

Atti del convegno

«La vita... è ricordarsi di un risveglio»

Lecture penniane

30 maggio 2007

Biblioteca Nazionale Centrale di Roma

A cura di John Butcher e Magda Vigilante

FERMENTI

Nuotatore

di Luca Baldoni

1) Ho scelto per il mio intervento una delle poesie più *sexy*, solari e memorabili di Sandro Penna, intitolata *Nuotatore* e facente parte della sua prima raccolta, *Poesie* del 1939¹. Come spesso in Penna il componimento è assai breve, e descrive in tre rapidissimi tempi il risvegliarsi di un ragazzo in spiaggia, il suo scrollarsi di dosso il torpore del sonno e della calura, e per ultimo il tuffarsi in mare:

«Dormiva...?

Poi si tolse e si stirò.

Guardò con occhi lenti l'acqua. Un guizzo
il suo corpo.

Così lasciò la terra»².

Nonostante il mandato a cui i curatori della giornata di studio ci hanno chiesto di attenerci – scegliere una poesia di Penna e commentarla – devo ammettere che il mio intervento sarà piuttosto divagante, in quanto *Nuotatore* mi servirà non tanto e non solo per parlare del nostro autore, quanto per mettere a fuoco un'immagine poetica che mi sembra avere una notevole risonanza, oltre che per Penna, anche per Saba e Montale.

Si tratta dell'immagine del tuffo, che è centrale in *Nuotatore* sia nei suoi aspetti più letterali, di gesto estetico ed atletico, che in quelli metaforici simbolizzati dall'abbandono della dimensione terrestre in favore di quella fluida e espansa del mare. Le poesie *Ragazzi al bagno* di Saba (in *Cose leggere e vaganti*, 1920) e *Falsetto* di Montale (in *Ossi di seppia*, 1925) sono costruite intorno allo stesso *topos*, usato pur nei diversi contesti secondo una modalità che da un lato esalta la *gestualità memorabile* dei personaggi protagonisti di questa azione, mentre dall'altro sembra fare il punto sulle implicazioni psicologiche e ideologiche *della relazione che il soggetto poetico instaura con l'azione del tuffarsi*. In altre parole, concentrarci sull'immagine del tuffarsi ci permetterà di individuare un nucleo metaforico ricorrente della nostra poesia moderna, tramite il quale diversi autori declinano la loro *Weltanschauung* e sintetizzano un atteggiamento complessivo nei confronti della Vita.

1) *Nuotatore* fu composto il 7 aprile 1933, si veda E. Pecora, *Sandro Penna. Una biografia*, Frassinelli, Milano, 1984 (1990), p. 134.

2) S. Penna, *Poesie*, Garzanti, Milano, 1989 (2000), p. 13.

Prima di concentrarci sulle poesie, due ulteriori parole sulle implicazioni metodologiche di questo approccio. Nella critica letteraria, l'*immagine* rimane un concetto nebuloso e poco usato, che nella maggior parte dei casi svolge un ruolo secondario rispetto all'analisi della *parola* e delle sue architetture. *Ma l'impatto delle parole ha molto a che fare con l'immagine che esse incarnano e trasmettono*, così che il carattere memorabile e icastico del dettato poetico è ugualmente debitore sia nei confronti della parola che dell'immagine. Richiamerò a questo proposito il nome di Gaston Bachelard, il quale nel complesso della sua opera elabora un vero e proprio metodo – una *fenomenologia* delle immagini – col quale indagare una serie di ambiti dell'immaginario, da quelli relativi ai quattro elementi, a quelli collegati alla psicologia delle varie tipologie di spazio³. Anche la teoria junghiana e post-junghiana ha dato un contributo fondamentale allo studio dell'immagine vista come scaturigine della vita psichica che si fa coscienza e dunque luogo privilegiato di affioramenti di costellazioni archetipiche fondanti⁴. Lo studio dell'immagine e dell'immaginario è stato portato avanti anche da Gilbert Durand (fondatore del *Centre de recherche sur l'imaginaire* dell'Università di Chambéry), la cui opera, metodologicamente assai articolata, ci ha fornito una mappatura di alcuni *bassins sémantiques* (bacini semantici) ricorrenti nell'immaginario letterario europeo romantico e decadente⁵.

