucano l'immobilità e descrivono un movimento», spiega Miliucci<sup>50</sup>. Si può pertanto parlare di «trionfo dell'immobilità»<sup>51</sup> per il privilegio concesso alla vita-ricordo-sogno sul divenire della storia, ma quella di Penna è una «dolcissima immobilità»<sup>52</sup>, costituita da un «dinamismo interno»<sup>53</sup>, incorniciato da una fissità modulare su cui Marcheschi spende delle pagine molto pregnanti. Se, come è stato posto in evidenza da molta critica, la luce è un elemento essenziale della poesia penniana, il movimento costituisce con essa un binomio fondamentale. E in un appunto di Penna, infatti, è rinvenibile un abbinamento dei due elementi, posti alla base della poesia: «Trasformare tutto in poesia... *luce e movimento*, la città...»<sup>54</sup>.

A questo punto si potrebbe pensare ad una formula sintetica che associ «luce e movimento», recuperando integralmente le categorie di immobilità e mobilità, di cui si è discusso finora. I due supporti che si prestano a tale operazione, coerentemente all'estensione teorica di questa sede, sono la fotografia e il cinema, ed è facile intuire un'appartenenza della prima alla categoria dell'immobilità e del secondo a quella della mobilità. Ma, seguendo le orme di Penna, non si tratta di una vera coppia oppositiva, in quanto – come si è visto – un membro si mostra funzionale all'altro. Roland Barthes, a proposito della fotografia, afferma che «vi è una doppia posizione congiunta di realtà e di passato»<sup>55</sup>. E se la realtà per Penna è appunto un «inesausto ricordare», come dice Deidier, troviamo anche nel poeta-fotografo un abbinamento dei due tempi, precisando, però, che quell'«anteriorità» non corrisponde esattamente al passato, ma al mito.

<sup>49</sup> R. DEIDIER, *Dove comincia l'infinito*, in S. PENNA, *Poesie, prose e diari*, cit., p. LIII.

<sup>50</sup> F. MILIUCCI, *Sandro Penna e i pittori*, cit., p. 51.

<sup>51</sup> P.V. MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. 737.

<sup>52</sup> R. MANICA, *Introduzione*, in S. PENNA, *Poesie scelte e raccolte dall'Autore nel 1973*, Milano, Mondadori, 2019.

<sup>53</sup> D. MARCHESCHI, *Sandro Penna fra prosa e poesia*, in F. BERNARDINI NAPOLETANO (a cura di), *Sandro Penna. Una diversa modernità*, cit., p. 110.

<sup>54</sup> S. PENNA, in R. DEIDIER, *Le parole nascoste. Le carte ritrovate di Sandro Penna*, Palermo, Sellerio, 2008, p. 25. Corsivo mio.

<sup>55</sup> R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 1980, p. 78.

ABSTRACT

Sandro Penna's poetry and cinema arise from the same matrix, an element that allows us to recognize in them a genetic affinity: the train. However, before attempting a reconstructive track of that kinship, it seems necessary to point out that it was not that founding Saturday of December 28, 1895 that gave the history of cinema *L'Arrivée d'un train à La Ciotat*: the short film that in fifty seconds consecrated the fortunes of the Lumière brothers would startle audiences a few days later. Yet, in the collective imagination this film stands as a symbol of the genesis of cinema, because of both its dramatic impact on the spectator and the introduction of techniques that will make cinema history. And without wishing to be tendentious, it is inevitable to consider an incident, seemingly insignificant but very akin to the debut of the seventh art, which corroborates the observation with which the essay opened: the poem that Penna «always wanted at the opening of his own possible canzoniere», in which the poet describes his awakening in a train, was not his first literary proof, but it is what the poet calls «the very first».

KEYWORDS

Italian poetry; literature and cinema; oxymoron; Sandro Penna; train.

BIO-BIBLIOGRAPHY

Gianluca Della Corte studied Modern Literature and then Modern Philology at the University of Naples Federico II. He collaborated for years to the seminar «Scritture in transito tra letteratura e cinema» (Federico II), supervised by Silvia Acocella. He is on the editorial board of the magazine «Poeti e poesia», edited by Elio Pecora.