

Gilberto Lonardi

Il vecchio e il giovane
e altri studi su Montale

SINAPSI



PADOVA
UP

P A D O V A U N I V E R S I T Y P R E S S

A quarantacinque anni dalla prima edizione, *Il vecchio e il giovane e altri studi su Montale* di Gilberto Lonardi inaugura la collana «Sinapsi» di Padova University Press; collana che, sotto la direzione di Andrea Acribo e Sergio Bozzola, intende promuovere studi di letteratura italiana che si collocano all'incrocio di metodologie e prospettive teoriche differenti. Il libro di Lonardi, salutato da Pier Vincenzo Mengaldo come uno dei pilastri dell'interpretazione di Montale accanto ai contributi di Contini e di Solmi, si distingue per un metodo che è in realtà una combinazione di metodi, tra filologia e filosofia, stilistica e critica psicologica, critica tematica e *lectura* millimetrica del testo singolo. Lonardi esplora l'officina di un Montale *europaeus*, indagandone i rapporti con alcuni dei massimi scrittori occidentali fra Otto e Novecento (Baudelaire, Browning), e insieme dipanando fili e intrecci con maggiori e minori della tradizione italiana (Foscolo e Leopardi, i contemporanei). Viene così restituita la complessità di un autore «consustanzialmente eterogenetico», offrendone una chiave interpretativa ancora oggi imprescindibile.

«Sinapsi» mette in connessione metodi, discipline, visioni critiche interne agli studi sulla lingua e la letteratura italiana dal Medioevo all'estremo contemporaneo.

Direttori

Andrea Acribo, Sergio Bozzola

Comitato scientifico

Roberta Cella, Chiara De Caprio, Maria Antonietta Grignani, Snežana Milinković, Massimo Natale, Laura Neri, Enrico Roggia, Arnaldo Soldani, Sabrina Stroppa.

Tutti i testi pubblicati nella collana «Sinapsi» sono vagliati, secondo le modalità del “doppio cieco” (double blind peer review), da almeno due lettori individuati tra gli specialisti della comunità scientifica nazionale e internazionale esterni al comitato scientifico.

Sinapsi



Volume realizzato con il contributo del
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari, Università di Padova.

Prima edizione 1980, Zanichelli
Nuova edizione 2025, Padova University Press
Titolo originale: Il vecchio e il giovane e altri studi su Montale

© 2025 Padova University Press
Università degli Studi di Padova
via 8 Febbraio 2, Padova

www.padovauniversitypress.it
Redazione Padova University Press
Progetto grafico Padova University Press
In copertina: Zero Mentale, *Sinapsi*, www.zeromentale.com

This book has been peer reviewed

ISBN 978-88-6938-516-2

Gilberto Lonardi

Il vecchio e il giovane
e altri studi su Montale

PADOVA
UP

INDICE

Questa collana e questo libro <i>di Andrea Afrifo</i>	9
Introduzione	15
1. Montale da Cecchi a Svevo	19
2. Il grande semenzaio: qualche trovata	55
I. La seconda vista e altro dalla Russia	64
II. Tra memoria ed oblio: dal sistema proustiano	73
III. Beatrice e Antibeatrice	81
3. Lungo l'asse leopardiano	101
I. Tra Foscolo e Leopardi	101
II. Il Vecchio e il Giovane	133
III. Il filo di Browning	145
4. I padri metafisici	155
5. Fuori e dentro il tradurre montaliano	181
6. «Alla maniera di Filippo de Pisis» e «il nostro pesante linguaggio polisillabico»	203
7. Con il gallo cedrone	211
8. «Presto o tardi»: fine del romanzo mitologico	233
Appendice	249
1. Due note: le lettere a Svevo e i saggi sulla poesia	251
2. Montaliana	265
3. I poeti liberati (per un'antologia 1978)	273
Avvertenza bibliografica	285
Indice dei nomi	287

QUESTA COLLANA E QUESTO LIBRO

Questa collana ospita saggi critici dedicati alla lingua e alla letteratura italiana, dal Medioevo all'età contemporanea. L'italiano della letteratura – delle opere, degli autori o dei sistemi superindividuali e di koinè – sarà il campo di indagine naturalmente privilegiato, ma lo sarà qualsiasi scrittura argomentativa e intellettuale, 'in funzione d'altro' direbbe Gianfranco Contini, come il saggio critico, il testo epistolare, il saggio di storia, di critica d'arte – e così via.

Questa collana si chiama «Sinapsi», ma potevamo chiamarla «Incroci» o «Intrecci», oppure «Intersezioni» e forse anche «Reti», come quella sorta di rete o reticolo – opera dell'artista Manrico Baldo – che campeggia nella copertina di questo volume e di tutti quelli che usciranno. L'abbiamo chiamata così perché essa ha (avrà) una speciale inclinazione per le ricerche sì di taglio linguistico e insieme stilistico ed eventualmente metrico, ma aperte alla pluralità dei metodi e capaci di approfittare della spinta e degli aiuti dei più diversi approcci, necessari all'interpretazione del testo e «ad affondare in quello ch'è pur sempre il compito prioritario degli studi letterari: mettere in rapporto buccia e polpa, interno ed esterno, testo e “mondo”» come ha scritto Pier Vincenzo Mengaldo nella sua *Prima lezione di stilistica*. E della natura interdisciplinare di «Sinapsi», ci piace sottolinearlo, è fedele espressione la composizione 'plurisettoriale' del suo comitato scientifico.

Ed ora questo libro: *Il vecchio e il giovane e altri studi su Montale* di Gilberto Lonardi. Ristamparlo a 45 anni di distanza dalla prima edizione Zanichelli (1980) ci è sembrata subito la scelta perfetta per inaugurare al meglio questa collana. Non tanto e non solo per la fortunata coincidenza con un anniversario montaliano (i cento anni dalla prima stampa degli

Ossi di seppia), ma anche e di più per la sua, come dire?, struttura mentale pluri- o interdisciplinare. Perché il libro è un libro da una parte puntato «contro ogni fideismo [...] metodologico», dall'altra tutto 'piantato' «sui metodi [...] più che sul metodo», come scrive lo stesso Lonardi. Così che il lettore, leggendolo, vi troverà un affascinante e densissimo plesso di teoria e storia della letteratura e della poesia italiana ed europea, di visuali comparatistiche, di critica psicologica (v. la coppia junghiana del titolo: il *vecchio* e il *giovane*), di storia delle idee e insomma di critica globale, a tal punto che nella *Introduzione* l'autore può scrivere che l'oggetto del libro finirà per essere «in ultimo [...] non più Montale, ma, troppo ovvio, la Letteratura».

Il lettore troverà pure una costante e finissima attenzione ai fatti di lingua, di stile e di metrica. E noterà, ancora, che è un libro a cui piace – che sente necessario – fare la spola tra letture ravvicinate su singoli testi o spezzoni di essi e orbite ermeneutiche ampie, tra testi e contesti, tra campi lunghi e dettagli della documentazione. Il che implica che per lo studioso la filosofia non esiste senza la filologia e viceversa: «fare filosofia senza filologia è impossibile» scriveva Schlegel.

Di tale pluralità si era subito accorto Pier Vincenzo Mengaldo in una recensione uscita per «Studi novecenteschi» nel 1981 e intitolata *Un libro importante su Montale*. E lì scriveva ad esempio: «diremo non metodo ma *metodi*, al plurale», oppure «il mobilissimo appostarsi del critico in punti di osservazione sempre diversi» eccetera, e finiva per collocare il libro lonardiano entro un ristrettissimo circolo di studi decisivi, «accanto, per intendersi, alle pagine di Solmi, a *Una lunga fedeltà* di Contini, ai saggi di Fortini, a quelli di Bonfiglioli» e accanto, aggiungeva, «a pochissimo altro».

Tra le moltissime ragioni della sua importanza possiamo dire che *Il vecchio e il giovane* è intanto un libro originalissimo, dotato di una scrittura saggistica assai personale, e che è soprattutto un libro coraggioso – cioè un libro che reagiva e continua a reagire a una critica (salvo le eccezioni suddette) che di fronte alla grandezza di Montale si dimostrava «quasi sempre in debito di ardimento».

È poi un libro *importante* per la ricchezza, la varietà e la rilevanza dei suoi contenuti, cioè per tutte le piste che il suo autore ha aperto o sca-

vato più in profondità, per tutte le acque che ha smosso e le lacune che ha colmato. Che sono tutti effetti dell'«ardimento» di cui sopra e di una intelligenza (o creatività) capace di far lavorare sempre insieme lo specialismo e l'istinto o la libertà del grande critico 'dilettante' – e non sarà un caso che alcune pagine del libro dedicate al rapporto di Montale con Emilio Cecchi si fermino proprio sul tema del «dilettante di grande classe».

Tra i temi più in vista e fondamentali (ma è veramente difficile non nominarli tutti) ricordiamo quanto *Il vecchio e il giovane* ha dato alla conoscenza del sistema del femminino montaliano, indagato tra verità biografica e modelli del grande codice lirico-amoroso occidentale; e quanto ha dato al tema del 'romanzo' del personaggio che dice io, seguendo lungo gli oltre cinquant'anni delle singole raccolte: dalla *pars construens* dei primi tre grandi libri (il *recto* direbbe Montale), fino alla sua *dissoluzione* da *Satura* in poi (il *verso* direbbe Montale). Scorrendo l'indice del volume, ecco poi il motivo della memoria e il relativo sistema proustiano-montaliano degli *incentivi* (le sensazioni di «udito, vista, e, più, odore, gusto») essenziali a propiziare il balenare dell'*epifania* e il ritorno del fantasma dell'assente. Oppure ancora il motivo dei morti («il grande tema del ritorno dei morti» scrive Lonardi); la fenomenologia dei rapporti dell'io col mondo, con l'altro da sé, con il *tu* e i *tu*; il serbatoio del mito; la presenza e il ruolo degli *oggetti*; la scoperta della casa e delle case, dell'*intérieur* borghese (che lo studioso fa risalire a Baudelaire) e degli spazi di confine tra interno e esterno come *finestra* e *balcone*: che è una scoperta che segna un discrimine decisivo (lo documenta benissimo Lonardi) tra il modo di pensare (pensare semioticamente e finzionalmente) e scrivere una poesia dei giovanili e più italiani *Ossi di seppia* e quello del modernismo europeo delle *Occasioni* e della *Buferà*.

Tra gli argomenti, infine, di pertinenza più formale e linguistica – ma avvertiamo che nel libro tutto ha pertinenza con tutto, e che a Lonardi interessano non le forme in sé, non i contenuti in sé, ma sempre le 'forme dei contenuti' – ecco, con questa avvertenza, tra i capitoli più a contatto con i problemi della forma spiccano il quinto e il sesto, con i loro notevolissimi sondaggi e riflessioni sulle strategie linguistico-stilistiche del Montale traduttore, dunque sul rapporto di *dare e avere* tra il

traduttore e il poeta in proprio, dunque sui profitti che il secondo ricava dall'attività del primo, in particolare nelle sue versioni dall'inglese. E il maggiore di questi profitti (ci dice e ci dimostra Lonardi) è il guadagno di una ritmica varia, nervosa, scattante, cioè di tutto un concertato di monosillabi, sdrucchioli, parole tronche punteggianti le texture poetiche tra *Occasioni* e *Bufera* e non prima, con cui il poeta reagisce al tipico «pesante linguaggio polisillabico» della lingua italiana. E se ormai, adesso, da decenni, questo aspetto dell'officina montaliana è sotto gli occhi di tutti i lettori (specialistici), il merito e l'origine andranno ascritti proprio a questo libro.

Senza *Il vecchio e il giovane* noi oggi non conosceremmo così bene, in tutta la sua estensione complessità scansione diacronica e implicazioni, la cultura montaliana, cioè tutte le letture che il poeta ha introiettato e tesaurizzato già da giovanissimo, e che hanno nutrito la sua poesia e insieme definito la sua identità di uomo. Questa cultura così carica di esperienzialità è forse la risorsa migliore e l'arma più efficace, la chiave interpretativa più innovativa del libro lonardiano. Per cultura montaliana si intenda, e Lonardi intende, non tanto e non solo quella poetica, a cui in ogni caso il libro contribuisce eccome, sia per i poeti italiani (Foscolo e soprattutto Leopardi) sia per gli stranieri (Baudelaire ovviamente, ma poi Hopkins, Browning, Eliot, e così via). Si intenda invece di più la cultura della prosa, cioè quella che fa da «grande semenzaio di ogni trovata poetica» secondo le parole di Montale subito citate nelle primissime pagine del libro e usate per dare un titolo al secondo capitolo. Dunque quale prosa? senz'altro quella dei romanzi e dei racconti naturalmente, ma soprattutto quella saggistica, filosofica, di critica in genere, qualsiasi prosa insomma: sia degli altri (di Svevo, Cestov, Pea, Cecchi, Proust, Dostoevskij, Bergson, Joyce), sia di Montale stesso, ovvero le sue recensioni, le interviste immaginarie o reali, le autointerviste, gli autocommenti e così via. Da questo quadro d'insieme, e dall'uso che Lonardi ne fa lungo tutto il libro, emerge il profilo di un poeta tra i più grandi del Novecento, un poeta *europaeus* ma insieme, inscindibilmente, un poeta più di altri laicamente intellettuale, meno 'puro' che 'impuro', riluttante a ogni autosufficienza della poesia, dunque – scrive Lonardi – «consustanzialmente eterogenetico», complesso, inclusivo.

Prima del volume Ionardiano questo particolare *accessus* alla poesia e al mondo dell'autore era pressoché sconosciuto e inesplorato, come del resto era ai minimi termini il corpus delle prose montaliane a disposizione: basti dire che quasi tutti i saggi (i capitoli) del *Vecchio e il giovane* sono anteriori a *Sulla poesia*, la storica e la prima raccolta di scritti curata da Giorgio Zampa e uscita per Mondadori nel 1976. Diciamo questo per ribadire, se ce ne fosse bisogno, la novità e l'impatto di questo libro, e la sua funzione – ne siamo sicuri – di promotore 'morale' di tutti quei cantieri che hanno scoperto, pubblicato e studiato, negli ultimi decenni, le migliaia di pagine di prose montaliane – quelle del mestiere del critico e degli *altri mestieri*, i carteggi, ancora le interviste, gli autocommenti, eccetera eccetera.

Andrea Afribo

INTRODUZIONE

Se valgono ancora certe distinzioni, dirò che la presente dovrebbe più correttamente chiamarsi, al più, una quasi-introduzione. Non aggiungerò di non credere più nelle introduzioni, come pure vedo che qualcuno, astuto, ha già proclamato. Il sottoscritto è anzi probabile che a un tal «genere» della saggistica ci creda troppo, sicché per lui provvedere di un adeguato viatico questi studi o saggi montaliani, significherebbe pronunciarsi come minimo sui metodi (più che sul metodo) cui qui ha guardato con maggior simpatia, anche se si guarderebbe dall'accanirsi contro altri modi di affrontare il prodotto letterario: con l'unica avversione, anzi, per ogni fideismo e terrorismo metodologico, e tutt'al più dicendosi frugalmente dell'idea che valga la pena di interessarsi di letteratura non per convocarla come testimone privilegiata di qualcos'altro, né per «ancillizzarla» a spiegare altro da sé, ma per vedere come quel qualcos'altro – ideologia, psicologia «profonda», tradizione letteraria, latenza mitica e simbolica, ecc. – vi trovi di volta in volta una sua specifica formalizzazione. Ancor più, nel pronunciarsi come soggetto, gli riuscirebbe inevitabile pronunciarsi, e qui l'imbarazzo crescerebbe, sui suoi rapporti con l'oggetto, che in ultimo non è in realtà più Montale, ma, troppo ovvio, la Letteratura: sul perché per esempio questi saggi coprano uno spazio d'anni abbastanza ampio, 1972-79, ma come prodotti, pur molto coinvolti, di un ritorno continuamente ricominciato perché pieno di fughe.

Starò invece ad alcune più tranquille precisazioni: intanto, i presenti otto capitoli si sono ben presto configurati come assalti o approcci da tentarsi senza presunzione di univocità sul piano metodologico, ma con progressiva approssimazione, invece, al «libro». Insomma, mi riuscirebbe impossibile la civetteria di proclamare il mio lavoro-piacere un puro aggregato di saggi (il che ormai si afferma non dico senza complesso di colpa, ma proprio con molta soddisfazione), o un insieme solo preterintenzionalmente svelatosi coerente. Aggiungerò peraltro che garanzia prima

di una coerenza del mio libro mi appare ora lo stesso mio ritorno ossessivo su certi punti fissi. Tra essi, non pochi sono desumibili dall'Intervista immaginaria, 1946, donde per esempio l'attenzione alla funzione Leopardi in Montale, e più avanti poi alla prosa come «grande semenzaio» della sua poesia, e all'interferenza del tradurre. Anche altre attenzioni, combinate o metonimiche a queste, sono incentivate da dichiarazioni d'autore, in genere, come quelle che appena sopra dicevo, non molto frequentate dalla critica montaliana. Così per il concreto credito che si presta in questo libro ai nomi di Baudelaire e di Browning vale anche, e molto, l'autorizzazione montaliana.

Tutti questi temi, intanto, nessuno escluso, finivano per confermarmi la rintracciabilità a più piani di un ritornante aspetto montaliano: l'aspetto della «differenza», della sua differenza sostanziale rispetto al circondario italiano generalmente novecentesco. La nozione è inferibile già da un lampo critico continiano, e le prime conseguenze distese sono state quelle di un Bonfiglioli. Ma si aggiunga che già il richiamo massimo a due autori eponimi dell'Ottocento europeo come Baudelaire e Browning, e complementari agli occhi di Montale per registro geografico e di «genere» (il primo difende la poesia «nella» prosa, l'altro va verso la prosa ma salvando il dato di sensualità-trascendenza della poesia), finisce per collocarlo nettamente altrove rispetto, certo, al polo-avanguardia, ma non meno rispetto al polo-ermetismo. Stessa cosa, anche solo a stare agli indici che proponevo più sopra, per il suo modo di tenersi a Leopardi, su cui anche altrove mi sono soffermato, e per la funzione generativa e materna assegnata, su orme leopardiano-poundiane, alla prosa, e anche per il suo stesso modo di tradurre, che solo in parte è nella regola, diciamo autobiografica, novecentesca, ecc.

Se la «differenza», non meno geografico-culturale che psicologica, dà poi ampia ragione di come questo (almeno agli inizi) periferico dell'occidente italiano si sia prestissimo avvicinato ai nostri due massimi periferici d'oriente, Svevo e Saba –futandovi una consanguineità, e non solo, come in genere si preferisce riconoscere, un'occasione critica –, occorre poi aggiungere che, diverso specie in questo anche da quei nostri orientali del ventesimo secolo (Zanzotto ancora non c'era), Montale «rientra» poi sull'altro-da-sé, siano le avanguardie, sia l'ermetismo; e anche per questa capacità di movimento finisce per spiazzare, più che riuscire spiazzato. Qui conta nell'insieme anche un carico, se così posso dire, di concettualità, che anch'essa poi può avere qualche posto nella differenza montaliana: vi vedrei una ragione assolutamente non trascurabile della sua capacità di durata, perché Montale

non è autore di un primo libro felice e poi basta, come per altri poeti e narratori del Novecento non solo italiano dove istinto e quella che chiamavo concettualità sono in ben più evidente squilibrio, e prevale, dono magari fulgido ma breve, il primo.

Questo implica che l'autore di queste pagine riconosca sì come l'impianto cultural-esistenziale montaliano abbia una precisa fisionomia anni Venti-Trenta; è già a quell'altezza che l'ipersensibile provinciale trova motivazioni e appoggi per la sua confessata «disarmonia» in una sistematica cultura dell'io (tra Bergson e, importantissima per Montale, la Recherche proustiana) e in un più relativamente indigeno contesto di rimozione (vedi Fortini) del più importante dei conflitti, quello delle classi: donde il suo platonismo di separazione, donde i suoi miti e «miracoli», donde le identificazioni, all'incontro di arcaicità emotiva e di orgogliosa aristocrazia, con tutto quanto è fuori della Storia, dal gallo cedrone alla Gina. Ma tutto questo non implica affatto che chi scrive condivida qualche rapido recente verdetto di inadeguatezza (Sanguineti), con particolare riferimento all'ultimo e ultimissimo Montale. Riuscire alla grandezza, o comunque alla propria giustificazione storica, può anche essere una questione di pathos. Un pathos negato in genere a troppe carte poetiche dei tempi presenti, mentre di più ne custodisce il Montale che su altro piano magari giudicheremmo non all'altezza massima di quello della Bufera, e cioè il Montale seguito appunto alla Bufera. Dove poi il pathos non ci sarà solo per ragioni di individua storia, anche biologica, e psicologia, e piuttosto nascerà, direi, dal congiungersi di una poesia di crepuscolo dell'individuo con l'oggettivo dar voce alla fine (sta a vedere quanto protratta) neanche solo di una classe, ma di un'intera civiltà. Detto e forse anche guardato diversamente: credo benissimo utilizzabili per l'aristocraticismo critico del borghese Montale i ragionamenti che un Cases avanzava una decina di anni fa sulla qualità autenticamente conoscitiva e accrescitiva proprio dell'aristocraticismo (là seccamente antidemocratico) di un Nietzsche, pur con tutte le differenze.