La brevità del tempo a disposizione non mi consente di sviluppare ulteriormente queste indicazioni, che propongo semplicemente come *framework* e come stimolo alla lettura. Ma questi brevi cenni spiegano perché delle tre poesie di cui parlerò non mi interesseranno principalmente gli aspetti linguistici e morfologici, o storico-letterari, quanto il modo in cui viene svolta l'immagine del tuffo, in tutte le sue accezioni; dai dettagli pratici, diremo «meccanici» del tuffo in quanto gesto squisitamente fisico, sino alle più vaste implicazioni metaforiche del tuffarsi e alla posizione psicologica del soggetto lirico nei confronti di questo tipo di azione. Si tratterà di una micro-operazione, di un confronto a tre sulla base di una singola immagine, che vuole però anche indicare una strada, fornire un esempio delle potenzialità offerte da una mappatura comparativa più vasta e articolata dei nuclei

3) Segnalo in particolare: G. Bachelard, *La psychanalyse du Feu*, Gallimard, Paris, 1957; *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Corti, Paris, 1942; *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Corti, Paris, 1943; *La poétique de l'espace*, PUF, Paris, 1957.

4) Per un'ottima sintesi del ruolo dell'immagine nella teoria e nella prassi junghiana rimando a: J. Hillman, *Archetypal Psychology*, Spring, Dallas, 1983 (1985), in particolare pp. 1-15.

5) G. Durand, *L'imagination symbolique*, PUF, Paris, 1964 (1998); *Figures mythiques et visage de l'oeuvre, de la mythocritique à la mythanalyse*, Dunod, Paris, 1979 (1992); *Introduction à la Mythodologie*, Michel, Paris, 1996.

ricorrenti e fondanti dell'immaginario della nostra poesia novecentesca.

2) Mi ha fatto molto piacere che Magda Vigilante, nel suo intervento su *Guardando un ragazzo dormire*, si sia diffusa sulla figura del *puer* in Penna sulla scia degli scritti di Jung. Non posso che concordare con ciò da lei sottolineato, aggiungendo solo che il metodo di Jung (come anche quello di Hillman che ha scritto pagine ugualmente penetranti su questo archetipo)⁶, è strettamente *fenomenologico*. Si può parlare del *puer*, come del *senex*, a partire dalle immagini singole, ma ricorrenti, in cui il personaggio archetipico si concretizza, e che dunque lo caratterizzano e differenziano da altre figure. Sono le *res gestae* del *puer*, quella serie di atti e attributi che si compongono in un *universo emblematico* rivelatore della natura psicologica dell'archetipo.

Psicologia e fenomenologia delle immagini sono dunque inestricabilmente collegate. Se per Jung il *puer* «personifica le forze vitali al di là dei limiti della coscienza, vie e possibilità di cui la coscienza, nella sua unilateralità, non ha sentore, e una totalità che abbraccia le profondità della natura. Egli rappresenta la tendenza più forte e irriducibile di ogni esistente: quella di realizzare se stesso»⁷, questo dato generale può solo essere ricavato da una serie di immagini ritornanti che lo sostanziano e lo esprimono. Un ambito dell'immaginario strettamente collegato a questi aspetti della psicologia del *puer* è quello della sfera liquida, infinita e informe, e soprattutto dell'aperta vastità del mare. Hillman ha sottolineato la difficoltà di rapporto tra il *puer* e la dimensione solida della *rex extensa*⁸, a cui corrisponde una familiarità con le sfere aeree e acquatiche, simbolo di una dimensione esistenziale mutevole, avventurosa e aperta, *eccedente* i limiti della materia e dell'unilateralità dell'io.

In questo contesto per cogliere la particolarità dell'immagine del tuffo occorrerà innanzitutto separarla da altri atti collegati all'immersione e al ritorno alla sfera acquatica. C'è un modo di entrare nell'acqua, lento e scandito come una discesa, che esprime il desiderio di morte e dissoluzione, di ritorno all'indifferenziato, latente in ogni nostro rapportarci alla sfera liquida. Penso ad esempio a una splendida scena del film *Le ore*, in cui Virginia Woolf / Nicole Kidman, riempitesi di sassi le tasche della veste da camera, si immerge

6) J. Hillman, *Puer Aeternus*, Adelphi, Milano, 1999.

7) C. G. Jung/K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Bollati Boringhieri, Milano, 1972, p. 135.

8) J. Hillman, *Puer Aeternus*, cit., pp. 96-111.

lentamente, passo dopo passo, nelle acque del fiume dove troverà la morte. Il tuffo si oppone all'immersione lenta e procrastinata in quanto gesto atletico, e dunque estetico e erotico, che mantiene intatto, e anzi sottolinea, un senso vivo del corpo, di fisicità integra e vitale (e al limite vitalistica).

Inoltre, la *mirabilità* dell'atto del tuffarsi (sottolineata da tutti e tre i nostri poeti), non si addensa tanto nel contatto con l'acqua, quanto nell'istante preciso in cui la terra viene abbandonata. L'accento cade sulla *capacità di trapasso* tra le due dimensioni, sul guizzo di cambiamento, sullo scatto subitaneo preceduto dalla completa immobilità. L'immagine risulta cruciale proprio in quanto incarna una capacità metamorfica, di ritorno a una dimensione di pienezza e di energia che è costantemente evocata, ricercata o rinnegata dalla modernità nel suo complesso. Sapersi tuffare, riuscire a tuffarsi, ad abbandonare la terra, implica qualcosa di molto più generale del gesto atletico in se stesso; significa saper rischiare, ritrovare in sé un'appartenenza profonda a una dimensione totalizzante e primigenia che precipita come alternativa alla fissità dell'alienazione e dell'impotenza novecentesche.

3) *Falsetto* di Montale è una poesia che tende tutta all'immagine finale del tuffo della protagonista Esterina, vero e proprio evento epifanico da cui scaturisce una tra le più lapidarie e sintetiche definizioni che il poeta ci abbia lasciato della sua poetica e della sua psicologia. Esterina appare dall'inizio come un personaggio algido e misterioso, gravido di potenza e allo stesso tempo cupamente minacciato:

«Esterina, i tuoi vent'anni ti minacciano,
grigiorosea nube
che a poco a poco in te si chiude.
Ciò intendi e non paventi»⁹.

Una presenza intermittente prima «sommersa... nella fumea», poi emersa integra dal «fiotto di cenere», e che tra la fine della prima e l'inizio della seconda strofa si accampa prodigiosamente come una dea da «l'intenso viso che assembla / l'arciere Diana», cui «la dubbia dimane non [...] impaura». Siamo in presenza di un corrispettivo femminile del *puer*, di una *kore* diafana e palpitante, in cui si addensano e si perpetuano le speranze di un'umanità integra, non alienata, di un Sì totale alla vita nel senso espresso da Joyce (più o meno negli stessi anni di Montale) nel celebre monologo finale di Molly Bloom nell'*Ulisse*.

9) E. Montale, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano, 1984 (1990), pp. 14-15.

Verso la fine della terza strofa Esterina avanza lungo un trampolino, e qui la poesia letteralmente *precipita*, la giovane sembra prima venire sollevata dal vento, e poi si «abbatte» tra le braccia del mare:

«T'alzi e t'avanzi sul ponticello
esiguo, sopra il gorgo che stride:
il tuo profilo s'incide
contro uno sfondo di perla.
Esiti a sommo del tremulo asse,
poi ridi, e come spiccata da un vento
t'abbatti fra le braccia
del tuo divino amico che t'afferra».

La peculiarità di Montale rispetto a Saba e a Penna è che qui il tuffo si svolge su uno sfondo cupo e inquieto, che sembra sino all'ultimo minacciarne lo statuto di atto potente, glorioso e risolutivo. Il «ponticello esiguo» proteso «sopra il gorgo che stride» richiama un'immagine di punizione capitale, di un prigioniero obbligato a procedere per gettarsi nel vuoto. Siamo condotti sino all'ultimo passo prima del baratro, sentiamo il tremolare dall'asse, ma inaspettatamente il miracolo accade, esplode in un sorriso una forza latente, ed Esterina si solleva e poi cade, per venire accolta tra le onde.