Ma già, anche di questo aspetto, della durata montaliana, durata da spiegarsi anche con quella che insomma chiamerei un'alta capacità di coerenza e insieme di auto-mitridatizzazione — come forse ogni classico, Montale si misura continuamente con l'“eresia”, mettiamo le avanguardie, o mettiamo, per stare di proposito a esempi eterogenei, la riflessione teologico-esistenziale del nostro secolo più in bilico sull'eterodossia — questo libro non rende conto frontalmente, ma sì per occhiate trasversali. Dirò allora che il cammino del libro si è svolto, per dirla all'ingrosso e cioè trascurando qui tutti gli altri involgimenti, da una prima necessità di aprire nuovi

confronti noetico-tematico-strutturali per Montale – vedi con Leopardi e Foscolo, vedi con Browning e Baudelaire, vedi anche con Cecchi, ecc. – a una sempre più urgente «intenzione» al testo nel contesto. E questo poi, sia per evidenziare, nel testo, i segni di un passaggio o di una svolta ad alto potenziale simbolico, espressivo non meno che esistenziale (vedi per L'anguilla, 3.II; per Presto o tardi, 8), sia per sorprenderlo, il testo, nelle implicazioni (e qui vedi 7, Con il gallo cedrone) che intrecciano evidenza a non evidenza, che legano insomma la chiesa alla cripta. Magari anche, aggiungo, prendendo nel caso in contropiede le stesse delucidazioni d'autore (sui «limiti» dell'autore-critico-dell'autore, vedi qui, 2.III, per Beatrice / Antibeatrice: vantaggiosissime dunque le delucidazioni di cui sopra, voglio dire quelle d'autore, ma solo ove non si dimentichi che ogni delucidazione può essere contemporaneamente oscurazione d'altro, e che insomma ci si può anche offrire per nascondere, con ufficio «materno» dell'autore verso il proprio sé; proprio quello che fa l'animale-femmina quando attira su una pista diversa il cacciatore per difendere la prole, ben nascosta dall'altra parte). Da qui comunque il fatto che, con gli ultimi saggi – che sono il capitolo 2, il 3 nella sua zona centrale che dà anche titolo al libro, il 7 sul Gallo cedrone, e anche 8 – l'analisi del segno non si scompagni, il più possibile, dall'attenzione al sintomo e al simbolico-mitico (fino al sacro).

Non premendomi alcuna voglia o necessità di monografia, non pertanto ho resistito a concedermi un disegno latamente narrativo, che non si tarderà a scorgere ove si giunga al breve saggio ultimo, sulla fine del «romanzo mitologico», classico e neoclassico, montaliano. Prosa-semenzaio, «parabola», romanzo: alcune delle mie ossessioni di inquirente, alcune mie e sia pur modeste imprese di lettura che mi piacerebbe dire tentativa, o recussiva – «uteroque recusso / insonuere cavae gemitum-que dedere cavernae»: Aen., 2, 52-53 – precipitavano sempre più verso questa plaga scintillante. E dunque, l'inclinazione del Montale supremo alla parabola e al romanzo mi pareva e mi pare, si licet, riflessa, almeno tenuemente, nel dipanarsi stesso del mio libro. Non so poi se, dall'incontro di coinvolgimento (pur a soprassalti) e di costruzione è venuto qualcosa di non troppo squilibrato. Delle mie passioni critiche ho comunque lasciato traccia anche in ripetizioni e forse pure in qualche contraddizione, non so; ma non sempre me ne sono preoccupato.

settembre 1979

I. MONTALE DA CECCHI A SVEVO

1. Il quadro della critica su Montale appare nel suo insieme gravemente squilibrato, specie ove lo si guardi nella prospettiva delle ascendenze culturali. A indici quantitativamente robusti e in qualche caso qualitativamente eccellenti sul piano della lettura della poesia (e della prosa d'invenzione) e delle sue ascendenze propriamente poetiche, da Dante a Gozzano, corrispondono strozzature su altri piani non meno importanti. E piani anzi – senza che si voglia certo invocare un meccanico rovesciamento di prospettive e valori – più invoglianti addirittura, se si vorrà credere a quello che di recente confessa Montale, e che aveva in modo diverso già anticipato, sul fatto che lui non è mai stato un gran lettore di poesia. È fin troppo ovvio che questo non esclude la vitalità e le conseguenze anche importantissime dell'attenzione montaliana ai poeti, tanto più anzi in quanto, viene da aggiungere, attenzione dichiaratamente non autoimposta o «professionale». Induce semmai a un più vivo desiderio che non restino, come invece sono, pressoché intentati gli scavi nei confronti della *prosa*, eminentemente quella fine otto e novecentesca italiana e più ancora europea, e dunque prosa si sa quanto ricca di evoluzione formale ma anche di supreme ambizioni conoscitive. Tanto più che un tale vuoto o quasi-vuoto permane ad onta delle fondamentali affermazioni montaliane sulla prosa “grande semenzaio di ogni trovata poetica», e affermazioni da leggere per forza a lato, come complementari,

delle confessioni appena ricordate sulle proprie abitudini di lettore della *poesia* in stretto senso.¹

Non diversamente, siamo all'indigenza quando si tratti non di ricostruire la storia del Montale critico,² ma di stabilire contatti tra la prosa *critica* di Montale e certa prosa *critica* che quel Montale ha tenuto ben presente: con gli ovvii richiami alla dinamica delle sue letture e della sua cultura, con gli sconfinamenti nella poetica e magari i rimbalzi fino alla poesia. È a quest'ultimo aspetto che vorremmo prevalentemente dedicarci, almeno per una sua zona, ma zona importante, in queste pagine, non senza trascurare del tutto, benché non molto più che per cenni e strafiori, le implicazioni che si sono appena dette. Tanto più quando le implicazioni risultino con le sue letture, per l'appunto, di prosa narrativa. Ma anzitutto si tratterà più precisamente, per raccoglierci su quello che ci riguarda più da vicino nel presente caso, di fare luce sul rapporto

¹ «Beh, io non sono mai stato un grande lettore di poesia, e mi è stato sempre difficile separare i poeti dai prosatori. Foscolo, Leopardi, sì, naturalmente, Tasso [...] ma non mi sono mai specializzato nella lettura dei poeti». E poco prima: «Dante è il poeta italiano per eccellenza, dopo di lui non ce n'è stato un altro». Così nell'intervista concessa a G. DEGO, *The wooden Bulldog. An interview with E. Montale*, in «London Magazine», June-July 1973, e che io ho potuto leggere nella redazione italiana [ora, tagliata, con il titolo di *Montale esplosivo*, in «La fiera letteraria», 20 aprile 1975]. E nel '46 in *Intenzioni (intervista immaginaria)*, in «La rassegna d'Italia», I, 1946: «Letture d'ogni genere, non letture di poesie: non occorre che il poeta passi il tempo a legger versi altrui, ma neppure si concepirebbe una sua ignoranza di quanto s'è fatto dal punto di vista tecnico, nell'arte sua [...] Naturalmente il grande semenzaio d'ogni trovata poetica è nel campo della prosa» [ora in E. MONTALE, *Sulla poesia*, Milano 1976]. Dell'importanza di un tale avviso si sono accorti in pochi: v. gli spunti di P.V. MENGALDO, nel saggio cit. a n. 19; la confermano implicitamente G. CONTINI, *Pour présenter E. Montale* (1946), in *Altri esercizi*, Torino 1972, e M. PETRUCCIANI, *Montale e Serra: «in un'aria di vetro»*, in *Segnali e archetipi della poesia*, Milano 1974; vedi infine, in questo volume, il cap. 2.

² Sull'argomento si può anzi partire, soprattutto, da un inquadramento generale quale quello di U. CARPI, *Contributo per Montale critico*, ora in *Montale dopo il fascismo dalla «Bufera» a «Satura»*, Padova 1971. Ivi la scarna bibliografia su questo aspetto dell'attività montaliana.

che corre tra l'attività critica di Montale e anzi del primo Montale, pressappoco fino al '30, con l'attività critica quale la intese e applicò, pressappoco tra 1915 e 1925, un critico e un prosatore come Cecchi.

1.1. Beninteso: non la sola critica-poetica in senso stretto del primo Montale ha risentito della suggestione cecchiana. Il segno «vetrino» che per l'appunto Cecchi trovava – ritrovava – negli *Ossi*, certi edonismi dannunziani dal giovane Cecchi versati ma anche prosciugati nella sua prosa: ecco profilarsi alcuni dati, bisognosi certo di precisazioni e anzi di immediati distinguo, che necessariamente tralasciamo, per un possibile capitolo di una storia, meno parziale di quella che si offrirà qui, di quella suggestione, tra poetica e poesia. Così il credito di Montale alla prosa come tale di Cecchi, alla sua prosa d'arte, o almeno a quella post-1915 (data di pubblicazione della *Storia della letteratura inglese*), è, sia chiaro, di molto inferiore al credito che Montale mostra di attribuire al Cecchi critico, a conferma, del resto, che non è *in primis* a questo tipo di prosa che più generalmente guarda Montale. Ciononostante, il taglio, qualche intonazione della scrittura di viaggio montaliana è senza dubbio quella di chi ha letto con attenzione altre pagine di Cecchi, specialmente quelle di *Messico* o anche di *Et in Arcadia ego*.³ Ma questo e altro ancora non potrà che essere una conferma di più di un fatto che credo inoppugnabile quanto sostanzialmente ignorato: il significato dell'incontro di Montale con Cecchi va ben oltre quello che ci dice la lettera dei suoi interventi sullo stesso Cecchi, peraltro a loro volta non poco illuminanti, almeno preliminarmente, su un'attenzione, una simpatia e, anche, un'intelligenza almeno di alcuni limiti di Cecchi, il cui corso inizia parecchio precocemente (sono interventi che nell'insieme vanno a tutt'oggi dal 1923 al 1972).⁴

³ Mette sulla strada giusta la recensione di Montale, *Emilio Cecchi, Qualche cosa - Messico*, in «Pègaso», 1932, n. 5. Anche più tardi, nel '52, ricorderà fra le pagine più alte di Cecchi quelle di *Messico* e di *Et in Arcadia ego* (*I due volti di un critico*, in «Corriere della sera», 17 settembre 1952).

⁴ Per un'illustrazione di questi interventi fino al '32, A. SCUDERI, *Cecchi secondo Montale (1923-1932)*, in «Studi novecenteschi», I, 1972, n. 2. Non un cenno di

2. In realtà, benché incontro parziale (si dirà ulteriormente più avanti in che senso), l'incontro con Cecchi si è tradotto, sembra a me, in un incontro come pochi altri risolutivo per il giovane Montale. Bisogna peraltro distinguere – sia pure per i soli fini dell'analisi di ciò che risulta poi ben unito – tra i due livelli ai quali scatta questo incontro. C'è un incontro con quello che Cecchi impersonava, agli occhi di Montale, dell'uomo di cultura e del suo ethos borghese, che è poi esprimibile in un certo modo di muoversi tra vita e cultura; e c'è un incontro, utilizzato nel cerchio critica-poetica-poesia, con una zona, la più ferma probabilmente – o quella che Montale ha fermato e rassodato ritagliandosela nella prassi più fluida e più rapida se non, dopo il Venti, più frettolosa, di Cecchi – con una zona dunque delle indicazioni e delle scoperte culturali cecchiane e con la militanza critica che si esprime attraverso di esse.

Si trattava cioè di tenere d'occhio un modello, oltre che di servirsene per l'allestimento di un proprio, e magari meno brillante ma insieme più tenacemente e personalmente «pensato», breviario critico-culturale; di mirare, traguardandolo da una provincia più aspra e «ingenua» e da una esistenza per allora un po' chiusa e molto interna, a un generale stile di uomo colto borghese e cittadino (e perfino cosmopolita, nei limiti, che a noi verosimilmente appaiono più forti e più determinanti di quanto non apparissero a quel Montale, della nascita toscana e classica di Cec-

Montale ai gravi limiti ideologici di Cecchi, specie di quello cui lui era particolarmente attento, quello della «Tribuna» anni Venti: il Cecchi cioè che su quelle pagine stese interventi – spesso, ma non sempre, non firmati – di chiaro stampo reazionario e di oggettivo sostegno al sopravveniente fascismo. Do qui le date e i luoghi degli interventi di Montale su Cecchi: *Emilio Cecchi*, in «Primo tempo», 1923, n. 9-10 (ora nella riproduzione in libro di tutta la rivista, con introduz. di F. CONTORBIA [*La lezione «impossibile» di «Primo tempo»*] e un saggio di G. SCALIA, Milano 1972); *Cronache d'arte. Pittura italiana dell'Ottocento*, in «Il lavoro», 23 giugno 1926; *L'osteria del cattivo tempo*, in «L'Ambrosiano», 23 giugno 1927; *Emilio Cecchi, Qualche cosa - Messico*, in «Pègaso», 1932, n. 5, cit.; *I due volti di un critico*, in «Corriere della sera», 17 settembre 1952, cit.; *È morto un maestro*, in «Corriere della sera», 6 settembre 1966 (ora con titolo mutato, *L'uomo e l'artista*, in E. CECCHI, *I cipressi di Bolgheri*, a cura di V. BRANCA e di E. MONTALE, Firenze 1969); *Critica e storia*, in «Corriere della sera», 10 dicembre 1972.

chi), oltre che a una serie di scelte e di scoperte letterarie. Già molto meno, penso, dovettero persuadere quel più libero e meno (relativamente) «civilizzato» Montale certi rifiuti o silenzi di Cecchi (cui furono o ignoti o lontani uno Svevo o un Rebora, o molto meno vicino un Proust di quanto lo fosse a Montale).

2.1. Per stare intanto, brevemente, al primo dei due livelli di cui si diceva, si leggano di seguito le «chiose» di Montale su *Emilio Cecchi*, in «Primo tempo», 9-10, 1923, e il più noto *Stile e tradizione*, apparso nel primo numero del 1925 del «Baretti». ⁵ E, proprio nella data di mezzo, 1924, si dia un'occhiata a un articolo cecchiano su Larbaud e ora leggibile in *Aiuola di Francia*. Si vedrà come dal ritratto che Montale disegna di Cecchi, i tratti più in evidenza nell'articolo di «Primo tempo», quelli della «concretezza», della realistica semplicità, dell'«ironia» e anzi «scetticismo» e dello «stoicismo» di Cecchi, con l'accompagnato rifiuto della «retorica», delle pretese a ogni passo dell'«opera totale», come d'altra parte, e più, dell'«arte a una sola dimensione [...] senza radici nel terreno della vita», rimbalzano al complesso programma, caratteristicamente in dialettica tra più fiduciosa ed energica affermazione della modernità e più discreta ma non meno presente preoccupazione del «genio» nazionale, del montaliano *Stile e tradizione*, con l'aggiunta del progetto che sta quasi a conclusione e suggello di quest'ultimo, e sul quale soltanto, per ora, ci preme di soffermarci, quello di «un diletterantismo superiore, saturo d'esperienze umane ed artistiche», di una figura che si vorrebbe diffusa, non isolata, di «dilettante di grande classe» da costruire per il futuro.

Si tratta di un progetto che Montale non smetterà di perseguire in prima persona, e che poi anzi opporrà, a partire dal secondo dopoguerra, all'intellettuale dei mass-media, parodia quest'ultimo – non diversamente del resto da quello che doveva accadere per ipotesi pur diverse, quali quelle gramsciane – della sua ipotesi di una diffusione, già in quegli anni, di una cultura, nel senso migliore, individualistica, e disinteressata. Ora, chi cerchi con pazienza tra le cose montaliane e cecchiane di quegli

⁵ Per il primo vedi nota precedente; il secondo, con una correzione che non riguarda il presente discorso, è anche in *Auto da fé*, Milano 1963.

anni o di quelli immediatamente seguenti, troverà già in atto allora – polemico a ben vedere con il rondismo più rigido, e più intonato semmai, per Montale, all’esperienza etico-aristocratica di «Primo tempo» e anche a quella sopravveniente di «Solaria» – il tramarsi da Cecchi a Montale di questo filo del «dilettantismo superiore».

Cecchi lo usa nel 1923 per Renan («si suol dire, non so veramente in base a quale autorità, che i tempi del dilettantismo sono passati [...] lasciateci cominciare con un saluto, se ancora ci restano, a tutti gli autentici, intrepidi dilettanti»). Poi ancora nel ’23 in un importante articolo su Viani, ora nella *Letteratura italiana del Novecento*. E nel ’24 per un nome così significativo come il Larbaud di quegli anni, significativo anche per il Montale sveviano, come è noto, e in cui Cecchi come Montale potevano di fatto trovare esplicita la difesa della «position indépendante de l’amateur». Montale gli fa appunto eco nel ’25, sul «Baretti», e risale a Foscolo come a un suo lontano ma moderno impersonatore. Riprende poi pari pari la medesima formula quando lui pure scrive di Larbaud, ancora nel ’25, sul «Baretti», II, 6-7. Fino poi a svelare, ormai nel ’32, a chi pensi, come a un altro modello, nostrano questa volta, di quel «dilettantismo superiore» che salva la sua indipendenza, per tornare a Larbaud, «contre toutes les tentations d’une carrière spécialisée»: basterà rivolgersi a un altro intervento di Montale su Cecchi, su *Qualche cosa e Messico* in «Pègaso», ed ecco venirci incontro la stessa definizione di «superiore dilettantismo» usata appunto per Cecchi: «E a noi il superiore dilettantismo di Cecchi piace soprattutto per tutto ciò ch’esso sottintende d’inespresso, di crudo, vorremmo dire di sanguigno; per la lotta ch’esso maschera e rivela ad ogni istante».

Da un lato, dunque, a questo primo livello, sono lo *stoicismo* spesso riferito – per Cecchi, per Svevo, per Larbaud – ora più ora meno esplicitamente al tono denso e interno che emana dalle pagine di altrettanti esemplari di *homo europaeus* dalla loro necessaria e dolorante rinuncia ai canoni orientativi (fino all’esplicito cenno all’ateismo della *Coscienza di Zenò*)⁶ e, insieme, la necessaria e dolorante rinuncia ai canoni orientativi

⁶ Tutti gli interventi di Montale su Svevo, e le lettere tra i due, si leggono in E. MONTALE-I. SVEVO, *Lettere con gli scritti di Montale su Svevo*, Bari 1966 [ora, con ag-

delle «radici nella vita». Dall'altro, su una accattivante linea inedita per la nostra storia culturale, una linea Foscolo-Cecchi, ecco l'affine, almeno per certi versi, disegno di un *dilettantismo* aristocratico e inquietamente libero, e profondamente lontano da quella «professione» di intellettuale e poeta, che il Montale dell'*Intervista immaginaria* nelle sue ultime battute, rifiuterà (siamo ormai al '46) con matura ironia borghese. Ironia che appunto sarà da assomigliare anche alla borghese concretezza di un Cecchi, nell'età degli *Ossi*: molto più comunque che a precedenti «umiliati» e piccolo-borghesi, rintracciabili e infatti anche troppo rintracciati (da lettori troppo poco o per niente avvisati della più ampia e varia escursione, anche come stiamo vedendo prosastica, entro cui si muove già questo Montale) nell'ordine della *poesia*, anzitutto notoriamente la poesia crepuscolare.

Visto in questa prospettiva, Cecchi si presentava a Montale come il tramite rappresentativo e raccomandabile di un trasferimento al «dopo le avanguardie» di una eredità sostanzialmente vociana, dell'eticità vociana. Privata quest'ultima del suo sapore di nomadismo e di bohème intellettuale – privata anche degli stimoli vivi verso una cultura protesa, pur con tante ambiguità, al rinnovamento nazionale fino a negarsi, almeno nelle punte più decise, come cultura – è l'ethos dell'intellettuale borghese che Montale può ritrovare in Cecchi, per opporsi, proprio come il giovane Cecchi, da un lato ai sedicenti poeti-filosofi e ai poeti e critici «puri» dall'altro, alle avanguardie futuriste e alle sparse derivazioni «impressioniste».