L'energia di questo atto sembra per un attimo offuscare nella sua nettezza il senso di minaccia e occlusione che aveva accompagnato la poesia sino a questo punto. Oltre la terra, i suoi bagliori sinistri, i suoi trabocchetti, si apre, con una naturalezza effettivamente sconcertante, un'altra dimensione. Ci sono braccia ad accogliere, la presenza di un «divino amico», una corrispondenza e naturalezza incorrotte e primigenie delle quali, ora è evidente, Esterina era portatrice sin dall'inizio della sua apparizione. La giovane è ritornata alla dimensione che le è in profondità connaturata, al mondo liquido su cui si proietta l'ombra di Diana, divinità vergine e fanciulla associata alla Luna e dunque al ritmo delle maree.

Tutto questo già renderebbe *Falsetto* una poesia da ricordare se poi non intervenisse anche la splendida chiusa, giustamente famosa perché qui Montale come in pochi altri casi (ad esempio in *Non chiederci la parola*) ci ha dato una clausola definitiva, un emblema della sua esperienza poetica e esistenziale:

«Ti guardiamo noi, della razza
di chi rimane a terra».

E qui siamo a un livello ulteriore, perché dalla fenomenologia del tuffo e le sue implicazioni, siamo passati alla relazione che l'io lirico intrattiene con questo universo. In termini junghiani, potremmo dire che l'affermazione montaliana rivela una separazione pressoché totale dall'archetipo del *puer*. Rispetto a coloro che incarnano una psicologia *puer*, Montale si considera addirittura di un'altra razza. Ovviamente il «noi» ci segnala anche che il poeta non si sente solo in questa condizione, e la prodigiosità di Esterina ci fa anzi supporre che egli si trovi dalla parte dei più. Ma quello che è importante è che per Montale la sfera di desiderio, naturalità e rischio incarnata dal *puer* o dalla *kore* non è un patrimonio a cui tutti gli esseri umani possano ancora attingere e col quale identificarsi. Almeno nella modernità, nella maggior parte dei casi ci si scontra ormai con una sorta di *impossibilità antropologica* a lasciare la terra, a sfondare oltre l'alienazione.

Da questo punto di vista, la posizione di Montale rimane immutata nel corso di tutte le fasi della sua carriera poetica, e rappresenta un esempio di fissità molto maggiore della spesso menzionata monotonia dell'universo penniano, il quale non prevede sviluppo cronologico ma presenta almeno una continua alternanza tra immersione nella «calda vita» e dolorosa separazione da essa. Anche Saba mette in atto un meccanismo di diastole e sistole simile a quello penniano, sul quale si innesta una vena psicologica e narrativa che dà al suo caso ulteriori sfaccettature. Prendiamo la poesia *Fanciulli al bagno*, in cui Saba, come in molti altri suoi testi, osserva un ragazzetto che attraversa le strade di Trieste per giungere infine lungo il mare:

«Dodicenne fanciullo, io la tua vita
giorno per giorno posso dirti, ed ora
per ora. E adesso più di prima, adesso
che l'estate è al suo colmo, ed offre tanti
vari piaceri a te e all'amico tuo.
Uno fra gli altri, a me il più caro un tempo.
Di buon mattino la città attraversi,
variopinta città dove sei nato;
e ti rechi alla spiaggia»¹⁰.

Il piacere «più caro» di questi momenti di gioco e libertà è proprio il tuffarsi in acqua. Nel caso sabiano in compagnia di amici, il che già contribuisce a dare all'azione un maggiore senso di condivisione. E infatti prima ancora che il tuffo venga rappresentato il poeta ci ha già spiegato che si tratta

10) U. Saba, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano, 1994 (1998), p. 192.

di un atto col quale in gioventù ha avuto notevole dimestichezza e col quale si identifica:

«Lì dall'alta
trave nell'onda capofitto caschi,
o a gara con le palme il mar battendo
immensa fra voi fate una schiuma;
e chi in mezzo ci passa? Di marini
giochi sazio alla fine, o stanco almeno,
lungo e dorato ti distendi al sole».

Rispetto a Montale, qui non ci sono oscuri segni che perturbino il tuffarsi. Il tuffo non è il culmine di una costruzione allegorica, ma si situa all'interno di una narrazione di eventi che caratterizzano il fanciullo sabiano come portatore di uno spirito svagato, vitalistico e sensuale che riesce a prendere possesso dello spazio che attraversa. La trave è «alta» probabilmente perché più alto è il trampolino più il tuffo è emozionante, e il fanciullo si getta infatti «a capofitto», con un gesto spettacolare e rischioso che rappresenta una sfida a se stesso e all'ammirazione degli altri.

C'è un'urgenza adolescenziale di movimento irruente e rumoroso, di gioco agonistico, che dopo l'esplosione di energia sprigionata dal tuffarsi ritorna a uno stato di quiete e torpore (con movimento praticamente inverso rispetto a quello di *Nuotatore* di Penna). Come Montale, anche Saba ci dice chiaramente che tipo di risonanza ha per lui la scena che sta descrivendo. Sono fatti, gioie, sensazioni, a cui si sente vicino in quanto li ha vissuti in gioventù; almeno in alcuni momenti, il poeta è *stato uno di quei fanciulli*, e questo gli garantisce una possibilità di identificazione che ritorna ciclicamente a galla nella sua poesia nonostante nevrosi, malattie e sensi di colpa. Mentre alla sua *kore* fragile e statuaria Montale *delega* la rappresentazione di un'interiorità, di una speranza, di un'energia vitale, di cui non sente di poter farsi portavoce in prima persona.

A differenza però del nichilismo montaliano, l'identificazione sabiana con le *res gestae* del *puer* non è né completa né costante. Il *Canzoniere* di Saba funziona infatti come un macrotesto narrativo, all'interno del quale nuclei tematici e figurativi ritornano a differenti altezze cronologiche da prospettive psicologiche spesso contrastanti. *Fanciulli al bagno* non ci dice qualcosa di definitivo sulla relazione tra Saba e il *puer*, ma ci presenta un momento in cui questo rapporto fondamentale si manifesta sotto una luce di corrispondenza e di identificazione. In altre poesie del *Canzoniere*, come ad

esempio *Glauco* (in *Poesie dell'adolescenza e giovanili*, 1900-06) troviamo una maggiore alterità, la drammatizzazione dell'incapacità di Saba fanciullo di immergersi nel «tempo, allegro e immaginoso»¹¹ che Glauco e i suoi compagni trascorrono giocando col mare.

In ogni caso, la tendenza di Saba al dato psicologico ci offre sempre dei dati sufficienti per chiarire come il soggetto si rapporta in un determinato momento all'immagine del tuffo, dei giochi acquatici, del prendere il mare in generale. Nella poesia *Il canto di un mattino* (*Preludio e canzonette*, 1922-23) viene osservato un marinaio «quasi ancora giovanetto» che, cantando, sta pulendo una barca. Di colpo il giovane tace e balza sul ponte, prendendo il largo e lasciando nel poeta una «chiara soave rimembranza»¹². Ecco, questa senso di rimembranza c'è in tutti i casi in cui Saba osserva e segue i suoi amati fanciulli triestini, è una risonanza emotiva che scaturisce dal ricordo, anzi dai diversi ricordi che costellano la fondamentale ma mutevole relazione dell'io protagonista del *Canzoniere* con l'archetipo del *puer*.

4) E ritorniamo, per concludere, a Penna, rileggendo la poesia da cui siamo partiti:

«Dormiva...?

Poi si tolse e si stirò.

Guardò con occhi lenti l'acqua. Un guizzo
il suo corpo.

Così lasciò la terra».

Nuotatore diverge leggermente dai testi di Saba e Montale perché non descrive un tuffo dal trampolino ma dalla terra ferma. All'«abbattersi» (quasi uno sfracellarsi) di Montale, e al «cadere» esplosivo di Saba, si contrappone il «guizzo» con cui il nuotatore di Penna lascia la terra. Quindi la differenza fondamentale è che mentre la bellezza del gesto dei protagonisti di Saba e Montale sfrutta la gravità del corpo che precipita nel vuoto, nel caso penniano la memorabilità è tutta nell'uscire dalla pesantezza sfidando la stasi e la gravità. Qui non c'è trampolino, ma bisogna essere trampolino di se stessi. Il nuotatore di Penna, sebbene ce lo immaginiamo diversamente come tipologia fisica, ha in questo senso molto in comune con un Prigione di Michelangelo. Si risveglia da un pesante torpore, introdotto da quei puntini

11) U. Saba, *Tutte le poesie*, cit., p. 25.