La strada giusta restava quella che imbocca naturalmente chi non rinuncia a un'idea sostanziale di eterogenesi dell'arte, alla sua nascita e perfino stesura non mai «pura», e neppure destinata, ma piuttosto necessitata, tutt'uno anzi con una *saturatione* (così per Svevo; così per la sua immagine del dilettante superiore; così confidando come nascono le sue poesie), con un compatto fondo e spessore di esperienze umane ed artistiche: il che appunto Montale tende a racchiudere nell'idea e nell'im-

giunte e diverso titolo (*Carteggio*), anche Milano 1976: v. nell'*Appendice*, 1]. Vedi anche L. CARETTI, *Montale e Svevo*, in AA.VV., *Omaggio a Montale*, Milano 1966 [ora anche in *Sul Novecento*, Pisa 1976].

immagine del «dilettante di grande classe». Un'immagine che sarebbe interessante vedere più da presso quanto ritrovi le fattezze, oltre che dei Renan e Larbaud e d'altri ancora, del nascente mito di Proust, durato sempre in alta considerazione presso Montale, anche l'ultimo implacabile e lucido dissolvitore di piccoli e meno piccoli miti (non solo letterari, come è noto), e, con altrettanto «genio» ma meno grazia, di Svevo. Immagini di prosatori, del tutto o prevalentemente: ma, come sia pur diversamente lo stesso Cecchi, prosatori *poematici*, *totalisti*. Anche per questo, forse, propizi alla sete di *prosa* del poeta Montale. E immagini, conviene aggiungere, che forse venivano coscientemente opposte, per un ethos nuovo, per una diversa discrezione e più laica disperazione, a D'Annunzio. Ma senza negare, di quest'ultimo, l'escursione delle esperienze e d'accordo piuttosto entrambi, Montale e Cecchi, a trarre un altro dilettantismo da quell'escursione, che valesse a creare tutt'altra immagine di un'esistenza culturale da quella del «dilettante di sensazioni», secondo la già allora vigente definizione crociana di D'Annunzio. Fatto sta che l'immagine, il modello, non resta del tutto bloccato a quegli anni: si ripresenterà parzialmente, in qualche modo, nella *silhouette* di quel «dandismo umanistico» di cui Montale parlerà in anni più vicini (e, non fortuita coincidenza, ancora tirando in ballo il nome del Foscolo).⁷

Anche a stare nei soli termini di questi stimoli e prospettive, già si comprende come il giovane Montale si segnava una meta che implicava certo la poesia, ma in un giro ben più ampio, e da raggiungere per un itinerario non rettilineo. La giustificazione doveva venire anzitutto da un modo di vivere, da uno *stile* appunto tra esistenza e cultura: uno stile il cui stesso sostanzarsi di una polpa esistenziale poteva forse intravedere in certi spunti del Cecchi di quegli anni,⁸ immergendoli in un ethos

⁷ In *Fuori di casa*, Milano 1969.

⁸ Sulla circolazione di questa idea etica di *stile*, v. per Debenedetti e Solmi F. CONTORBIA, *op. cit.*, p. 34 e nota. Per Cecchi, un passo dietro di loro e di Montale: con Flaubert «è impossibile non sentirsi davanti a un esemplare di ciò che lo stile ha da essere stile, e cioè realizzazione suprema d'un temperamento» (1921, in «La tribuna», ora in *Aiuola di Francia*, Milano 1969). Altrove lo *stile* è in uso più ovviamente tecnico.

più piemontese, lui e i suoi giovani amici di «Primo tempo». E uno stile cui lavorerò poi su orme più evidentemente anche cecchiane negli stessi aspetti esterni, dopo la raccolta stagione giovanile, dopo il trasferimento a Firenze pressappoco, dal viaggio colto al giornalismo di gran classe, al rifiuto – certo non pacifico e anzi contraddittorio, se è vero che la gran parte dei poeti, almeno dal Simbolismo in poi, ha bisogno di credere, proprio mentre si immola alla poesia, che la poesia nasca per caso – dell'arte per l'arte e della poesia «pura». E in una più vasta, e più vastamente mutuata, maturazione di rifiuti poi irreversibili, e più suoi, della poesia che si nutre di poesia, della poesia come professione o come destino o privilegio, e del poeta come istituzione.

Chiaro allora che la qualifica di «dilettantismo» perde ogni segno di gratuità, se non quello, che è di ogni opposizione borghese allo sfruttamento borghese dell'intellettuale, del rifiuto di una professionalità. In altre parole, la «cattiva coscienza» borghese ha cominciato a funzionare abbastanza presto, pur con discrezione, per Montale. Ed è quella che gli ha poi sempre consentito di vagheggiare certe risposte di isolamento umanistico, nelle figure del «dilettante» come, in modo più trasposto e meno da cointeressato, del «dandy», cioè nella prospettiva individualistica e ironica della protesta borghese di fronte al mito tracotante delle «magnifiche sorti», ai trionfi tecnologici come alle imprese della massificazione, coltivate dalla borghesia stessa.⁹ Si intenderà allora meglio la natura dello «snobismo» montaliano, che dunque non si oppone affatto allo «stoicismo» montaliano, come ha visto bene anche Carpi. È l'assunzione stoica, cioè patita, della negazione, che stacca Montale da un altro tipo di assunzione non borghese, non cristiano-ebraica, non stoica, e anzi attiva e agita quale quella di Leopardi, cui, pure, Montale è debitore. Ma la tragicità può esprimersi in certo Montale solo per la via indiret-

⁹ Per un'analisi degli elementi reazionari impliciti (a volte neanche tanto) in questo atteggiamento, v. U. CARPI, *op. cit.*: ma c'è una lucidità, c'è anzi un «realismo» di Montale che se sgorga dalla sua nostalgia e dal suo aristocraticismo non per questo è meno in grado di efficacia diagnostica riguardo al presente; più anzi di quanto magari lo sia tanto volontarismo «di sinistra» da parte di certi suoi critici.

ta e traumatica dell'ironia e dello «snobismo» umanistico: unica strada, sembra suggerire Montale, perché il mondo borghese possa accostarsi al tragico senza far ridere.

3. Chiaro che ci siamo così progressivamente staccati dall'area della presenza direttamente cecchiana, più composta, ancora alle soglie, tutto sommato, di quell'«età dell'ansia» in cui sta invece, e in cui si avviava a prendere posto, Montale.

Ma veniamo, più analiticamente, al secondo dei due livelli di cui parlavamo, e che è quello della diretta infusione nel linguaggio critico (o in quello anzitutto) di Montale di alcune parole-chiave del sistema critico di Cecchi, con tutto o molto di quello che le accompagna. Finché infine è una piccola ma significativa costellazione di tenaci interrelazioni, che, magari con assestamenti interni parzialmente diversi, trasmigra dal più limpido cielo cecchiano a quello più fondo di un Montale che intanto sta pur lavorando a problemi ben suoi, tra poetica e poesia.

Nell'articolo del '23, Montale mostra di apprezzare altamente due zone del Cecchi critico-scrittore: quella che coincide con la *Storia della letteratura inglese nel secolo XIX* pubblicata nel 1915, e quella, che si offriva all'attenzione di Montale in anni quasi immediatamente seguenti (pressappoco dal '19 in poi), della assidua collaborazione di Cecchi alla «Tribuna», specie con i pezzi particolarmente liberi e agili del venerdì e firmati dal «Tarlo»: agilissime scalate a testi soprattutto delle letterature nostra, inglese e francese contemporanee. Questo per ricordare i dati esterni: dati del resto ai quali si fermano in sostanza le informazioni che Montale fornisce indirettamente. Ma va aggiunto subito, invece, che questo Montale giovane conosce – intanto – o riconosce su quelle pagine, non senza stimoli alla prosecuzione in proprio su cui qui non insisteremo, da un lato la poesia dell'Ottocento inglese in alcuni suoi grandi momenti, da Coleridge a Wordsworth fino a Shelley e a Keats, dall'altro, per fare un nome su cui torneremo, un Valéry, quello dei *Charmes* quello del *Cimetière marin*. Conosce, dicevo, o riconosce questi e altri ancora per la strada agilmente tracciata da Cecchi: ma contemporaneamente, e ancor più, intravede in quelle pagine e insieme traguarda al di là di esse non molto meno, direi, che alcuni tratti fondamentali del proprio de-

stino di poeta moderno. Cioè, buona parte della strada per diventarlo, tra scelte abbastanza esplicite e negazioni molto chiare: anche se la strada che come vedremo percorrerà con Cecchi passerà più per il dominio dell'*ars* che per quello di una vera visione del mondo.

Cecchi, anche quello della *Letteratura inglese nel secolo XIX*, è non solo un critico, ma, con i limiti di un pur fervido e intelligente classicismo, un lettore militante: il che vuol dire che scrive attento al presente letterario, suggerisce con discrezione un programma, opzioni e rifiuti, ai poeti contemporanei. Montale ha risposto vivacemente a quei suggerimenti. Rintracciare almeno alcune risposte, significa dare conto non solo di un rapporto, quale questo con Cecchi, importante per intendere lo stesso colore indigeno che possiede l'esperienza di Montale nel suo complesso rispetto ad altre fondamentali e di nascita e anagrafe meno nostrana, ma, e contemporaneamente, significa gettare almeno uno sguardo su una partita di scambi inesplorata, tra due zone già di per sé non del tutto ben conosciute del lavoro stesso di Montale. Penso naturalmente al lavoro che sta direttamente alle spalle, con tutte le implicazioni, del corso e anzi del farsi della sua poesia. Da un lato le sue letture critiche, alcune almeno delle prime letture importanti; dall'altro il lavoro più antico del critico Montale, che mentre fa il critico – da Cecchi a Svevo, da Pea a Saba, a molti e meno noti poeti contemporanei, da Larbaud al primo Joyce, ecc.: resto deliberatamente a date abbastanza ravvicinate, '23-29 – confessa poco o tanto una poetica in atto, un poeta che si cerca.

3.1. Stiamo anzitutto all'unico prodotto esteso e continuo del Cecchi più caro a Montale, alla sua *Storia della letteratura inglese nel secolo XIX*: più facile fra l'altro cercarvi con qualche speranza di completezza dei riscontri, perché, invece, del Cecchi giornalista, anche solo quello degli anni che ci interessano più direttamente, non tutto è riprodotto, notoriamente, nelle sillogi degli *Scrittori inglesi e americani* e dell'*Aiuola di Francia*, cui peraltro si aggiunge ora, pur non esaustivamente, la *Letteratura italia-*

na del Novecento (né, d'altra parte, le pagine, per esempio, della «Tribuna» sono facilmente reperibili).¹⁰

Incominciamo dunque col dire che di rado quelli che si sono detti i suggerimenti discreti ai contemporanei si avvicinano all'indicazione diretta, esplicita, come là dove, nella *Letteratura inglese* p. 211, si osserva che «Wordsworth intanto s'era messo sulla strada buona ch'è quella di tutta la poesia moderna; sorvegliare e vendemmiare nella propria esperienza», con successivo rinvio a Robert Browning come al continuatore su una tale strada. Se in questo caso l'implicito suggerimento alla vendemmia nella propria esperienza era abbastanza (ma non del tutto) pacifico, e più forse importante in quanto indicava a Montale, subito dopo, un percorso Wordsworth-Browning di cui credo che avrà tenuto conto,¹¹ si veda quanto Montale deva a Cecchi sul piano di tre idee-forza, con relative e altrettanto importanti implicazioni e discendenze, della *Letteratura inglese* vista nel suo insieme. Sono, queste idee-forza, l'attenzione alle rigorose premesse di una tensione *etica* che necessita e nutra l'atto del fare poesia, con la discendenza che vedremo, della *concretezza*; la mira a una poesia e anzi a un prodotto d'arte che, per la via anche di quella concretezza, e per opera di *stile* si definisca come *oggetto*; l'attenzione alla componente di *sensualità* nella poesia contemporanea.

Cominciamo dal nesso probabilmente meno stringente, e partiamo dunque da quella forte reattività etica che è uno dei segni più vociani di questo Cecchi. Se a p. 219 della *Letteratura inglese* Cecchi parla della «insufficienza morale di Wordsworth», a p. 305 il confronto-opposizione tra Leopardi e Shelley apre – in pagine di cui Montale diceva nel '23 che basterebbero da sole a fare la reputazione di un critico – apre dicevo, a tutto vantaggio di Leopardi, verso l'immagine di un poeta che dall'intensità del 'prima della poesia' costruisca le premesse per lo scatto d'«un atto sicuro» dal «di dentro, per un processo di epurazione morale»: il che certo trovava ascolto in Montale, chi pensi a *Stile e tradizione* e a quan-

¹⁰ E. CECCHI, *Storia della letteratura inglese nel XIX secolo*, Milano 1915; *Scrittori inglesi e americani*, 2 voll., Milano 1962⁴; *Aiuola di Francia*, Milano 1969; *Letteratura italiana del Novecento*, a cura di P. CITATI, 2 voll., Milano 1972.

¹¹ Su Montale e Browning, vedi in questo volume i saggi 3 e 4.

to vi è là di una forte affermazione, con le mediazioni «piemontesi» che si conoscono per quel Montale che va da «Primo tempo» al gobettiano «Baretti», di un'eterogenesi della poesia.¹²

La lettura cecchiana di Shelley è di fatto una lettura di vaglio etico, dal severo accertamento di una «ben scarsa possibilità di tenace amor del prossimo» che, in Shelley, «esprime una difficoltà di vita interiore», alla comparsa finale, nell'esperienza shelleyana, di un diverso tono etico che garantisce una ben altra simpatia di Cecchi per l'ultimo Shelley, e intanto ancora offre a Montale lo spiraglio di un'immagine, un rapido sondaggio d'anima su cui, più che costruirsi, riconoscersi: «Forse nelle lettere e liriche ultime, filtra una doratura di tramonto, nel tono etico. Direi che si trovava ormai, nell'ordine morale, prossimo alla coscienza della frammentarietà, nell'accorato, sfiduciato desiderio di un "segreto" per cui rinascere. Si sentiva passato in una sorta di limbo ...» (*Storia della lett. ingl.* p. 345).

Altro che «perennità giovanile», secondo il mito più corrente di Shelley. Montale poteva bene sentire restituito da quella lettura uno Shelley meno distante. Ma il rinvio all'autore qui direi che conta meno del mediatore: è dalla mediazione di Cecchi che si avverte il riflesso non generico sul gran tema montaliano, e colto proprio in uno dei momenti della sua prima organizzazione, in *Crisalide (Ossi)*:

M'apparite
allora, come me, nel limbo squallido

¹² Ecco il passo di Cecchi, *Storia*, p. 305: «Chi ricorda il metodo di lavoro d'un Leopardi [...] deve concludere che lo Shelley aveva bisogno di inebbriarsi di ritmi e parole suoi od altrui, prima di accostarsi allo stato creativo. E vede tutta la differenza fra un poeta che si forma nelle prove della vita severa, nella angosciosa meditazione proseguita per centinaia di pagine e migliaia di pensieri, finché di dentro, per un processo di epurazione morale, gli si stacca d'un atto sicuro l'espressione perfetta, e un poeta che si monta e brancola sulla carta [...]». Curioso e istruttivo il fatto che la maniera leopardiana di arrivare alla pagina scritta, qui disegnata da Cecchi, sia proprio quella che Montale confessa come sua (toltane l'aura eroica della presentazione cecchiana).

delle monche esistenze; e anche la vostra
rinascita è uno sterile segreto ...,

dove non sembra casuale il ritorno, dal denso impasto cecchiano, di *limbo*, di *segreto*, dello stesso *rinascere*. E il gran tema montaliano che anche di questi rinvii si nutre è quello appunto della ricerca di un difficile, sterile-sfiduciato segreto di salvezza dal limbo e dalla coscienza della frammentarietà: e già si intravede organizzarsi la nota fenomenologia montaliana degli emergenti quanto frustranti fantasmi di salvezza.

Dell'ethos cecchiano riconoscerei volentieri l'impronta in una parola tutt'altro che isolata del Montale critico, e non a caso poi rientrata nel vocabolario critico *per* Montale: lo *stoicismo*. Eccone rapidamente qualche uso montaliano. «Ironia ed una punta di stoicismo» sono, per cominciare, in Cecchi per l'appunto. «Intimo stoicismo» è quello di Svevo («L'esame», novembre-dicembre 1925): «ipotesi [...] che il silenzio di Svevo tragga le sue ragioni da un intimo stoicismo, da quella sotterranea e fondamentale "indifferenza" ch'egli ha donato a più di un suo figlio d'arte». E nel '26 ritroverà in Pellerin uno stoicismo cui si accompagna il senso del meccanicismo universale.¹³ Facile soprattutto in questi due casi avvertire il riverbero profondo dalla / alla poesia del primo Montale. E così è «stoicismo» quello di Adriano Grande, donde una poesia che si rifiuta di cedere all'oppressione di «contrastì, materialità, contingenze penose e mortificanti» (*Avventure* in «La fiera letteraria», 8 gennaio 1928). E un anno prima, 1927, sempre nella «Fiera letteraria», ecco un'affermazione di carattere meno occasionale: «non si creda che nelle liriche di carattere personale, lo scrittore debba in qualche modo rinunciare a quella stoica, severa visione delle cose ...» (*Libri di poesia. Balilla Pinchetti, Ugo di Santo Spirito*, 27 novembre 1927).¹⁴ Finché nel '32, su «Pègaso», 2, 1932, a

¹³ Ora in *Studi in onore di V. Lugli e D. Valeri*, Venezia 1961, II (E. MONTALE, *Jean Pellerin*). Sullo stoicismo montaliano, cenni importanti, per es., in C. VARESE, *E. Montale*, in *Occasioni e valori della letteratura contemporanea*, Bologna 1967, e anche in P. BIGONGIARI, *Montale tra Boutroux e M.lle de Scudéry*, in «Il bimestre», n. 6, 1970. Ma v. anche il rapido quanto eccellente schizzo di F. FORTINI, *Montale*, in *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere*, Milano 1968.

¹⁴ Non accolto in *Sulla poesia*, cit. Si invece il precedente e il seguente.

proposito di *Liriche e idilli* di Giotti, parlerà, in opposizione ai crepuscolari e al Pascoli, di «umana e stoica verità». Severità, quasi un obbligo di ascesi, di verità e applicazione che implichi tensione morale, sono del pari nel vocabolario critico montaliano e cecchiano. Lo stesso Montale ha rimproverato, semmai, nel breve intervento del '72, qualche punta di troppo al moralismo del primo Cecchi.

3.2. D'altra parte, la poesia cui, nella visuale montaliana, si richiamava Cecchi, non si direbbe troppo esposta alla «bipolarità» cui usa richiamarsi la critica quando si sforza di braccare di quest'ultimo, paradossalmente, l'unità. Il Cecchi montaliano è del tutto contro un'«arte a una sola dimensione, che allora [cioè un dieci anni prima] si chiamava pura: ritagli frammenti pezzi di colore – senza radici nel terreno della vita» (nel *Cecchi* già citato, del '23). Il che si traduce in Montale, per un passaggio breve quanto necessario, in quella necessità della «concretezza nuova» (poesia che «riesce all'ordine più rigido a traverso l'ordine e la devastazione: concretezza nuova»), che più e più volte è nominata nel citato articolo di Montale con referente lo stesso Cecchi e che quel medesimo Montale afferma di ritrovare nei moderni come Valéry, come Ungaretti, e in «qualche cosa» di Cardarelli... E la *concretezza* fusa con la *trascendenza* e (vedremo) suoi larghi sinonimi, è l'esigenza-pernio di un intervento del '30, in «Pègaso», II, 4 maggio, sui *Contemporanei* di Ravegnani; e sempre la *concretezza*, come necessario contrappeso allo *sradicamento*, è ancora chiesta un po' più avanti alla lirica dei contemporanei (qui a Bertolucci), seguendo Pound: una lirica per la quale, «sradicata com'è, occorre formidabile concretezza di visione e di linguaggio» («Pan», 1 settembre 1934).¹⁵

E così mi pare che ci stiamo avvicinando a una zona di più stretti incontri fra Cecchi e Montale, e insieme a più sensibili centri della poetica e della confessione di officina montaliana. Infatti il motivo della concretezza richiama, e ancora per Cecchi come per Montale, l'individuazione dell'*oggetto*. E si svolge anche, con parola non proprio di Cecchi ma molto di Montale e peraltro su premesse per così dire di un avviamento

¹⁵ Si legge anche nei *Lirici nuovi* di L. ANCESCHI, Milano 1943 (*Per la poesia di A. Bertolucci*); ora in *Sulla poesia*, cit.

cecchiano, nella definizione cauta, ma ripetuta, di «poesia metafisica»: definizione mutuata probabilmente, come qui ci accontentiamo di accennare, già un po' prima e altrove che da Eliot e suoi vicini.

Ecco Cecchi, ancora nella *Letteratura inglese* dopo un attacco di discorso che ci riporta all'«antipatia» sua per certa poesia «pura» contemporanea, e qui si applica invece a Shelley: «Non esistono cose ma segni nello Shelley, e pensieri inconsci e volontà erranti [...] E così, stilisticamente difetta il senso dell'oggetto, come cosa dura, tangibile, verso la quale il poeta assume un dovere [...] Così la intuizione ritmica è in genere melodiosamente arcadica [...] E lo Shelley si determina quale preciso contrario dell'artista tipo Leopardi o Ibsen tutto materia psicologica, offerta con rigore quasi scientifico, e niente gesto immaginativo; non si coglie per lui che un impulso il cui oggetto preciso ai nostri occhi è assente [...] Un Dante, un Beethoven son tutti attuosì [...] etici: fatti d'esperienza umana». Eccoli, già predisposto, si direbbe, perché il Montale giovane, quello tra *Ossi* e *Occasioni* lo ripercorra nell'atto di darsi insieme un vocabolario critico e almeno un abbozzo di poetica, il cerchio eticità-esperienza-concretezza-oggetto (definito in ultimo da uno stile). Con possibili conferme, naturalmente, oltre il '15: per esempio, per tornare a quell'altro blocchetto d'anni che ci interessano, eccolo dire nel '21 per Flaubert che «lo stile obbliga la visione a coagulare tanto solidamente che il poeta tocca con mano il proprio sogno, e deve riconoscerlo vero, quasi suo malgrado» (*Aiuola di Francia* p. 84): un modo per parlare dell'oggetto senza nominarlo.

L'esigenza di una poesia-oggetto si sa abbastanza bene quanto sia anche di Montale. Non escluderei che ci sia di mezzo, in una tale ossessione, che si sa come coaguli in specie in zone-cuore quali i veri e propri *Ossi di seppia* e i *Mottetti* il più a sua volta ossessionato dallo stile tra i naturalisti, appunto il Flaubert appena ricordato per la via di Cecchi. Tanto più che è Montale ad azzardare una definizione di paradossale «nuovo naturalismo» per un siffatto tipo di esito poetico (*Provincia e poesia* in «Tempo», 15 febbraio 1940). Esclusi perciò stesso il «gesto immaginativo» e la «melodia», necessario invece il «rigore quasi scientifico», per stare ai termini cecchiani. E intanto non è poco sintomatico che Pea appaia nel saggio montaliano del '25 come eminentemente raccomandabile per la

configurazione tutta oggettuale della sua poesia di narratore: «scrittore oggettivo per eccellenza», la sua esperienza, anche quella «più intima», assume «aspetti quasi tangibili» (come, direi, nel Flaubert cecchiano). «L'oggettività di Pea ha le sue radici nella vita provata» (qui viene in mente l'assoluta incapacità montaliana di «inventare»). «La fondamentale oggettività di Pea è per noi fuori di dubbio».

E per accostarsi ad altro che da qui discende, e ancora getta luce su propositi e fatti montaliani: «il suo dono è d'inserirsi di colpo nel cuore della realtà», senza «appigli»: dove a ben vedere Montale denuncia il suo disegno, pienamente maturato con i *Mottetti* ma già di primo collaudo in quel '25 con gli *Ossi* brevi (si spiegherà più completamente a cose fatte, con l'*Intervista immaginaria*).¹⁶ Altrove ho proposto Foscolo come esemplare di questa entrata *in res* senza mediazioni, senza «appigli»: qui aggiungerei almeno l'esempio di Pea e quello della stessa agilità cecchiana, sdegnosa di propedeutiche discorsive, anch'essa subito tipicamente in presa diretta sulla realtà (cioè, per il caso di Cecchi, la realtà seconda dell'opera letteraria). O si veda quest'altro rilievo ancora su Pea: «questo scrittore oggettivo per eccellenza [...] ha bisogno di disporre le sue figurazioni in tono di ricordo e di confessione: e nel ricordo, si sa, più che di veri sviluppi c'è bisogno di constatazioni»: dove la specie ripetitiva e al limite ossessiva dell'evento del ricordo, senza «sviluppo» e anzi tipicamente bloccata e momentanea è bene riferibile anche a Montale («L'arte sua, e il suo paesaggio, non ci son dati in fieri, non sono da noi sorpresi nel loro processo: questo mondo ci sta dinanzi tutto naturato», *Enrico Pea: Il volto santo* in «L'esame», aprile 1925). Tralascio qui di controllare quanto tutto questo si accompagni a prelievi montaliani dal lessico di Pea.

Di lì a un anno, nell'articolo steso questa volta per un poeta, il primo suo e molto importante su Saba, nel «Quindicinale», I, 1926, 10, eccolo parlare di «clausole finali che restano nella mente autonome e distaccate, come un 'oggetto' della nostra vita». E proprio in questo saggio ve-

¹⁶ «Bisognava esprimere l'oggetto e tacere l'occasione-spinta. Un modo nuovo, non parnassiano, di immergere il lettore *in medias res*, un totale assorbimento delle intenzioni nei risultati oggettivi»; *Intenzioni (intervista immaginaria)*, cit.

dremo più avanti testimoniata per altra via la presenza del vocabolario critico cecchiano.

Peschiamo un po' più avanti nel tempo, 1929, ed ecco che la formula della poesia-oggetto si arricchisce di un'aggiunta importante: si legge sul n. 6 di «Pègaso» del '29 che in Pavolini c'è sì a compenso la «continuità di espressione», ma che le perdite sono «in rilievo puntuale ed in quella precisa definizione che tende a far di ogni lirica moderna un oggetto di poesia». Ed ecco l'aggiunta: «(il 'correlativo obiettivo' del dato interno, secondo la nota teoria di T. S. Eliot)». È arrivato Eliot: ma per perfezionare un'idea della poesia già robustamente iniziata, fra l'altro, avendo presenti, all'inizio o quasi della parabola, da un lato le pagine critiche di un Cecchi, e gli scrittori e poeti che quelle illuminavano secondo una linea anzitutto di oggettività, dall'altro le scelte che più autonomamente Montale comincia a fare tra i nostri moderni, e tra i prosatori nostri c'è forse Pea da incontrare per primo, oltre allo stesso Cecchi critico, oltre, vedremo, a Svevo. Qui semmai Montale ha trovato un ulteriore mattone per costruirsi una poetica-critica (il «correlativo obiettivo») nella metafisica eliotiana. Per qualche anno, in piena esperienza dei *Mottetti*, l'ascendenza eliotiana si addiziona, e sembra anzi sovrapporsi, a quella, vorrei dire più nativa, più vicina all'istinto, maturata decisamente a contatto con un lettore indigeno come Cecchi.

Effettivamente, istinto e cultura tendono particolarmente a incontrarsi in Montale. Può perciò anche sembrare che Montale non dica sempre le stesse cose sulla sua «nascita». È diverso il richiamo all'*istinto* per spiegare la poetica oggettuale delle *Occasioni* (nell'*Intervista immaginaria* 1946), dall'indicazione culturale-storica, della sua nascita «metafisica» nel solco di Baudelaire e Browning in quanto poeti metafisici (in «Quaderni milanesi», 1960). L'istinto da un lato, la cultura, di segno per di più europeo, dall'altro, sembrano non solo escludersi a vicenda, ma escludere ambedue la presenza di Cecchi fra i legittimi coadiutori a proposito di quel fatto sempre un po' misterioso che è una nascita, almeno la nascita di un grande poeta. Ma le cose sono probabilmente più semplici, e la contraddizione solo apparente. Montale si è accorto di essere in possesso nativamente di alcune idee sulla poesia e ancor più di alcuni modi per costruirla, quando in specie Cecchi gli ha fra i primi insegnato a ricono-

scerli, e forse, anzi, a meglio ricostituirsi alle spalle una immediata tradizione «di casa» (così tanto, da Ceccardo a Boine a Sbarbaro, e così appena fuori della porta di casa, da assomigliare alla voce stessa dell'istinto): quanto a Cecchi stesso, così alieno da astrazioni e così concreto come lo vede nell'articolo del '23, si intende bene come Montale ne ascrivesse con facilità la voce, le massime critiche, a un «genio» tutto sommato anch'esso indigeno. Contemporaneamente, però, Cecchi gli dava un primo aiuto a far incontrare abbastanza presto una propria *natura* con quella zona di *storia* europea che più le assomigliava. Da dove venissero in proposito altri aiuti culturali a favorire quell'incontro, e quando questo avvenisse, conto di illustrare in altra occasione.¹⁷

Sta di fatto che già pressappoco dagli anni Quaranta Montale prenderà cortesemente le distanze proprio da Eliot, e nella risposta del '40 al questionario per un bilancio sull'Ermetismo, in «Primato», I, 1940, 7, come poi nella appena ricordata *Intervista immaginaria* e poi in *Un'aria di casa* sul «Corriere della sera», 17 febbraio 1972,¹⁸ richiamerà anzitutto a un uso indigeno, quasi connaturato alla nostra più alta e ferma tradizione, questa linea della poesia-oggetto.

3.3. Ma qui la mira è anzitutto un'altra e forse più semplice: riconoscere la filiazione cecchiana di certe parole-guida della critica montaliana. E torneremo appunto all'argomento a proposito di un'altra di queste parole, la *sensualità*. Con la necessità, peraltro, di passare prima, seppure velocemente, per incroci un po' più complessi.

Diamo dunque un'altra delle nostre occhiate a quello che succede un po' dopo i primi anni montaliani, ed eccoci, nel 1933, di fronte alla più brillante e meno nota definizione montaliana di poesia metafisica. Ecco: si augura che Gatto, partendo dalla sua sensualità meridionale, si incammini verso quella «forma di esasperazione *intellettuale* della *sensualità* che va, non si sa perché, sotto il nome di metafisica» (*Alfonso Gatto, Isola*;

¹⁷ Spero invece di aver già dimostrato altrove come concretamente avvenisse, in un caso preciso (*La casa dei doganieri*) e per mediazione indigena, l'incontro *in re poetica* con Browning [v. in questo volume, 3; e aggiungi, ivi, 4].

¹⁸ Quest'ultimo non accolto in *Sulla poesia*, cit.

Giovanni Descalzo, Risacca, in «Pègaso», 1933, n. 5). Lasciamo anche qui fra parentesi quello che, si potrebbe dire, è nato per ultimo, ma necessitato da tutto quanto precede, e qui sta infatti proprio in punta di frase: il *metafisico*. Lasciando stare le poetiche figurative, le idee di poesia metafisica e di correlato oggettivo sono acquisti nuovi, di area anglosassone: nel senso più lato, per la verità, perché se la seconda è eliotiana, la prima era cosa di smercio più diffuso già intorno agli anni '25-30, e tra i diffusori c'era un Praz, per esempio. Ma stiamo qui a quel che precede (l'«essasperazione intellettuale della sensualità»), e ci accorgeremo che si tratta delle premesse cecchiane, inveratesi poi negli acquisti nuovi, tra anglosassoni e anglistica.

Teniamoci intanto alle apparizioni separate di *intellettualità* e soprattutto, per ora, di *sensualità* nelle pagine cecchiane. Già abbiamo visto opporsi il rigore quasi scientifico alla mera immaginosità shelleyana; altrove e più esattamente ecco l'intellettualità rintracciata, sempre nella *Storia della letteratura inglese* in un Foscolo opposto, perché più «intellettuale» e più «critico», allo stesso Shelley, più «naturalista». Quanto alla *sensualità* sarà bene premettere che Montale ne fa una mira molto più presente alla sua sensibilità musicale, e al suo stesso uso-attraversamento di D'Annunzio: al cui esito in fin dei conti Montale pone in opera ben altre misure (anzitutto, per esempio, quella del contrappunto) da quelle, che direi più intese all'alleggerimento, di un Cecchi.

Per Montale, a quello che ne so, il passo da cui si può partire è del '26, nel suo saggio su Debenedetti (in «Il lavoro», XXIV, 23 giugno 1926), dove si segnala, in *Amedeo* il rischio di «un'arte troppo intellettuale e scevra di sensualità»: i due termini che per esempio ritroveremo nel '33 collaboranti alla costruzione di una poesia metafisica, o già prima all'installazione dell'affine poesia-oggetto, qui stanno, e non positivamente, separati. Di lì a poco, ecco due precisazioni importanti, ambedue del '28: «So che ai poeti è vano assegnare programmi e temi [...] Ma so pure che poesia non si dà senza un minimo di sensualità espressiva e che il libro di versi non regge se a lettura finita non lascia un insieme di accordi, di toni, di armonie, o di dissonanze, che rappresentino nel suo aspetto sensibile la personalità del poeta» («La fiera letteraria», 6 maggio 1928). E due mesi dopo: «Ho già scritto altra volta su queste colonne che non

credo possa darsi poesia senza un minimo di sensualità espressiva: che non vuol dire sempre colore, sfarzo, *clinquant*, ma può essere benissimo secchezza, nervosità, senso dell'essenziale. Non credo a un poeta che, in vario modo e misura, non si 'ascolti parlare'» (ivi, 29 luglio 1928).

Altri ha già legato opportunamente queste 'confessioni' all'«attraversamento» montaliano di D'Annunzio.¹⁹ Qui occorre legarle ad alcune eloquentissime affermazioni, sicure almeno quanto queste – anche se, pure qui, con l'impressione di una poetica più composta, meno disposta a mettere all'attivo le eventuali «dissonanze» di cui parla invece Montale – del Cecchi critico. Così i conti quadreranno perfettamente, ove si pensi che a dettarle a Cecchi doveva essere anzitutto l'esperienza di un suo in parte altrettale «attraversamento» dannunziano.

La parola torna dunque alla *Storia della letteratura inglese del XIX secolo*. Dove si legge, p. 185, che «la poesia può evitar le forme logiche nella ispirazione immediata, sensuale», e che, p. 217, «nelle più belle poesie [di Wordsworth] i suggerimenti mistici sono offerti attraverso un appello, una concentrazione sensuale». Ma per cogliere meglio il legame con le affermazioni, che vogliono essere generali ed epigrafiche, di Montale, ecco ancora nella *Storia*, p. 200: «l'esperienza lirica che è sempre contesta di una certa sensualità...» (ancora partendo da Wordsworth). E si aggiungano certe pagine su Coleridge. Cecchi anzi, va aggiunto, offriva a Montale, in un altro e splendido passo della *Storia*, un eloquente *raccourci* dell'avvento e della irrefutabilità del «sensuoso» nell'età moderna della poesia, là dove parlava della monotonia armonica, precisamente dell'«illuminazione a candele romane» onde Shelley risulta risolutamente prima e al di qua della sensuosità cromatica cui siamo ormai abituati dopo «l'esperienza parnassiana, impressionista e simbolista».²⁰

¹⁹ Cfr. P. V. MENGALDO, *Da D'Annunzio a Montale: ricerche sulla formazione e la storia del linguaggio poetico montaliano* [1966; ora nel suo *La tradizione del Novecento*, Milano 1975].

²⁰ Vi vedrei un punto di appoggio importante, per Montale, ai fini di una esatta storicizzazione o comunque distanziazione di Leopardi: che significa poi, per così dire, una propria autostoricizzazione. Per Leopardi, si sostituisca al «lume delle candele» la «vaghezza» e in genere la misura classica e si intenderà come

Per Cecchi, come per Montale, e per questi senza i rimpianti che indovina o almeno sospetta chi ricorda altre pagine del Cecchi di poco precedente la *Storia*, la *sensualità* è dunque tra le connotazioni essenziali della poesia moderna: direi anzi che Montale, molto più attivamente «unilaterale» di Cecchi, ne fa un ingrediente importante per differenziarsi, già al punto di partenza, da vicini per altro altrettanto attenti, ma vorrei dire più monodicamente, all'*intellettualità* (come Cardarelli).

4. Ma se, almeno nelle fondamentali pagine di Cecchi su Coleridge, si guarda al contesto in cui appare la *sensualità*, ci si accorge che il panorama non può certo esaurirsi nel catalogo di alcune voci-pilota. Queste sarebbero solo i segni importanti ma irrelati di una attenta lettura montaliana, se anche il modo onde alcuni di essi collaborano dinamicamente – nella prospettiva militante di Cecchi, e, con la maggiore compromissione di chi pensa anche all'utile, al proprio *fare*, in Montale – non finisse per mostrare delle affinità non trascurabili. Penso qui al nesso che Cecchi insistentemente sottolinea nella *Ballata del vecchio marinaio*, il nesso *sensualità-elemento trascendente*.

Si tratta in realtà della prima formulazione, in cui doveva imbattersi Montale, di un corto circuito che nella pagina cecchiana torna poi a riformularsi più di una volta con voci largamente sinonime alle due che si sono viste. Di costante c'è questo, sotto le varie formulazioni: l'incontro, la crasi di basso e alto, per dire all'ingrosso. Non sto anche qui a notare come per Cecchi le premesse di una simile visuale (e «speranza» per i contemporanei) siano ben lontane; risalgono per lo meno agli anni vociani. Dirò piuttosto che le varie «formule» cecchiane conoscono anche una trascrizione più laica, che si esprimerà nella saldatura di fenomenico (lui lo chiama anche il *brulicame*) + *intellettualità* (*rigore*).

per più densi cromatismi Montale sapesse – senza dunque gli equivoci cardarelliani, per esempio – di dover rivolgersi ad altri più prossimi (da noi, anzitutto Pascoli-D'Annunzio): anche se, dei classici, Cecchi gli segnalava positivamente il senso costruttivo e il rigore (molto meno, di Leopardi, il messaggio negativo: ma vedremo come Montale si sia servito di Cecchi soprattutto al livello dell'*ars poetica*).

Di quella che noi con qualche taglio a spese della ricchezza sinonimica cecchiana abbiamo ridotto a una duplice coppia di sinonimi, di cui la seconda trascrive su piano più terrestre, più laico, la prima, il giovane Montale sfrutta ogni componente, anche quelle meno convenienti alla sua disperazione razionalista. E sfrutta anzitutto la loro stessa formulazione *in iunctura*. Anche per lui a volte si tratterà di propendere per la prima formulazione (diciamo, tipo Coleridge: tipo, cioè, un metafisico d'ordine ancora romantico). Eccolo allora nel '30 (recensendo in «Pègaso», II, 4 maggio 1930, *I contemporanei* di Ravagnani) puntare sulla «fusione di concretezza e trascendenza che chiede all'arte di non essere arte soltanto, ma la chiede profondamente radicata, viva di passioni umane e, soprattutto, obbiettivata, chiusa in una forma che possa resistere al tempo, e dimostri una logica e coerenza in sé e per sé». Altre volte eccolo piuttosto e preferibilmente proseguire la trascrizione più laica di Cecchi, e potremo allora trovarci di fronte la brillante definizione del '33, della poesia metafisica come «esasperazione intellettuale della sensualità», con tutte le prosezioni oltre lo stesso Cecchi che si sono già dette. Ma qui, a un nome-tipo come quello di Coleridge, chi si sostituisce, come altro emblema rappresentativo (non esaustivo, peraltro) di altra più laica crisi, o se si vuole di un «oltre», tutto conquistato per esercizio dell'intelligenza? Non è ancora, neanche qui, Eliot. Sarà chiaro che, non contro ma semplicemente prima di lui, c'è Valéry.²¹ Ma conosciuto o riconosciuto ancora, indubitabilmente, per mezzo di Cecchi.

²¹ Che Montale colleghi Valéry a Eliot come suo necessario antecedente – con tutte le conseguenze per chi voglia ricostruire in tutti gli aspetti la cultura «metafisica» di Montale – prova a posteriori l'espresso collegamento fra i due indicato da Montale nel più ampio contesto dei post-baudelairiani: v. *Il poeta T. S. Eliot, premio Nobel 1948*, in «Corriere della sera», 5 novembre 1948 [non compare in *Sulla poesia*, cit.]. Ma su Valéry-Montale resta parecchio, credo, da dire. Vedi il «pezzo» montaliano sulle *Pièces sur l'art*, «Pan» 1935, ora in *Sulla poesia*, sulla «sensualità ragionata», sulla poesia oggettivata e «martellata», sulla stessa «improvisation de degré supérieur». La stessa «trovata» dell'*attraversamento* (di D'Annunzio) nasce a mio parere da Valéry, che lo diceva per Baudelaire nei confronti di Hugo.