12) U. Saba, *Tutte le poesie*, cit., p. 226.

di sospensione (rinforzati dal punto interrogativo) già presenti, in un simile contesto di risveglio «primordiale», nella poesia di apertura del canzoniere di Penna («La vita... è ricordarsi di un risveglio»¹³).

La pesantezza iniziale dell'atto è sottolineata dalla frattura del primo verso, che impone un andamento sinuoso e ritardato. Come in un mito cosmogonico, prima viene il passare alla posizione eretta (il maestoso «togliersi» dal terreno), poi lo scrollarsi di dosso un primo velo di torpore, infine la sosta su quel guardare l'acqua «con occhi lenti», una contemplazione narcotica che forse esprime desiderio, forse cerca di prendere le giuste distanze dalla dimensione nel quale si è procinto di immergersi. E proprio dopo questo momento di tensione trattenuta avviene lo stacco decisivo, perché la sequenza verbale («dormiva», «si tolse», «si stirò», «guardò») si interrompe, e viene sostituita da due clausole nominali separate tramite *enjambement*; le azioni vengono risucchiate in maniera quasi impressionante e scompaiono in una pura presenza fisica ridotta all'essenziale, nel «guizzo» di un «corpo».

Cosa aggiunge a questo quadro l'osservazione finale «così lasciò la terra»? Penso che serva a ribadire, a rinforzare, la natura allo stesso tempo banale e epifanica dell'azione appena descritta. Quel «così» esprime sia l'estrema facilità e naturalezza del tuffo del ragazzo, sia il suo carattere straordinario. È una clausola che lega il lettore a una dimensione fenomenologica e corporea, né allegorica né psicologico-narrativa, di atti paratatticamente presentati in maniera apparentemente non curante, ma dai quali emana una psichicità dirompente. Sono soprattutto parole che non riportano l'attenzione del lettore sulla situazione del poeta (di alienazione in Montale, di empatia in Saba), ma che ne spingono lo sguardo oltre la terra, mimando in un certo senso la traiettoria di cui il tuffatore è protagonista. Una tale apertura dello sguardo verso il mare, dunque oltre l'enunciato soggettivo di Saba e Montale, viene segnalata anche dal titolo (*Nuotatore* e non *Tuffatore*), che implica la prosecuzione dell'atto del tuffarsi descritto nella poesia, un nuotare solo intimato ma in cui il ragazzo è ormai completamente marino, «acquatico» come recita l'*incipit* di un'altra celebre poesia di Penna: «Ecco il fanciullo acquatico e felice. / Ecco il fanciullo gravido di luce»¹⁴.

Nel contesto di *Nuotatore*, che rappresenta una delle punte più icastiche della produzione di Penna, il soggetto poetico è talmente risucchiato nella fisicità della scena che osserva da sembrarne del tutto assente. Se cercassimo di raccogliere alcuni dei dati fornitici da *Ragazzi al bagno* e *Falsetto* rimar-

13) S. Penna, *Poesie*, cit., p. 3.

14) S. Penna, *Poesie*, cit., p. 162.

remmo inizialmente interdetti in quanto manca qualunque enunciato che articoli esplicitamente la posizione dell'individuo che guarda il tuffo. Un tale procedimento, unito all'estrema brevità, non può che concorrere a infondere un tasso di epifanicità elevatissimo, una luminosità che acceca e fa passare qualunque altra considerazione in secondo piano. È la qualità narcotica di una parte della poesia di Penna, che sembra avvolgere e dominare sia il lettore che Penna stesso in quanto presenza silenziosa nel testo. Ma è proprio il dominio assoluto dell'immagine, del gesto del ragazzo, ovvero il successo dell'epifania, che indirettamente manifesta un soggetto poetico capace di lasciare se stesso, la propria unitarietà egotica e circoscritta, per aprirsi alla sfera rappresentata dal tuffarsi del *puer*. L'assenza di un soggetto enunciante o ragionante in *Nuotatore* rivela di per sé già una profonda identità con l'immagine centrale della poesia, il tuffo tramite il quale il corpo si slancia nella vastità del mare e abbraccia le forze vitali al di là dei limiti della coscienza.