Vediamo dunque come Cecchi ha presentato Valéry a Montale. In data alta, il '22, e in luogo che si è già detto importante per ammissione dell'interessato, nella «Tribuna» letta proprio in quegli anni con la maggiore attenzione da Montale in quanto ospite di Cecchi, quest'ultimo dava un ritratto dei *Charmes* appena usciti di Valéry, in cui da un lato confermava le proprie obiezioni a un bergsonismo in poesia che restasse allo stato fluido, dall'altro non negava affatto quel bergsonismo («elementarità [...] sensazione»; «evocazioni leggere»; «impulso elementare»; il «brulicame bergsoniano» di Péguy e di Proust), ma per darsi pienamente attento a chi volesse imporgli il sigillo e l'ordine dell'intellettualità. «Lo storico della poesia contemporanea avrà da notare con qualche stupore – premetteva Cecchi – l'indifferenza di quasi tutti i poeti italiani, anche, o specialmente, ai più forti movimenti intellettuali del tempo». A questa indifferenza Cecchi opponeva, neanche troppo implicitamente, Valéry, «lirico dell'emozione intellettuale».

In Valéry, «l'elementarità di questa materia, staccata su la sensazione, e non ancora rapita nel concetto, è, frattanto, connessa ad una estrema purezza, libertà, e capacità di rispondenza lirica». E poco dopo, con ripresa testuale dal Cardarelli leopardista, Cecchi riconvoca a un ideale gruppetto di prototipi per la poesia nuova almeno uno dei personaggi (Leopardi, ora con Dante e Goethe) che già sette anni prima, come si è visto più sopra, nominava (Leopardi, Ibsen) per le stesse ragioni, opponendoli allora a quasi tutto Shelley: che è poi l'opposizione per cui, a «un'arte di pura allusione, quasi senza più soggetto [...] corrisponde, a più riprese, e in varie forme, nella storia della poesia, questa lirica intellettuale, animata, come disse un nostro giovane poeta, di luce senza colore, popolata d'esistenze senza attributo, ricca d'ordine e non di figure [...] Molte liriche di Dante, di Goethe, di Leopardi, sono i capolavori di questa ispirazione» (ora in *Aiuola di Francia*, cit., pp. 275-276). Il «giovane poeta» è appunto Cardarelli, come s'intende, e qui sta probabilmente a rappresentare la parte più rigorosamente d'ordine nella definizione critica di questo Cecchi.

Già lo schema che abbiamo appena visto, l'alternativa tra due tipi di poesia che si corrispondono nella storia delle forme, ritorna con precisazioni importanti (caratterizzando in modo parzialmente diverso uno dei

poli dell'opposizione) nell'articolo montaliano del '26, su Saba, e anche più avanti. Ritorneremo su questo. Ma ora restiamo piuttosto al Cecchi che scrive direttamente di Valéry, e seguiamolo, in mezzo a citazioni da Valéry di cui mi pare di avvertire come una preparazione di taglio premontaliano («Viendra l'heureuse surprise ...»; «Où sont des morts les phrases familières?»), verso la conclusione: «per concludere, avremo bisogno di poche parole. Il lettore ha visto da sé, come quell'impulso elementare, arricchito dalle sensazioni più fuggevoli, inquieto delle attrazioni più imprevedute [...] sia altrettanto docile e fedele a tali esigenze d'ordine e armonia che collocano l'arte del Valéry fra i modelli più egregi». L'«impreveduto», la «sensazione più fuggevole», l'«impulso più elementare» si canta dunque nell'ordine e nell'armonia. Da un lato i «baleni di colore e di senso», dall'altro le «solenni astrazioni», in un «mirabile tessuto verbale» (p. 279). «Il brulicame bergsoniano pareva non potesse svilupparsi oltre alle brillanti notazioni impressioniste; o al concatenamento di monotoni frantumi di epica, come in Péguy o in Proust. Qui è accolto e fuso nella forma rigorosa dell'ode classica» (p. 278).

E Montale? Montale, si sarà già capito, chi ne ricordi il generale fondo di bergsonismo-contingentismo, chi ripensi almeno a un aspetto degli *Ossi*, non sta malvolentieri tra Cecchi e Valéry. Se Cecchi è soprattutto capace di cogliere il nesso tra quello che Valéry stesso chiamava il «caos familiare» e il rigore chiesto agli ostacoli stessi della tradizione formale – e proponeva così un'immagine di Valéry meno oltranzisticamente razionalistica di quello che finì per apparire in séguito, e dunque non inavvicinabile per certi versi da Montale – viene da chiedersi se il «brulicame bergsoniano» non abbia latamente ispirato o rinforzato il disegno, ben evidente in questo Montale, e negli *Ossi* brevi come nel pur diverso *Mediterraneo*, di un'attenzione nuova, all'ingrosso bergsoniana, al «bollore / della vita fugace» («Altro fui: uomo intento che riguarda / in sé, in altrui, il bollore / della vita fugace ...»). Che è poi, si sa bene, nel disegno di questo Montale, che mai più come ora sarà, con così scarsa controparte di spettanze per l'*intérieur*, riversato sul cosmo, anzi su una natura ascoltata e spiata precisamente come natura naturans: disegno di proporre e insieme di fissare un mondo avvertito in un fieri che ora e più spesso è sgretolamento, travaglio, pulsione («le forme / della vita che

si sgretola ...»; «com'è tutta la vita e il suo travaglio ...»; «la pietra voleva strapparsi [...] la dura materia sentiva il prossimo gorgo, e pulsava»), ora e meno spesso è, per stare sempre al «quadro» dei suggerimenti cecchiani, «la sensazione più fuggevole» (la vita che «vapora»; o «una fugace danza di farfalle», ecc.). Inutile citare di più. Aggiunto energicamente, invece, che in Valéry la gnoseologia dell'elementare tende ad appagarsi come contemplazione delle sue pulsioni, e che in Montale piuttosto essa implica l'ulteriore accusa del nulla, il presentimento dell'inconsistenza, si potrà osservare come, si tratti del fenomenico, del centrifugo nella specie della tensione (in un dinamismo attuoso di segno prevalentemente settentrionale) o dell'impressione (in un rapporto minore di impressionismo), anche Montale provvede subito sin da ora a combinare il tutto con la spinta centripeta e organizzante dei parallelismi fonici e delle scansioni (dei «coaguli», diceva Cecchi) nelle forme, pur corrose e anch'esse nel cerchio dell'insicurezza.

Non so poi se la stessa attesa, dai recessi pur essi inafferrabili del caso, del miracolo, di una pur provvisoria salvezza, non si moduli per ora – prima cioè, sostanzialmente, di complicarsi della dimensione e dell'occasione della memoria, a partire dai secondi *Ossi* e in specie nelle *Occasioni* – su traccia qui non cecchiana, ma direttamente valeriana.²² E penso alla palma dei *Charmes*: sui suoi giorni vuoti («Ces jours qui te semblent vides / Et perdus pour l'univers»), sul suo stesso stoicismo («Patience, patience» ...), una natura paradossalmente compensatrice e casuale – come in Montale, ma, questa è la differenza più importante, in una sorta di *necessità* del miracolo, del tutto assente in Montale – fa spuntare, per una affine, ha detto Raymond, «creazione spontanea», «l'heureuse surprise»:

Patience, patience,
 Patience dans l'azur!
 Chaque atome de silence
 Est la chance d'un fruit mûr!
 Viendra l'heureuse surprise:

²² Naturalmente non va dimenticata la concomitante pressione concettuale-metaforica della «prosa»: penso a Boutroux e a Cestov, su cui più avanti e, specie per il secondo, al cap. 2.

Une colombe, la brise,
 L'ébranlement le plus doux,
 Une femme qui s'appuie,
 Feront tomber cette pluie
 Où l'on se jette à genoux!

Del resto questi sono versi citati con onore dal Cecchi della «Tribuna». E del resto, ancora, si torni al Montale critico, al finale del suo articolo del '23 su Cecchi, dove quest'ultimo appare, con qualche accentuazione cardarelliana, come il «comprensore attento e acuto della poesia di nudi rapporti e di chiuse riflessioni sulla propria astratta materia, che tende a una architettura e ad una concretezza supreme, e riesce all'ordine più rigido a traverso l'arbitrio e la devastazione: concretezza nuova che è agli antipodi di quella che significa illustrazione o "pezzo" ben fatto in senso andante o parnassiano. Per far nomi: Valéry in Francia; e da noi Ungaretti; qualche cosa di Cardarelli. Ma è strada che sarà ancora battuta con frutto».

5. Né l'irradiazione di questo intervento cecchiano su Valéry si esaurisce a questo punto. A riprova che in special modo questo Montale '22-26 tiene non poco d'occhio una guida come Cecchi, si veda come l'insegnamento di quest'ultimo si faccia sentire nel modo onde Montale affronta sulle prime la novità della *Coscienza di Zeno*. È noto che Montale entrò anzitutto nel mondo sveviano per la porta di *Senilità*, non della *Coscienza*. Di fronte all'intensa sorpresa del secondo romanzo sveviano, nel primo articolo di Montale su Svevo, l'*Omaggio a Italo Svevo* che apparve nell'«Esame», IV, 11-12, nov.-dic. 1925, subito Montale insiste sulla sua *compattezza*, sulla perfezione delle rispondenze interne (si vorrebbe dire delle sue rime interne: pensando anche ai cenni di Montale alla *musica*, s'intende anch'essa metaforica, di *Senilità*), sul fatto poi che a una superficie ben ridotta (tipo *tranche de vie*) corrisponde uno spessore quanto mai consistente di sondaggi nel profondo... *Senilità*, verrebbe da concludere, gli appare come *opera-oggetto*, fra l'altro anche per quell'*immersione* rapida *in medias res*: si intende che non uso qui a caso parole che poi Montale usò per definire il «mondo nuovo» delle *Occasioni* (ma con gli anticipi soprattutto di alcuni almeno degli *Ossi* brevi, '21-25).

Ma la *Coscienza*? Montale per ora si aggira, interessato ma circospetto, per la *ingens sylva* sveviana, tanto lontana da parchi o da fondi rustici italiani, o dalla stessa armoniosa foresta proustiana. Gli preme, in realtà, anche per la prosa, uno schema di caos + ordine che è espresso in questo primo articolo (ma si vedano anche le lettere a Svevo) quasi con le stesse parole che gli erano servite per abbozzare la «poetica» critica di Cecchi: «Noi sappiamo rendere omaggio alle ragioni dell'arte caotica e *totaliste* che vi si esprime. Ma siamo certi che dal caos si debba ormai *riuscire* ad una scelta, ad un *ordine*, che per essere 'nuovo' non deve apparire meno *rigido* e severo». Ho trascritto io in corsivo le parole che, con lo stesso senso, Montale usa quando deve definire preferenze critiche di Cecchi, nel passo citato poco più sopra.

O dalla *prosa* si passi alla *poesia*, e si veda quest'altro passo, nell'articolo montaliano apparso sul «Quindicinale», I, 1926, n. 10, su *Umberto Saba*. Anzitutto, Montale recupera da Cecchi la distinzione tra i due tipi di poesia che si rincorrono, per così dire, nella storia delle forme. C'è, e sarà la poesia che Montale sente più sua, «una poesia che tende a ritrovare, dopo scavi, macerazioni e complesse “esperienze”, una “arrotatura” e un “cristallo” che sono, a ben guardare, più o meno condizionati da una lunga accumulazione temporale e, si vorrebbe dire, anche spaziale». E c'è il suo opposto, cui peraltro Montale può benissimo avvicinarsi con grande partecipazione: i risultati di «classicismo ingenuo» di Saba, che non sono comunque «risultati [...] dei meno alti e difficili». Ma intanto, l'*arrotatura*, il *cristallo*, appena letti nella pagina di Montale, dove li avevamo già trovati? Ma eccoli già in Cecchi, sempre il Cecchi dell'articolo su Valéry, quattro anni prima: «[Valéry] con quel cristallo, quella arrotatura che Baudelaire emulò con Racine ...» (*Aiuola*, p. 279).

5.1. Emerso così anche il nome di Baudelaire, verrebbe voglia, visto il contesto, di stargli appresso, sicuri di dove andremmo a parare: di fronte cioè al gran binomio da cui discende, per memorabile indicazione dell'interessato, la ormai perfezionata «nascita metafisica» di Montale. Il binomio, appunto, Baudelaire-Browning. Col che anche si sarebbe accresciuta, se non perfezionata, l'esplorazione del cammino occorso a Montale per scoprirsi nato «in metafisica». Ma qui è parso più impellente

chiedersi se e come un tal Montale critico di strumentazione cecchiana potesse trasferirsi su tutt'altra riva, quella non metafisica, ma, al contrario, riconosciuta per «ingenua», di Saba e di Svevo. Chiarirlo, significherebbe anche riconoscere i limiti entro cui finisce per collocarsi agli occhi di Montale stesso, a *Ossi* compiuti, l'esperienza dell'universo-Cecchi.

Le pagine sui due scrittori triestini nascono pressoché insieme ('25-28 quelle di scoperta su Svevo, '26 e '28 i due interventi su Saba), anche se Montale conosceva Saba da qualche anno (direi dal '21-22 almeno) quando conobbe, tramite Bobi Bazlen, i romanzi di Svevo (cioè in sostanza nel '25). Incuriosisce, se addirittura non sorprende, che proprio con la «ingenuità» triestina Montale finisca per fare, penso non casualmente, i suoi primi conti o alcuni dei primi, quasi subito dopo aver maturato l'apprendistato cecchiano. Era la poesia sentimentale, nel senso schilleriano e anche leopardiano di poesia per necessità non-ingenua, che si misurava, dopo essersi da poco foggiate l'armatura, con la più ingenua che il presente potesse mettere a disposizione (e infatti, come Montale mostra di sapere, ingenua solo molto relativamente).

In realtà, posto su un piatto della bilancia l'insegnamento di Cecchi, sull'altro queste prove critiche, fra le prime veramente decisive per Montale, sui due triestini, si capiscono molte cose di quegli anni, non solo per Montale del resto: anche l'itinerario di Debenedetti, per fare l'esempio più illustre a proposito dei vicini di Montale, attraversa questi stessi luoghi, e anche se in lui la parziale incomprensione di Svevo non si espresse né si risolse poi affatto alla maniera della intera e affettuosa accettazione montaliana, per lui come per altri l'incontro aiutò da un lato l'affrancamento dalle ipoteche o almeno dalle tentazioni di un ordine di tipo rondesco, dall'altro confermò probabilmente l'illazione dell'inutilità della ricerca di alternative fino ai termini opposti, cioè quelli che il Montale dell'articolo sveviano del '26, sull'«Esame», chiamava «i tentativi della famigerata avanguardia italiana»,²³ tentativi dai quali la *Coscienza*, pur riconosciuta ancora con qualche diffidenza come opera di regi-

²³ Anche il clima gobettiano influiva sulla diffidenza per le Avanguardie: aiuta ora molto bene a intenderlo M. GUGLIELMINETTI, *Gobetti e la liquidazione delle avanguardie*, in *La contestazione del reale*, Napoli 1974.

strazione «del proprio interno sismografo», opera mimetica insomma, è con visibile sollievo disgiunta da Montale. Insomma, dall'altra parte della «macerazione» e del «rigore» non c'è solo l'alea impressionista-avanguardista: c'è l'*ingenuitas*, c'è il *dono*.

Così quando, nel '26, Montale torna a parlare di Svevo, non può che modificare il primo giudizio, per così dire cecchiano-valeriano, che abbiamo ricordato più sopra sulla *Coscienza*, sulla necessità di «riuscire a un ordine», «rigido e severo»: di fronte al «dono» e al «talento» che fanno diverso Svevo, come il «classicismo ingenuo» – ancora con parole di quell'anno, '26 – fa diverso Saba, Montale non rinuncia alla propria diversità, ma, nel riconoscere l'esistenza di una alternativa, la riconosce anzi con «malinconica nostalgia»: «Ci si era indotti a una valutazione persino eccessiva di quello ch'è nell'arte l'elemento "lavoro" e "disciplina". A una realtà assai diversa, a quella del talento e del "dono", ci richiama, non senza malinconica nostalgia, l'apparizione di Svevo» (in «L'Italia che scrive», IX, 6, giugno 1926). Mi chiedo se proprio l'altra senilità, quella montaliana, non abbia, a suo diverso modo, assolto, di lì ad alcuni decenni, a questa malinconica nostalgia del *dono*, voglio dire di un'arte più immediatamente vicina al gioco e alla sua naturalezza, di contro al *lavoro*: si direbbe di sì, a leggere molte cose di *Satura* e dopo.

Svevo resta comunque tra coloro che con maggiore forza suasiva hanno ricordato a Montale che c'è una via di grande arte quale il Cecchi presentatore di Valéry non avrebbe potuto illuminare. Non a caso Cecchi, cui pure proprio Montale è stato fra i primi a parlare di Svevo, non ha scritto di lui che tardi e di striscio (mentre ha scritto anche troppo di troppi altri narratori indigeni). Qui è perfino agevole misurare la distanza di quel Montale da Cecchi. Lo stesso Montale deve aver intuito che per intendere Svevo occorreva un 'di più' che Cecchi forse poteva contenere, ma non si conosceva abbastanza per uscire dai limiti del suo pur screziato classicismo. Vedrei nel *memento* sveviano, in tutto quello cui esso alludeva, il richiamo, tanto più persuasivo in quanto consonante con una voce interna mai sopita, alle ragioni stesse, ancora, della *prosa*: opposte peraltro a quelle della prosa rondesca, e perciò ragioni di prosa analitica, impura, *totaliste*, come diceva anche Montale. E luogo di sondaggi capitali sul senso ultimo del vivere. È su questo fondo che Montale

ha potuto, senza confondersi col rondismo, inserire l'esigenza valeriana e rondista del rigore intellettuale; ed è per questo che tutto sommato la storia dei rapporti di Montale con il clima della «Ronda» potrebbe anche in questo caso ricondursi a storia di un «attraversamento».

Detto questo, riuscirà forse più facile spiegarsi perché Montale era almeno in parte pronto a riconoscere Svevo già nel '23, voglio proprio dire già scrivendo di Cecchi. È già da questi anni, in altre parole, che Montale si mostra capace di percorrere un buon tratto del cammino tra due personaggi, Cecchi e Svevo, che per loro conto avrebbero fatto ben poco o niente per incontrarsi. Si torni un'ultima volta all'articolo su Cecchi: arte «totale», ma nella «concretezza», con le «radici nella vita»; resistenza del «genere» del romanzo (contro dunque quelle che registra poi, parlando di Svevo, come le spinte crocianeggianti alla distruzione del genere); felice estraneità a un eccesso di coscienza del problema artistico nella sua purezza; lontananza da «neocattolici in convulsioni» come da romanzzatori-profeti o uomini-simbolo; ironia, stoicismo. Sono tutti prelievi da quella specie di primo, sotterraneo manifesto che si intravede dietro l'articolo montaliano su Cecchi. Più o meno al punto in cui quest'ultimo, in realtà, smette i panni dello studioso di tratto lungo, e si trasforma sempre più in giornalista di respiro breve e aristocraticamente discreto ed elegante, Montale estrae da un'attività di servizio come quella cecchiana, già meno serrata e univoca di quanto potesse forse sembrargli, la zona più ferma di preferenze e avversioni: le sue stesse preferenze e avversioni. Intanto, è come se fossimo in presenza degli inizi di un ponte, a una sua prima arcata almeno. All'altra riva attende Svevo. Si passi ai primi interventi montaliani su quest'ultimo e si vedrà che le definizioni appena citate, se da un lato non esauriscono certo il discorso montaliano su Svevo, dall'altro collimano peraltro con alcune fondamentali scelte o doti native che Montale riscontra in quest'ultimo, nella progressiva comprensione del valore di tutto Svevo.

5.2. Cecchi dunque, o almeno il Cecchi di Montale, avvia preliminarmente a Svevo, tra opera-oggetto (*Senilità*) e arte *totale* ma nella *concretezza* ecc. (*Coscienza*). Chiedersi d'altra parte, e infine, quale sia la zona del discorso su Svevo che l'insegnamento di Cecchi non poteva coprire,

significa già andare oltre i termini di questa messa a punto, che vuole restare anzitutto ancorata ai due nomi di Cecchi e Montale.

Ma un cenno va fatto. La *concretezza*, il rifiuto dello spiritualismo neocattolico e del discorso per universali, ecc., si inverte e particularizza proprio quando si tratta di dare il senso del messaggio sveviano contenuto nella *Coscienza*. Montale lo fa rapidamente, ma con grande acutezza: solo che qui non può più essere Cecchi ad aiutarlo, è piuttosto Boutroux che gli offre l'ultimo grimaldello. Diamo dunque di nuovo la parola a Montale: quella della *Coscienza di Zeno* è «l'epica della grigia *causalità* della nostra vita di tutti i giorni, rotta dal balenare improvviso di una *contingenza* non meno cieca e misteriosa, e dal gioco crudele dei 'bovarismi' che dividono l'anima solitaria e la disperdono» (in ambedue gli articoli del '26). Non si badi ai riverberi intensi di un proprio fondo esistenziale (i bovarismi), o perfino di un proprio linguaggio (le «cure» che «dividono l'anima» in *Casa sul mare*). Qui in realtà Montale, nell'atto di scendere diritto nel cuore «filosofico» della *Coscienza*, ha stabilito, oltre le generali consonanze con le stimmate della concretezza cecchiana, un più decisivo autoriconoscimento: dato a Cecchi quel che gli spetta, e che a noi apparirà ora da assegnarsi più al campo dell'*ars* che a quello dell'*idea*, più a quello del come disegnare il mondo che del come vederlo e sondarlo, è con l'occhio attento a un Boutroux magari più «positivizzato» di quanto sia (ma si tratta del primo Boutroux) che Montale ha percepito con esattezza il messaggio sveviano di un mondo perfino positivisticamente, o se si vuole naturalisticamente determinato e necessitato, ma non positivisticamente e naturalisticamente prevedibile. Insomma non senza cunicoli, anelli che non tengono, strappi nella rete benché tutto sia imprevedibile, «cieco e misterioso».

Si torni del resto a un altro e noto passo della capitale *Intervista immaginaria*: «... forse negli anni in cui composi gli *Ossi di seppia* (tra il '20 e il '25) agì in me la filosofia dei contingentisti francesi, del Boutroux soprattutto, che conobbi meglio del Bergson. Il *miracolo* era per me evidente come la *necessità*. Immanenza e trascendenza non sono separabili...». Pur con alcune differenze – che a ben vedere sono la differenza stessa che c'è tra il laicismo del Montale poeta, non certo esente, come è noto, da sguardi all'oltre, all'*impossibile* e al nascosto, e quello, più nudo, più na-

turalistico-machiavelliano, di Svevo – il nesso del '26 tra *causalità* e *contingenza* si ripropone per il Montale retrospettivo dell'*Intervista immaginaria*, dove si tratta rispettivamente di *necessità* e *miracolo*. Emergono in ambedue i casi, dal di dentro del positivismo, o se si vuole dal reticolo di un reale dal quale le scienze, progressivamente illuminandone le cause, progressivamente dovrebbero eliminare le possibilità del libero arbitrio, le contingenze che pur non negando la necessità negano che essa coincida appieno con il reale. Al di là, o meglio in parte al di qua del più fiducioso e organizzato spiritualismo del contingentista Boutroux, cioè con la preoccupazione di non buttare semplicisticamente a mare il senso ultimo del positivismo, il suo nascosto pessimismo deterministico, è così che Montale, come del resto, più «ingenuamente» o meglio con sostegni più antichi e italiani, uno Svevo, risponde in modo non semplicemente oppositivo al positivismo: non semplicemente negandolo, rimuovendo le scienze, ecc., ma cercando di trasformarne in qualcosa di più complesso il totale determinismo: di quel tanto che almeno basti a salvare dalla totale asfissia la *persona*. Che vuol dire – nella sospensione dolorosa di uno stoicismo che ha qualcosa della *patience* della *Palme* di Valéry, e più di qualcosa poi dell'*indifférence* del personaggio che dice *io* nella *Recherche du temps perdu* – l'attesa di cieche e misteriose eccezioni *dalla stessa crudele signoria della necessità-causalità*.

Lasciamo poi stare il fatto, peraltro fondamentale, che Montale abbia attraversato, come non Svevo, le magie del simbolismo, e ancor più da ultimo di un erede di quelle come Proust; o che, già allora, non fosse disattento a certi testi dell'esistenzialismo teistico, a cominciare da Cestov: ce n'è già a sufficienza perché la nuda *contingenza* che, con vocabolo alla Boutroux, ciecamente interrompe la grigia causalità sveviana, si accresca nel *miracolo*, con un salto che è in realtà dal piano dell'esistente sveviano al piano di una ontologia pur assurda.

Resta che, certo, qui Cecchi neppure esiste, perché non potrebbe certo bastare il suo mondo di struttura più semplice, monodica, di fondo insomma sostanzialmente idealistico, pur con le peraltro molto giovanili correzioni in nome dell'ombra e dell'inespresso. Resiste però il fuoco delle sue premesse, anche quando la sedimentazione culturale-esistenziale montaliana, sempre più spessa, sembrerà averlo illanguidito se non spen-

to, tra continuazione profonda di un *primum* esistenziale-leopardiano, e, per stare ai sommi capi, esperienze culturali del romanzo e della prosa da un lato, di una poesia compiutamente metafisica dall'altro.

5.3 Per gradi, osservando il diagramma della critica montaliana su Svevo, ci è così accaduto dapprima di registrare il primo impulso montaliano, di correggere la *Coscienza* sveviana secondo il verbo valeriano-cecchiano della «riuscita all'ordine» e al «rigore»; poi, i connotati di concretezza e antipsiritualismo che consentono che per un tratto il ponte nato sulla sponda dell'intellettualità cecchiana possa consentire di muovere i primi passi agevolmente anche sulla sponda opposta, dell'ingenuità sveviana (sabiana). Infine, si è visto per che cosa (una visione del mondo ormai maturata, e forse qui verbalizzatasi per la prima volta agli occhi di Montale stesso, nell'impatto con Svevo) Cecchi non basti, scompaia anzi quando il dialogo diventa, schematizzando un poco, un dialogo Montale-Boutroux-Svevo.

Quest'ultimo fatto consente finalmente di avere davanti l'intero quadro, non solo le presenze ma anche le assenze, del rapporto di Montale con Cecchi. E intanto, proprio su questa via, richiede ulteriori precisazioni su come Montale, assumendo il nesso di ordine + brulicame, lo tenda a più colma e complessa dialettica tra poesia di intellettualità e ragioni dell'istinto e dell'esistenza. Questo secondo polo dell'istinto, se, come *istinto formale*, si incontra bene, identificandola con una lezione di «genio» nazionale (da Dante a Foscolo perlomeno) con la *lezione formale* (oggettuale) di Cecchi – e ne viene un incrocio compatto, si è visto qualche pagina più indietro, di natura e cultura già quasi alla nascita di Montale –, come *istinto conoscitivo-esistenziale* deve abbastanza poco della sua crescita a Cecchi, e si cerca mondi più complessi. Cecchi è per così dire preceduto sia alla partenza, sia, anche a stare a quegli anni, all'arrivo. Il *primum* esistenziale di cui ha parlato Contini come caratterizzante Montale di contro ai suoi contemporanei (per i quali il *primum* resta pur sempre invece, secondo tradizione italiana, letterario),²⁴ è semmai, aggiungerei per parte mia, un *primum* esistenziale-leopardiano. Si nutre

²⁴ G. CONTINI, *Montale e «La bufera»* (1956), in *Altri esercizi*, cit., p. 147.

«naturalmente», dunque, del negativo leopardiano. Tutto ciò con cui entra poi in seguito in frizione positiva, si tratti di Cecchi, o del brulicame di Valéry, o di Proust, o di Boutroux, per stare ai nomi di cui abbiamo parlato, è sempre un incontro importante ma molto imperfetto. Vorrei dire imbarazzante, perché Montale sta poco ai documenti di identità che gli porge il suo interlocutore, sente istintivamente il bisogno di sorpassarli, di vedere cosa ci sta sotto. Il sondaggio essendo affidato agli strumenti semplici e implacabili della negazione, dietro per esempio il binomio causalità-contingenza come lo prospetta o come gli pare lo prospetti Boutroux, sospetta la vittoria finale del meccanicismo, o, ancor più, dietro il *pas de deux* di tempo e durata quale si svolge da Bergson a Proust, vede più il tragico, atono continuum dei vuoti, di quanto creda alla grazia e all'ontologia positiva dei pieni (delle essenze), e più in là o più sotto del brulicame degli impulsi elementari alla Valéry accusa l'inesistenza: gli si incrina fra le mani quel «cristallo» che Cecchi ammira come ancora perfettamente possibile, e vorrebbe trasmettergli senza ombra o segno.

Si dica allora che, sì, in virtù di quell'incontro anzitutto formale di cui parlavamo, Montale resta legato, e non per questioni di dettaglio, almeno il Montale più «epocalmente» metafisico, alla lezione critica di Cecchi. Di fatto la crisi identificata da Cecchi in Coleridge o in Valéry, in un metafisico romantico e in un metafisico di tardo simbolismo, resta per lui fondamentale: dunque fondamentale il suo primo autoriconoscimento di poeta fortemente intellettuale e di destino metafisico. Peraltro, e proprio o quasi contemporaneamente, il richiamo di un'altra regione lontana dalla tersa Toscana di Cecchi, il richiamo, con tutte le differenze, di Svevo e Saba a un pur doloroso *donno*, all'istinto, direi all'«improvviso», che è poi insomma il richiamo, anche solo metaforico, al suo pur diverso *primum*, nel momento stesso in cui è accolto, come densa, *totaliste* regione nativa di realtà personale-negativa, all'interno della crisi illustratagli da Cecchi, incrina l'impassibile formalizzazione ordinatrice «alla Valéry», la corrode non appena si ponga come un diritto, una scelta di assoluto.

6. Si spiega forse meglio, allora, il moto interno che si registra già nelle prime prove montaliane: l'imperfezione degli schemi formali, e insieme la necessità proclamata di questi ultimi. Nell'imperfezione procurata va riconosciuta la resistenza dell'«improvviso», con le implicazioni della «totale disarmonia» come del *ludus*; e, come è più ovvio, nella persistenza delle forme l'accettazione del rigore, del *labor*.

La fenomenologia, già nei primi *Ossi*, del quasi-perfetto (le quartine quasi perfette, o le quasi-rime, ecc.), allude, non troppo diversamente da certi attacchi che Cardarelli diceva, parlandone a Solmi, da «squisito chitarrista», o da certi finali sabianamente molto densi, molto oggettuali di canto, allude dicevo allo scorrere non interrotto, ma severamente arginato dal Montale che va da *Ossi* a *Bufera*, dell'immediato, dell'«improvviso». È qui che per ora si riverbera la «nostalgia» che Montale confessa per il «dono». Solo che l'«improvviso» contiene a sua volta l'istanza ludica e quella distruttiva, la vitalità e la sua insidia. Il fondo, il flusso vitale e istintivo dell'«improvviso», con quanto importa di fessura, crepa, lacerazione di ogni possibile ordine, e perfino di ipoteca per ogni suo rovesciamento, già sta agli agguati dalle prime origini montaliane. Se peraltro è una spinta attivamente sotterranea nel primo Montale, sale invece alla superficie con l'ultimo, da *Satura* in poi. Il *ludus* evapora allora direttamente dal *labor*, cui tocca ora starsene più nell'ombra, più sotto la superficie, e la poesia può diventare con l'ultimo Montale una danza libera sul nulla delle cose e della storia.

2. IL GRANDE SEMENZAIO: QUALCHE TROVATA

a mio padre

Come servirsi di due affermazioni montaliane come queste, tra molte altre affini: «Naturalmente il grande semenzaio d'ogni trovata poetica è nel campo della prosa» (1946), e: «Il verso nasce sempre dalla prosa e tende a ritornarvi» (1942)? (Al contrario, Ungaretti: «I rivolgimenti letterari hanno sempre avuto inizio nella poesia...», 1929).

È probabile che, come punto di partenza euristico, si deva affidarsi per Montale a quello più comprensivo e più possibilista. In altre parole, *prosa* non sono solo i romanzi – donde, in età di dominio del romanzo, la «romanizzazione» dei generi, di cui parla Bachtin –; c'è anche la prosa filosofica, quella saggistica, quella critica, quella d'«invenzione». E perché solo prosa degli altri e non anche prosa sua? E la «trovata poetica», poi, c'è da contemplare il caso che sia di ordine, certo, semplicemente lessicale, ma più c'è da sperare che sia nell'ordine delle proposte di taglio formale e struttivo della poesia; ma anche c'è da aspettarsi che, con Montale, si deva inoltrarsi in altro campo, quello delle *res*, tematico insomma, o, meglio, in un territorio intellettuale, capace di offrirgli poche ma importanti scoperte, diciamo così, noetiche e di destino, ritornanti sulla pagina come «forme» nel senso più proprio, cioè sotto specie di schemi generatori, insieme, di linguaggio e di linee o macchie tematico-noetiche.

Mi accorgo di avere già messo troppa carne al fuoco, con questa premessa, e di aver dato la stura a troppe (mie) speranze. Quando invece

l'intenzione è, al presente, di procedere per alcuni rapidi approcci trasversali, riservandomi per non più di due o tre casi l'alea (ma anche il piacere) del discorso più frontale. (Tali trasversali approcci, o anche solo rapidi annessi a un corpo più resistente, si numereranno A 1, A 2, ecc.; i tronconi più solidi del discorso saranno introdotti dal numero romano)

A 1. Il mito

C'è *ab antiquo* un fertile semenzaio di ogni prosa e non-prosa, una Ur-«narrativa»: insomma, il mito. E perché non considerarlo, qui e subito, nel giro del «grande semenzaio» di cui sopra, e di cui parlava il Montale del 1946, *Intervista immaginaria*¹? Non solo e notoriamente per Clizia, nome che emerge da quella mitologia solare-mediterranea che conta molto per Montale, ma ancora prima, per la donna morta giovane a nome Annetta, quella che sappiamo ormai che compare in *Incontro* (1927), come nella *Casa dei doganieri* (1930) scatta il congegno mitico e qui anzi – e io starò solo a quello – mitologico-classico. Il «viaggio» suburbano di *Incontro*, ricalcato, come accenna Martelli, sulle piste di un «truciolo» di Sbarbaro (ma io citerò dai *Trucioli* in prima edizione, 1914), un «truciolo» che porge le stesse tappe locali (Sbarbaro: «una casina sporge sulla strada un vaso rustico [...] E c'è sopra la strada, celata dal fogliame, una trattoria misteriosa» / Montale: «una misera fronda che in un vaso/ s'alleva s'una porta d'osteria») si conclude chiaramente con il richiamo al mito di Dafne e Apollo:

Forse riavrò un aspetto: nella luce
radente un moto mi conduce accanto
a una misera fronda che in un vaso
s'alleva s'una porta d'osteria.
A lei tendo una mano, e farsi mia
un'altra vita sento, ingombra d'una

¹ *L'Intervista immaginaria* si legge anche in E. MONTALE, *Sulla poesia*, cit. Anche le altre citazioni del Montale critico o saggista di cui non si dia la provenienza direttamente da riviste o altro, provengono da questa raccolta, utilissima ancorché incompleta.

forma che mi fu tolta; e quasi anelli
 alle dita non foglie mi si attorcono
 ma capelli.

Qui, come nella *Casa dei doganieri*, l'*umbra* è quella giovanile di Annetta: il mito, un mito di separazione e di inseguimento frustrato, torna anche per la «fanciulla morta / Aretusa» – forse ancora Annetta – dell'*Estate* (1935): e il romanzo mitico di Aretusa, che si trasforma in fonte quando Alfeo sta per raggiungerla, è nello schema di quello, appunto, Dafne-Apollo. Più nota la soluzione della *Casa dei doganieri*, dove peraltro il mito – che stavolta è quello di Teseo nel labirinto, del filo di Arianna, ecc. – è qui riscritto, «trovata» nella «trovata», per il rovescio, secondo l'uso del resto di tanta ironia mitologica, ma da noi prevalentemente figurativa, del dopo anni Venti. Teseo non ritroverà Arianna, il filo si avvolge nelle mani dell'eroe ma non si sdipana dalle mani dell'assente e perduta. E il dantesco «varco» della salvezza è allora nell'assurdo o nel miracolo (vedremo più avanti [in I e A 5] con quali innesti culturali «da prosa»).

Prima di queste soluzioni narrative, il mito aveva già offerto il motivo del giù, del buio, del pozzo che inghiotte, a «Cigola la carrucola...»: dove il volto di Euridice si porge solo per un attimo, ancora nel segno della frustrazione, nel cerchio-specchio del secchio ricolmo, per ricadere poi tra le ombre. Qui il mito è una storia, già in origine, di scacco, e quindi non c'è bisogno di rovesciarlo. Tema ossessivo, questo, dell'*umbra* inghiottita dal buio, e tema complicato da ricordi della più grande poesia nostra, cioè quella, nel caso, leopardiana:

Come quando
 ti rivolgesti e con la mano, sgombra
 la fronte dalla nube dei capelli,
 mi salutasti, per entrar nel buio.
 (*La bufera*)

Così sparisti nell'orizzonte incerto.
 Non c'è pensiero che imprigioni il fulmine.
 (*Per album*)

Si potrebbe dimostrare che qui, e in altri casi – nell'«ampia zona degli addii», come la chiama Elisabetta Graziosi – si incrociano il mito di Euridice e il ricordo del finale dell'*A Silvia* leopardiano, come in modo particolarmente chiaro nella *Bufera* appena citata («Tu misera cadesti: e con la mano ...» / «ti rivolgesti e con la mano», ambedue in chiusa della lirica).

Questo esempio di incrocio di mito e di Leopardi rappresenterebbe un'ottima occasione, in realtà, per ricordare come la parentela di mito e poesia sia un'antica, diciamo pure remota parentela. Montale se ne ricorda, ora con tutta aderenza al sublime mitologico, ora e più spesso ripescandone gli spezzoni, scavandovi le sue «trovate» in funzione interrogativa e apprensiva. Ma fino a *Finisterre* la tenuta del particolare neoclassicismo montaliano è tale, da consentire che questi due registri si incontrino, per esempio nella postilla che chiude *Il ventaglio*:

(Muore chi ti riconosce?),

che ricorda, nella più ampia cornice del demonismo di tutto l'eros montaliano, il crudo destino di Atteone che ha riconosciuto Diana (e non a caso questa impietosa dea sportiva e verginale, tanto cara anche al Foscolo «ligure», è, quanto a «dive» classiche, la più ritornante in Montale). Già che ho, anche qui, nominato Foscolo, vorrò forse vedere troppo, ma credo che la svolta negli usi montaliani del mito, la svolta che fa scoprire i suoi frutti ormai negli anni Sessanta, naturalmente con *Le stalle di Augia*, abbia un suo lontano spunto di lettura nei *Sepolcri* foscoliani, là dove Foscolo se la prende con «il lombardo [...] Sardanapalo», una specie di grosso agrario Augia,

cui solo è dolce il muggito de' buoi
che dagli antri abduani e dal Ticino
lo fan d'ozj beato e di vivande...

È a questo punto, comunque, che, tra sfondo di guerra e dopoguerra, il richiamo mitico si sposta preferibilmente dalle divine Coppie dell'eros alle trappole della guerra e della morte, o al lezzo della politica, dalle figure delle dee virginali e negantisi (Euridice, Artemide, Dafne, Aretusa; un po' diverso lo status mitologico di Clizia, innamorata di Apollo-Sole), alle figure di dei adulti, padroni, tiranni, tra fucina di Vulcano

(per esempio nell'Orto) e l'«iddio taurino» della *Ballata scritta in una clinica* (1945). E ci sarebbe a questo punto da vedere come al «semenzaio» mitologico si accosti altro primario «semenzaio», un «romanzo d'avventure» per Montale, secondo sua dichiarazione – e cioè quello rappresentato dalla Bibbia. Clizia è il girasole che si specchia in Apollo-Sole, ma insieme in Cristo (v. *Iride*, ecc.). Altro esempio di come funzioni la collaborazione – dantesca collaborazione – mito classico-Bibbia, c'è proprio nella *Ballata*, con l'estivo dio taurino (Marte, dio della guerra, o Giove: che poi infatti, più sotto, si evoca come prossimo rapitore – «il ratto finale» – di Europa) cui si oppone Ariete, figura di Cristo e di salvezza, risvegliatore della primavera (richiama dunque Clizia, la salvatrice: intanto il poeta e la sua compagna sono «come Giona sepolti / nel ventre della balena», nei rifugi di guerra, in attesa della Fine, «dell'altra Emergenza»).

A 2. La frizione con «La Ronda»

A dire la verità, un tanto di scrupolo cronologico vorrebbe che da qui, dalla «Ronda», si fosse incominciato, perché molto, per Montale, incomincia, anche per ciò che ci riguarda, dal suo misurarsi con il rondismo anni Venti. La santificazione in corso di Montale non vorrebbe che se ne accennasse, in tempi che, come i presenti, sono di disgrazia per «La Ronda»: disgrazia sostanzialmente giustificata, occorre dire chiaramente, ma pronunciata in genere con qualche monolitismo di troppo. Piaccia o no, Montale è spuntato come poeta – a parte i precedenti *fantaisistes*, destinati non alla scomparsa, ma al vivo sottosuolo montaliano – nel momento dell'imperio rondesco. Con quello si è misurato: subito in armi, è vero, per via di quel suo nativo *mélange* di Leopardi (e Foscolo) e di natura-cultura ligure, che è la polpa (culturale) di quel suo *primum* esistenziale cui conduce un famoso cenno di Contini. Dunque, «La Ronda». Ho detto altrove (vedi il primo saggio di questo libro) del debito di Montale con il più screziato e cangiante dei rondisti, il più ricco di virtualità spingentisi oltre «La Ronda», voglio dire Emilio Cecchi. Più economici e molto più selettivi i suoi rapporti con Cardarelli, di cui colse al volo un aspetto che in Cardarelli restava, in sede di poetica, minore: quello del «faut être absolument modernes», per come a Cardarelli avvenne di argomentarlo,

una volta almeno e con tutto consenso del giovane abbonato alla «Ronda» a nome Montale, in un suo intervento rondesco in favore dell'antologia di nuovi poeti a cura di Papini e Pancrazi.

Ma anche nei confronti della «Ronda» l'atteggiamento del giovane Montale è molto più di dibattito e di scontro, con la spiccata attitudine a fare suo quanto gli serve. Cosa che è fra le condizioni della lunga esistenza poetica di Montale, ove tanto più si pensi a come, su opposto fronte, quello delle Avanguardie, Montale, pur fundamentalmente ostile alle Avanguardie novecentesche, ha saputo «servirsene», sia sulla linea fantasma-surrealismo, sia negli ultimi anni sulla linea bruciata della più recente «translitteratura».

Qual era l'annuncio più vistoso, anche se contraddetto e contraddittorio, che «La Ronda» recava agli anni Venti italiani, almeno riguardo alle istituzioni letterarie? Che, sostanzialmente, la poesia era morta, un po' per merito dei grandissimi ultimi classici, veri novissimi della situazione, un po' per colpa del gran polverone impressionista ed espressionista e futurista degli ultimi dieci anni. Dunque sì ai classici, ma sì anzitutto alla prosa dei due maggiori, Leopardi e Manzoni naturalmente, e sì soprattutto a una insistenza sulla prosa per il presente. (Venne poi «900» di Bontempelli, che non credo sfuggito all'attenzione di Montale per via anche d'altro, come i cenni sparsi a una poetica oggettuale, e una più che accennata tendenza «metafisica», venne dunque «900» a confermare e rigorizzare una tale posizione di marcato favore per la prosa, e, qui più che là, per quella anzitutto narrativa). Montale, come ha risposto? Per stare alle cose nostrane, diciamo intanto alla svelta che da un lato ha difeso una prosa del tutto diversa da quella rondesca: tra gli indigeni, Pea, Comisso, Svevo, pressappoco tra '25 e '30. Dall'altro, non ha affatto rinunciato alla poesia. Ma sempre più chiaramente, tra *Ossi* e *Occasioni*, ne ha voluto lo scambio con la prosa. E così, liquidando a conti fatti, e soprattutto *post factum*, «La Ronda», di questa e forse anche di «900» ha contemporaneamente rispettato a modo suo il richiamo all'importanza della prosa.

Amerei poi credere che il richiamo leopardiano alla prosa «nutrice» del verso non gli fosse sconosciuto: comunque Montale se lo sentì poi ricordare da un Ezra Pound («era convinto, questa la sua felice scoperta,

che la poesia nasce dalla prosa»), cioè proprio da uno di quei pochi maestri suoi degli Anni Trenta, come Valéry, come Eliot, che gli diedero una mano ad aprire quelle porte del «moderno», che già Cecchi gli aveva schiuso qualche anno prima.

A 3. Persistenze

Mi limito a dare rapido conto di due poli opposti di un medesimo fatto montaliano: quello della persistenza, entro il suo fare poetico, di «fonti» in prosa. Opposti in questo, perché ben diverso è il modo onde avviene una tale persistenza. Dunque: James Joyce, *I morti* nei *Dubliners*. Montale legge *Dubliners* nel '25-26, vi scrive sopra un articolo di notevole impegno (in «La fiera letteraria», 19 sett. 1926). Pregia molto *I morti*, come il più bel pezzo del libro. A parte altre scintille capaci di attizzare fuochi profondi di quel Montale, a mezzo tra *Ossi* e *Occasioni*, già chi pensi a quanto conti, dagli omonimi *I morti* degli *Ossi* ultimi (1926: in perfetta coincidenza cronologica con la lettura joyciana) al grande ciclo della *Bufera* al dopo-*Bufera*, questo tema massimo del «ritorno dei morti», non può che riconoscere l'importanza di quel punto di partenza. Una «fonte» sempre presente lungo tanto cammino? Non è necessario crederlo. Piuttosto, nel caso, una «fonte» che si comporta un po' come il dio di Cartesio, che dà la prima spinta (decisiva) a una macchina che poi, muovendosi e procedendo, può anche dimenticare il primo motore.

Da questo punto di vista, non posso che collocare, al polo opposto, Dante, *Divina Commedia*. Non è prosa? Sentiamo Montale: Dante ha realizzato una «grande prosa nascosta dentro le maglie del ritmo e delle rime» (1965). E qui sta la ragione del riferimento continuo, anzi più accentuato col procedere degli anni, a Dante. L'ambizione di una «poesia che sia anche prosa», eccola lì, fatta organismo vivo nella *Commedia*. Ora, quest'ambizione scorre per tutta l'opera di Montale. Il comportamento di persistenza di cui parlavo sopra è di tipo opposto rispetto al «pezzo» del giovane Joyce. Non il dio di Cartesio, estremo azzardo di trascendenza, ma un nume, questo della poesia-anche-prosa, che sta cocciutamente immanente, nel sotto-pelle, pressoché dell'intera superficie del dettato poetico montaliano: un mito operativo indimenticato, eterna-

mente attivo, pur nelle mutate fenomenologie e «traduzioni» formali della sua stessa persistenza.

A 4. Pea: «nodi» e lessico

Nominavo più sopra (A 2) quello con Pea come uno degli incontri più personali di Montale con il romanzo, addirittura un po' prima del '25: Montale ne consigliò, ascoltato, la lettura a Svevo, a Pound, che come si sa «tradusse» anche una parte di *Moscardino*. Quanto conta Pea per il modo di formare già del primo Montale, per l'impaginato stretto, compatto, di alcuni almeno dei veri e propri *Ossi* (tipo «Arremba sulla strinata proda»: voci, insieme, liguri e voci dall'espressionistico colore peano)? Chissà se è poi proprio per caso che i due maggiori interventi montaliani su Pea prosatore, quello su *Moscardino* e *Il volto santo*, in «L'Esame», 1925, quello sul *Servitore del diavolo* nell'«Italia letteraria», 1932, escono in date che o sono vicine o sono dentro addirittura alle due zone – l'una degli *Ossi*, l'altra delle *Occasioni* – di scrittura più compatta e oggettuale (fulminea nelle *Occasioni*) e di giro più breve?

Ma appunto nel '25 questo coglie anzitutto Montale di Pea, la natura di «scrittore oggettivo per eccellenza». Più avanti torna spesso su questa fisionomia oggettuale del Pea narratore: «L'oggettività di Pea ha le sue radici nella vita provata, vorremmo dire nel fisico». «Il suo dono è d'inserirsi di colpo nel cuore della realtà», senza bisogno di appigli. Una tale costruzione oggettuale e in verticale sulla realtà, non ci è data «per processo», *in fieri*: «ha bisogno di disporre le sue figurazioni in tono di ricordo e di confessione; e nel ricordo si sa, più che di sviluppi c'è possibilità di constatazioni». Per cui «questo mondo ci sta dinnanzi tutto naturato». Siamo a una «eternità d'attimi dispersi». La materia «si dispone a masse, a toppe, a nodi» (quanto ai *nodi* piacerà molto, più tardi, a Montale, che qualcuno li ritrovi – i nodi nel legno – a caratterizzare la poesia della *Buffera*). Per tali masse e nodi viene che la prosa di Pea «assuma [...] aspetti quasi tangibili». E ancora: «la vena più schietta di Pea è in questo suo concepire a masse, a groppi staccati ch'egli isola nella propria memoria seguendo ragioni affatto plastiche ed ineffabili». Da qui, per queste masse, l'aspetto di «strofe che hanno una vita singolarmente autonoma». E i

personaggi possono «straniarsi [...] in un'aria ferma, di cristallo, condannati da un'arte tanto esatta che pare crudele».

Dietro questo pezzo critico su Pea, direi che ci sono molti dei moduli critici di Cecchi. Un Cecchi come al solito sollecitato agli estremi confini del suo gusto – quando non oltre – ma ricorrendo a stilemi ben suoi, l'«oggettuale» per esempio, o l'«aria ferma, di cristallo» (che non a caso è una formula simile a quella usata proprio da Cecchi recensendo tempestivamente gli *Ossi* montaliani, ma già prima esperita da Cecchi in territorio di Francia). L'insieme comunque – masse o nodi o groppi come oggetti autonomi, valore del ricordo e contraccolpi sull'oggetto-ricordo come «naturato» e correlati vari – non può che dirci questo: già il Montale del '25 incrocia in Pea un'ottima occasione per la messa a punto di una strategia costruttiva, di un'idea dell'impaginato massivo, su tema spesso di ricordo naturato. Un Pea, questo, che in sintonia con tutto questo andrebbe studiato come una buona fonte di emissione di lessico screziato-espressionista – vicino a Dante, a certo D'Annunzio, a Rebora –, con quella sua provvista di materiali a spigolo secco, e a più studiata costruzione rispetto (a parte appunto Rebora) alla media «vociana». È particolarmente un controllo sul lessico e in genere il linguaggio delle *Occasioni* (specie dei *Mottetti*), fino a *Finisterre*, che dovrebbe mostrare l'esistenza di prelievi dal lessico – insieme colto, arcaico, parlato – di Pea. Però un verso come quello, iniziale di uno dei veri e propri *Ossi* (dunque del '23-25), «Arremba sulla strinata proda», potrebbe contenere, anche a stare al solo *Lessico di Pea* apprestato molti anni fa da Contini, due voci, una da *Moscardino* (1922) – *arremba* –, una da *Parole di scimmie e di poeti* (1922), *strinata* (dal vento): entrambe inseribili assai bene nel contesto espressionista dell'intera poesia, ma anche nel contesto dei «malevoli spiriti che veleggiano a stormi», quale non si potrebbe dire disforme dal magico-arcaico di Pea. So bene che d'altra parte proprio *arremba* e *strinata* possono essere di quelle voci liguri che non mancano nella tessitura del primo Montale, e su cui richiama l'attenzione Broggin. Qui si tratta di non irrigidirsi troppo: una voce come *arrembare*, o l'altra dei *Mottetti*, cioè la *redola* di «La canna che dispiuma» (1938) e che richiama al *Forestiero* (1937) non meno che a un luogo dei *Frantumi* di Boine, possono benissimo esser voci liguri che, peraltro, non sarebbero entrate nella pagina

se non ci fosse stato l'incoraggiamento colto, letterario, di un Pea: cioè, cosa su cui insisterei molto, di un territorialmente e linguisticamente finitimo – come appunto il seravezzano, il lucchese (quasi marittimo) Pea – alla Liguria montaliana. E a parte uno *spaventacchio* che spunta nell'ultimo Montale (e che è addirittura il titolo di una raccolta poetica del primo Pea), la *spera* nel significato di specchio, negli *Orecchini*, c'è anche in *Moscardino* (e c'è peraltro nel toscano comune, per stare alla nuova sincronia di *languè* che, all'altezza degli *Orecchini*, si è pur più debolmente e parzialmente sostituita alla sincronia ligure). Lascio poi altri riferimenti molto meno sicuri, ma almeno i *gorielli* che riguardano le imprese dell'*Anguilla* montaliana sembrano avere buone probabilità di spuntare dal *Volto santo*. Si aggiungano certi modi della sintassi, perentoria in certi attacchi, di Pea, che molto contribuiscono a quel suo costruire a spigolo vivo, tipo «Il colera se viene...», con quanto segue (nel *Volto santo*), e che sarà naturalmente da confrontare con attacchi tipici di Montale, del tipo «Il ramarro, se scocca...».

Dunque un'indagine appropriata non guasterebbe. Credo che essa finirebbe per contribuire a ridurre, per esempio, le ascendenze «romanzesche» dannunziane, quali fornisce anche appunto dal versante «prosa» Mengaldo (a parte *Piacere* e *Notturmo*, ho dubbi sulla resistenza del resto). Ma soprattutto credo che una tale indagine indicherebbe in concreto anche una delle vie per cui Montale si cerca in Toscana ma senza alcun omaggio alla centralità del toscano, appunto perché finisce per aggirarsi e ritrovarsi in una provincia linguistico-espressionistica non a caso confinante, vorrei dire molto più che con Firenze, con la sua Liguria. Un Pea, insomma, che fra l'altro consente a Montale un'estensione da periferia ad altra periferia: ma più «naturalmente» colta, più in grado di assorbire almeno in parte la stessa linea «nobile» dannunziana, senza però lusso e artificio e *mollities* dannunziana.

I. La seconda vista e altro dalla Russia

Se veniamo ora e finalmente a un incontro più frontale e circostanziato, e se ci accorgiamo che la prosa in questione è ora tutt'altra, in bilico questa volta fra prosa di romanzo e prosa dei filosofi, risulterà più chia-

ra, intanto, una cosa: l'escursione che si deve riconoscere al termine *prosa* per Montale. E più necessario risulterà, anche, un limite di queste pagine, e limite accusato con qualche dispiacere dal sottoscritto: l'impossibilità, cioè, di far partire il discorso anzitutto da rilievi squisitamente formal-strutturali e linguistici. Come infine sarà confermato quanto appena sopra traspariva, a proposito di alcuni incontri di «natura» (fondo linguistico ligure) e «cultura» (lessico del lucchese Pea) nel giovane Montale. Che vuol dire la necessità di far piazza pulita di ogni resistenza di lettura *naïve*, non senza equivoci di tipo naturalistico, della prima raccolta montaliana, ove tale lettura sia condotta troppo più secondo natura che secondo cultura.

Stiamo appunto agli *Ossi*, quinta lassa di *Crisalide*:

Ah crisalide, com'è amara questa
tortura senza nome che ci volve
e ci porta lontani – e poi non restano
neppure le nostre orme sulla polvere;
e noi andremo avanti senza smuovere
un sasso solo della gran muraglia;
e forse tutto è fisso, tutto è scritto,
e non vedremo sorgere per via
la libertà, il miracolo,
il fatto che non era necessario!

Ecco un buon esempio di «poesia [che] nasce dalla prosa e tende a ritornarvi». Il che può dirsi a un primo livello più generalmente (e genericamente) formale, pensando a come le lasse di *Crisalide* da un lato esibiscano ricordi danteschi e foscoliani e dannunziani, dall'altro li incanalino in un corso di scrittura smagliato ed effuso. Ma può dirsi anche a un secondo livello, più consistente, ove si riconosca l'esistenza di una struttura oppositiva fondamentale, che anch'essa conduce a precedenti «di prosa». L'opposizione è quella, percorrente molta parte degli *Ossi*, *muro* (*muraglia*) / *libertà* o *miracolo*. Quella del muro è una parola-base montaliana, che, da «Merigiare...», tocca *In limine*, *Sul muro grafito*, «Non chiederci la parola», «Gloria del disteso mezzogiorno», per rispuntare poi oltre, nella *Buferà*, e in modo significativo, nel *Gallo cedrone* e poi nel *Sogno del prigioniero*. È qui, in *Crisalide*, che chiama a raccolta una prima volta tutte le sue latenze simboliche in funzione oppositiva con il binomio,

che si sa strettissimo, di libertà-miracolo. Da una parte c'è il muro della realtà-necessità, dall'altra il varco della libertà, del miracolo, del «fatto che non era necessario». Il muro come, senza collaborazione di «natura», il miracolo, se da un lato sono invenzioni ricchissime di significato non solo per il primo Montale, dall'altro sono i segni ritornanti di un campo semantico fondamentale e più semplicemente sono le «trovate» che alla sua poesia vengono dalla prosa dei russi, da Dostoevski («esistono poeti più filosofi dei filosofi: per esempio Dostoevski», 1960) e dal suo lettore anni Venti, Leon Cestov. Nelle *Révélations de la mort* di Cestov (Montale [1926] scriveva Scestof)¹ eccoci subito alla difesa dell'assurdo e del miracolo, contro la scienza e la coscienza comune: «La Science crée par la conscience commune bannit hors de son champ visuel Adrastée avec tous [...] ses miracles et, à fin de pouvoir vivre tranquille, fit semblant de ne trouver rien de miraculeux». Siamo nella prima parte di questo libro, edito per la prima volta nel 1921 (la prima parte è dedicata a Dostoevski, la seconda a Tolstoi). Siamo all'aurorale esistenzialismo – Cestov, Dostoevski: un esistenzialismo «teisteggiante», ma forse non all'oscuro del *Dostoevski* di un Gide, 1923 – cui Montale accenna, per quei suoi anni, nell'*Intervista immaginaria*.

Anche il sunnominato muro, del resto, è sì un muro esistente in natura (ligure), è in un paesaggio d'infanzia come tale già ricco di simbolismo, ma è anche caricabile di valenze dostoevskiane. Ricordarsi il muro dei *Ricordi del sottosuolo*: e si veda come Cestov ne sottolinea il valore di oggetto dirompente per Dostoevski, dove è l'ostacolo contro il quale ama fermarsi chi, appunto, all'alea del miracolo preferisce la scienza comune della imperforabilità e invarcabilità dei muri, come del «due più due» su cui ironizza appunto il protagonista dei *Ricordi del sottosuolo*,

¹ Nell'intervista che citerò in A 5. Ma c'è un fondamentale accenno a Cestov, mai sfruttato come del resto l'intero argomento cestoviano dalla critica montaliana, anche nell'*Intervista immaginaria*: «Direttamente io conosco pochi testi dell'esistenzialismo, ma lessi molti anni fa qualche scrittore come Scestov, un kierkegardiano molto vicino alle posizioni di questa filosofia» (va però detto che in realtà Cestov ha conosciuto Kierkegaard abbastanza tardi, quando aveva già consolidato una sua «filosofia»).

l'uomo del sottosuolo dostoevskiano. Si tratta dunque del muro dell'evidenza e della stretta causalità. Il mondo, interpreta Cestov in questo libro del 1921 (e che lo fa subito conoscere in Francia, un anno dopo che vi era approdato abbandonando la Russia rivoluzionaria), per come ha smesso di offrirsi liberamente, fuori di ogni evidenza del «due più due», è *quel* muro. Come poi, da bravo «orientale», Cestov diffidi della «Science créee par la conscience commune» e in generale della scienza, che trasforma il contingente in necessario, e come diffidi, battagliando, della *omnitude*, della legge (kantiana) della ragione stabilizzante, dello stesso principio (aristotelico) di non-contraddizione (da cui è imprigionato Dio stesso) e di quello di causalità, mi piacerebbe provarmi a illustrarlo un po' meno parcamente. Allegherò solo invece un altro breve passo delle *Révélations de la mort*, dove si parte questa volta dall'*Idiota* per opporre alla dimensione prima dell'evidenza quella seconda dell'imponderabile – e per indicare in questa seconda dimensione la meta sempre perseguita da Dostoevski: «Nous retrouvons dans *L'idiot* cette même atmosphère, lourde à l'extrême et sursaturée, que dans tous les autres romans de Dostoevski. L'auteur paraît vouloir faire pénétrer de force dans une histoire protégée et régie par les principes de la contradiction et de la causalité, des événements qui ne peuvent pas entrer, avec l'espoir secret que les lois ne pouvant résister à cette formidable pression intérieure, céderont brusquement, se briseront, et que nous apparaîtra la seconde dimension du temps [...] Le “deux fois deux quatre” pèse lourdement sur un des plateaux de la balance, inerte, immobile, avec toute sa suite d’“evidences” traditionnelles, éternelles; sur l'autre, Dostoevski jette d'une main fiévreuse, tremblante, des imponderables: ses outrages, son épouvante [...], la liberté» (nell'edizione Plon, Paris, 1958, sono le pp. 73-75).

Resti fra parentesi, ma già da questi rinvii si intravede come l'ultima «filosofia» montaliana, diciamo la sua filosofia «orientale» – voglio dire sempre più fuori del vecchio storicismo dell'Occidente – allunghi le sue radici, come per ogni vecchiaia che si rispetti, molto e molto lontano, fino precisamente a ritrovare il primo fondo filosofico, quello del giovane Montale anni Venti.

Naturalmente, il «fatto che non era necessario» di *Crisalide* discenderà dal ricordo del Raskolnikov di un *Delitto e castigo* sottratto, con tutto

il Dostoievski allora leggibile, alla diminuzione rondesca. «Da giovane non capivo Dostoievski e ne parlavo quasi come ne hanno parlato i rondisti». *Crisalide* è del 1924:² nel giro di un paio d'anni, Montale ha imparato a opporre al classicismo (nazionalista) del rondismo, diffidente sia di ogni spessore ideologico-filosofico della scrittura, sia del romanzo (genere spurio, psicologista, troppo in maniche di camicia), un anticlassicismo molto attento alla «filosofia» – ed ecco Cestov per Dostoievski e Tolstoj, e Schopenhauer, Boutroux, ecc., tramite anche le sollecitazioni della sorella Maria – e frescamente aperto al romanzo, tramite amici come Debenedetti, Solmi, Bazlen, o un maestro e poi amico come Cecchi.

Che se poi continuassimo a citare dal libro di Cestov, ci imbattemmo in molto altro, e tutto favorevole a complicare il quadro montaliano a quell'altezza d'anni, per via di interrelazioni e sovrapposizioni culturali: tra i filosofi, le intersezioni sono per il nostro riguardo soprattutto di Cestov con quel Boutroux cui mi sono richiamato altrove, più rapidamente, per il nesso o la stessa vicinanza, nell'uso montaliano, con Cestov. Tra i grandi russi «classici», poi, siamo a intersezioni ancora più naturali tra Cestov Dostoievski e Tolstoj, ove si pensi ad altre pagine di Cestov, quelle sulla «seconda vista». Il campione poetico che in proposito viene subito in mente, sarà quello memorabile di «Forse un mattino andando in un'aria di vetro»; che è poi anch'esso di quegli anni. Eccoci a un esempio di quel clima di «allucinazione» primo-montaliana che Cecchi aveva colto subito. E sarà un caso che Montale, qualche anno dopo, si richiamasse in particolare a certe riuscite allucinatorie di Dostoievski? I russi c'entrano subito per qualcosa per quest'aspetto, mai più smesso a ben vedere, per questo tono allucinato di Montale. Sarà anche più vero di quanto ottimamente indica ora Sanguineti, che dietro «Forse un mattino...» c'è un preciso ricordo tolstoiano.³ Più vero, nel senso che oltre

² Ricordo una volta per tutte che a datare in modo generalmente più sicuro e analitico le poesie e altro di Montale aiuta ora l'ottimo lavoro di L. BARILE, *Bibliografia montaliana*, Milano 1977.

³ E. SANGUINETI, *Forse un mattino andando*, in AA.VV., *Lecture montaliane*, in occasione dell'ottantesimo compleanno del poeta, Genova 1977; ma vedi anche il passo del SERRA dell'*Esame di coscienza* ricordato da M. PETRUCCIANI, in *Segnali*

al Tolstoj dei *Racconti autobiografici* (Tolstoj: «Immaginavo che fuori di me nessuno e nulla esistesse in tutto il mondo, che gli oggetti non fossero oggetti, ma immagini, le quali mi apparivano solo quando vi fissavo l'attenzione, e che appena cessavo di pensarci quelle immagini subito svanissero [...] rapidamente mi voltavo dalla parte opposta, sperando di sorprendere il vuoto, là dove io non ero» [*vuoto* in traduz. it. '31; *nulla* in traduz. '21]; Montale: «Forse un mattino andando in un'aria di vetro, / arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo: / il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro / di me...»), c'è la sintonizzazione sulla vertigine «russa», sulle sorprese di tono allucinato e *outré* che doveva aprire la letteratura russa a un lettore italiano intorno al Venti. Donde, io credo, a favorire il «precipitato» di «seconda vista» che trionfalmente si annuncia con «Forse un mattino...» – e che certo si è rinforzata con l'apporto di Schopenhauer – donde, dicevo, il recupero delle pagine di Cestov sul dono, raro e terribile, della «seconda vista» che, a Dostoievski come a Tolstoj, ha portato l'Angelo della morte: che è addirittura una immagine ossessiva del saggio di Cestov: «L'Ange de la Mort qui descend vers l'homme pour séparer l'âme du corps est entièrement couvert d'yeux [...] Il arrive que l'Ange de la Mort s'aperçoit qu'il est venu trop tôt, que le terme de l'homme n'est pas encore échu: il n'emporte pas alors son âme [...] mais il laisse à l'homme une des nombreuses paires d'yeux dont son corps est couvert. Et l'homme voit alors, en plus de ce que voient les autres hommes et de ce qu'il voit lui-même avec ses yeux naturels, des choses nouvelles et étranges; et il voit [...] non comme les voient les hommes, mais comme les voient les habitants des “autres mondes”, c'est à dire que ces choses existent pour lui non “nécessairement”, mais “librement” [...] Le témoignage des anciens yeux naturels, des yeux “de tout le monde”, contredit complètement celui des yeux laissés par l'ange. Or [...] les

e archetipi della poesia, cit. (nel che vedrei un'altra prova, sia detto fra parentesi, del legame di Serra con i «russi»: ma molta nostra cultura primo '900 da Serra a Svevo a Michelstaedter a, naturalmente, Rebora e Tozzi, fino a questo Montale anni Venti, fino al primo Moravia, ha fitti legami, ben poco studiati, con quel mondo).

nouvelles visions paraissent illégales, ridicules, fantastiques et semblent être le produit d'une imagination déréglée» (*Les Révélations*, p. 6).

La forza di questi concetti e immagini che «bucano» verso un oltre, non scomparirà mai più dal campo magnetico montaliano, o durerà almeno fino a *Satura*. Va detto anzi che alcune di quelle suggestioni guidano certe immagini fondamentali del giovane Montale critico, con dialogo interno con la sua poesia (v. A 5), altre nutrono direttamente, e in modo più visibile sulla lunga distanza, altre situazioni della poesia. Così, se gli occhi della «seconda vista» non si sono in realtà mai chiusi nella poesia montaliana, è peraltro la poesia di *Satura* che può espressamente nominarli, come è della sua poesia ultima in generale, che del tappeto giovanile mostra il rovescio e si assume quindi una possibilità di nominazione diretta e di, diciamo, riconoscimento della trama, che quella si negava. Ed eccoci allora agli «scorni di chi crede / che la realtà sia quella che si vede» (ancora con sovrapposizione schopenhaueriana), in *Xenia*, II, 5. Oppure, *Tempo e tempi*: «Non c'è un unico tempo [...] È quando si palesa / la sola verità che, disvelata, / viene subito espunta da chi sorvegliava / i congegni e gli scambi. E si ripiomba / poi nell'unico tempo. Ma in quell'attimo / solo i pochi viventi si sono riconosciuti...». E ancora in *Satura*, ma qui con nettissima sovrapposizione hölderiniana: «Penso agli angeli / sparsi qua e là / inosservati [...] anche se sono / un contrappeso forte / del punto di Archimede / e se nessuno li vede / è perché occorrono altri occhi / che non ho / e non desidero». Fino alle *Divinità in incognito*: «io ne ho vedute più volte / ma ero troppo tardo se tentavo / di smascherarle», e fino agli *Uomini che si voltano*: «Sono colui / che ha veduto un istante e tanto basta / a chi cammina incolonnato ...».

A 5. 1926: Critica verso poesia

Poco fa era la critica «degli altri» (Cestov), che, coniugandosi all'impressione della scrittura di romanzo, agiva sulla pagina poetica montaliana. Ma altre volte sarà magari dentro la critica sua, di Montale, che potrà profilarsi, filtrata, apparentemente tutta sul conto altrui, la «trovata» per la poesia sua, di Montale.

Ecco due esempi. Nella *Coscienza di Zeno*, scrive Montale nel 1926, c'è «l'epica della grigia *causalità* della vita di tutti i giorni, rotta dal *balenare* improvviso di una *contingenza* non meno cieca e misteriosa».

E scrive, sempre nel 1926, questa volta a proposito dei *Dubliners* di Joyce, che il realismo amaro di quest'opera, «spogliato della cristiana speranza della redenzione», è tutt'altro da quello dei grandi russi. «Non è l'atteggiamento spirituale dei russi (si parla de' più noti), nei quali è possibile, come ha mostrato da par suo il Scestof [= Cestov] veder trapelare dalla foresta spessa delle affermazioni *nichiliste*, una speranza à rebours: come dire una *luce assurda e lontana* ch'è rifranta sull'opera loro, ne è riasorbita e la sostiene».⁴

Quanto alle *res* che si dicono in questi due passi del '26, sono abbastanza vicine, ed entrambe riconducibili, la prima in chiave più «alla Boutroux», la seconda in chiave decisamente cestoviana (ma, appunto, Montale tende a mescolare questi due spartiti) nei pressi dell'opposizione necessità / libertà, muro / miracolo. Ma quanto alle metafore e alle immagini con cui tutto questo viene detto, si badi bene se non stia spuntando, dall'uno come dall'altro di questi due passi critici, non meno dell'opposizione che governa, anno 1930, *La casa dei doganieri* (mi limito a questo esempio), specie la sua chiusa:

[...]
 né qui respiri nell'oscurità.
 Oh l'orizzonte in fuga, dove s'accende
 rara la luce della petroliera!
 Il varco è qui? (Ripullula il frangente
 [...])

Qui la «trovata» della «rara luce» della petroliera, come annuncio interrogativo – assurdo – di un varco da opporre al nulla, al buio della *causalità*, ha il preciso equivalente, lessicale e metaforico, nel *balenare improvviso*, e anch'esso *cieco e misterioso*, della *contingenza* in Svevo, che a sua volta

⁴ Il primo passo è ora anche in I. SVEVO-E. MONTALE, *Carteggio*, con gli scritti di M. su Svevo, a cura di G. ZAMPA, Milano 1976. Il secondo è in «*Dubliners*» di James Joyce, in «La fiera letteraria», II, 19 settembre 1926.

è sinonimo della *luce assurda e lontana* che *si rifrange sul nulla* nei grandi romanzi di Russia.

Quanto sprizza da qui è poi a sua volta estensibile a tanta parte della tematica e dell'*imagery* montaliana, e non vi insisto. Piuttosto, ultima osservazione: più avanti, toccherà alle prose di *Farfalla di Dinard*, o di *Fuori di casa*, ecc., intrattenere un loro dialogo motivico con la poesia. Ma qui intanto il dialogo è di stampo diverso, perché la «fonte»-prosa è una «fonte» meno di immaginazione «autonoma», e più di concettualizzazione. In mezzo, tra Montale e Montale, c'è un testo altrui.

A 6. Controparte: un esempio di poesia verso prosa

Per stare alla stretta partita interna, in Montale, del rapporto tra prosa e poesia, visto che non mancano gli egregi contributi al riguardo, qui ci si è limitati ai soli rilievi di poco più sopra, in A 5.⁵

Resterebbe peraltro un altro versante, anche se probabilmente meno generoso, e cioè il versante opposto: come si viaggia, stando possibilmente non tanto ai temi, quanto piuttosto a congruenze sia di ritmo e sintassi, sia tematiche, non da prosa a poesia, ma questa volta viceversa, da poesia a prosa? Vorrei evitare illazioni improbabili per Montale, evitare cioè di dar corpo a fantasmi di prosa d'arte. Si tratterebbe piuttosto di rintracciare certe cifre o *tourneures* comuni ai due domini montaliani. Orelli, con passo leggero, ha rintracciato qualche consonanza per fasce cronologicamente più basse, dunque notoriamente fasce a meno forte escursione termica tra zona-prosa e zona-poesia (essendo quest'ultima quella ormai del dopo-*Bufera*). Più ovvio allora che in tal fascia si possa

⁵ Vedi almeno C. SEGRE, *I segni e la critica*, Torino 1969; P. V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento*, cit.; M. CORTI, «*Satura*» e il genere «diario poetico», in *Per conoscere Montale*, a cura di M. Forti, Milano 1976; M. A. GRIGNANI, «*Due prose veneziane*»: tra prosa e poesia, in AA.VV., *Lecture montaliane*, cit. Ma, sempre stando al solo sistema prosa-poesia dentro Montale: quanto certi dialoghetti che spuntano fra 1945 e '46, sul «Mondo», o nella stessa struttura dell'*Intervista immaginaria* (1946) prefigurano il «dialogato» dell'ultima poesia montaliana (v. *Xenia*, ecc.)?

raccogliere. Il mio unico campione parte invece da zona più alta (dai secondi *Ossi*): la breve schidionata porge di séguito due pezzi di poesia e un pezzo di prosa: in *Vento e bandiere*, 1926: «*La folata che alzò l'amaro aroma / del mare [...] la raffica che t'incollò la veste [...] com'è tornata, te lontana, a queste / pietre...*». E *Nel sonno*, 1940, anche qui con doppio soggetto + *che* relativo + *ritornare*: «*Il canto delle strigi, quando un'iride / con intermessi palpiti si stinge,... l'errore che recinge / le tempie [...] – tutto questo / può ritornarmi...*». Da confrontare con la prosa di *Farfalla di Dinard*, a entrambe posteriore ('46-50), dove il tracciato di un' *intermittence du coeur* del tutto simile a quello che nelle due poesie è disegnato, chiede anche un affine tracciato ritmico-sintattico-lessicale: «*La farfallina color zafferano, che veniva ogni giorno a trovarmi al caffè, sulla piazza di Dinard, e mi portava (così mi pareva) tue notizie, sarà più tornata, dopo la tua partenza, in quella piazzetta fredda e ventosa?*».

II. Tra memoria ed oblio: dal sistema proustiano

Se ci sono state una poesia e una prosa di un nostrano «esistenzialismo storico» – vedi il titolo di un capitolo di Fortini, nel suo recente profilo del Novecento poetico italiano – è probabile che gli iniziatori ne siano stati, da noi, rispettivamente Montale e Tozzi. Quando invece, magari anche per merito di quelle premesse, Montale scopre Proust, è ancora più probabile che Montale non sia affatto un anticipatore, almeno nel senso della cronologia. È anzi in quel giro di fondamentale scoperta che lega un Debenedetti, il cui primo saggio proustiano compare nel «Baretti», 1925, agli intellettuali di «Solaria». Ma qui la partita della «differenza» montaliana si gioca comunque su un altro punto, quello del *come*. È nel *come* che il Montale tra, credo, ultimi *Ossi* e *Occasioni* si stacca, per un modo, diciamo subito, ben più coinvolto e più «indifeso» di entrare in Proust, dal proustismo anni Trenta. Perché va subito premesso che con Montale ci si avvicina a Proust da un lato proprio in funzione di anti-petrarchismo – per una «nuova» immagine della memoria –, dall'altro a una distanza somma da ogni sua riduzione a pretesto analitico-memoriale, come invece accade proprio in certa narrativa fiorentina, e negli anni suoi fiorentini.

II.1. L'oscillazione «tra memoria ed oblio» la confessa lui stesso come sua (la confessione essendo anzi rilasciata a un settimanale femminile, farà sì che autore e personaggio poetico tendano a identificarsi senza schermo): «Io mi considero un uomo che vive dentro un mistero ineffabile che continuamente lo tenta e non si lascia penetrare. E la mia poesia è un diario intimo di questo uomo la cui esistenza oscilla tra memoria ed oblio» (a «Gioia», 21 marzo 1971). Un decente montaggio di citazioni d'apertura non può che prevedere, a questo punto, quell'altra, più recente ancora, intervista, a Giuliano Dego – neanche essa compare nel volume *Sulla poesia* –, ora anche in «La fiera letteraria», 20 aprile 1975. Se qui Montale è molto limitativo con romanzieri come Thomas Mann, come il Joyce dell'*Ulisse*, in parte con Svevo, afferma poi molto istruttivamente: «Io non sono mai stato un grande lettore di poesia [...] non mi sono mai specializzato nella lettura dei poeti [...] Ma penso che certamente i romanzieri debbano essere letti. Forse Proust ha scritto un grande romanzo. Ha fatto un quadro straordinario del Secondo Impero».

La memoria, intanto. L'argomento è ben presente ai lettori di Montale. Ma vediamo di ripercorrerlo, con il filo proustiano, il meno impressionisticamente possibile. Quadro generale, per così dire, perché si propizi l'epifania, l'intermittenza, la durata nell'istante («eternità d'istante») che vince la superficie senza senso del tempo, è, in Proust, quello dell'*attesa* (onde la qualifica, legittima, di misticismo). E Montale? Montale non è un mistico dell'attesa, come non è, sia chiaro subito, affetto da misticismo *proustiste*. Ma, per segmenti, le strutture di sostegno proustiane si può star sicuri di vederle riaffiorare tutte, questa compresa. Per questa appunto dell'*attesa*, vedi «Gloria del disteso mezzogiorno», per esempio; ma addirittura esemplare è il mottetto seguente:

Perché tardi? Nel pino lo scoiattolo
batte la coda a torcia sulla scorza.
La mezzaluna scende col suo picco
nel sole che la smorza. È giorno fatto.

A un soffio il pigro fumo trasalisce,
si difende nel punto che ti chiude.
Nulla finisce, o tutto, se tu fólgo
lasci la nube.

Dove lo scatto proustiano della finale epifania – preparata dalla subalterna oggettualità delle cose – scoiattolo, luna, fumo – che si caricano di significato proprio mentre si caricano di attesa, ha curiosamente bisogno del ricordo, altrove accusato dallo stesso Montale, del Manzoni degli *Inni*: «era fólгоре l'aspetto», detto proprio di un Angelo (quello della *Resurrezione*).

Ma la memoria involontaria, l'apparizione che per essa si compie, si sa che chiede programmaticamente, in Proust, nel quadro suddetto dell'attesa, un incentivo quanto mai sensibile – udito, vista, e, più, odore, gusto – l'incentivo della *sensazione*. Anche qui la discendenza montaliana esiste, e abbastanza numerosa, e si spinge fino a prose tipo *Le rose gialle* o *Laguzzi e C.* nella *Farfalla di Dinard*. In poesia, già Contini rinviava a *Delta* (specializzazione: udito); più compiuta la cosa è per esempio in *Punta del Mesco* (udito + vista: «Un trapano incide / il cuore della roccia – schianta attorno / più forte un rombo. Brancolo nel fumo, / ma rivedo: ritornano i tuoi rari / gesti e il viso che aggiorna al davanzale, – / mi torna la tua infanzia dilaniata / dagli spari!»): il tutto in un processo «narrativo» del tipo *Casa dei doganieri*, che a raccontarlo suonerebbe pressappoco così: lui torna in un luogo dove *era* stato con lei; lei ora non c'è, ma «tutto è uguale», eguali anche quegli spari – delle mine – e quel fumo che fanno scattare la memoria di lei (*Punta del Mesco* è del '33).

Altrettanto eloquente, direi, e in zona, quella degli ultimi *Ossi*, la zona 25-28, tipica per la fervida alacrità annessoria montaliana, *Vento e bandiere*. Qui il nesso è più sensuoso: odorato + udito:

La folata che alzò l'amaro aroma
del mare alle spirali delle valli,
e t'investì, ti scompigliò la chioma,
groviglio breve contro il cielo pallido;

la raffica che t'incollò la veste
e ti modulò rapida a sua immagine,
com'è tornata, te lontana, a queste
pietre che sporge il monte alla voragine
[...]

(dove la lontana è resuscitata dalla doppia sensazione, dalla doppia *madeleine* del vento e, insieme e più proustianamente, dell'*aroma*: *amaro aroma / del mare*: anagramma delle prime due voci, in quasi anagramma con la terza, con un effetto di abbondanza omofonica certamente funzionale al sensuoso e sensuale che avvolge questa epifania già da *Occasioni*, ma con più evidente dichiarazione del proprio congegno – congegno anche narrativo – rispetto alle *Occasioni*).

Stimolata la memoria per queste strade così poco petrarchesche, la memoria stessa si assume il compito di ultima, e anzi unica, difesa dei morti, propriamente della loro *sopravvivenza*. Compito terribile, stante la natura fragile e desultoria, involontaria appunto, della memoria. Per questa terribilità del compito (ma anche ineluttabilità del medesimo), una tale memoria-eliso, una tale memoria-arca ha il suo anticipo – ben più confidente – nel Foscolo dei *Sepolcri*, ma ha il suo drammatico punto di verifica con Proust. Per Foscolo la memoria (la *mente*) è l'arca laica che sarà per Montale, ma senza dubbi sulla sua sicura, celeste navigazione: «Non vive ei forse anche sotterra, quando / gli sarà muta l'armonia del giorno, / se può destarla con soavi cure / nella mente dei suoi? Celeste è questa / corrispondenza d'amorosi sensi, celeste / dote è negli umani; e spesso / per lei si vive con l'amico estinto / e l'estinto con noi...».

Ma Montale ha letto Proust, il Proust che nel capitolo dal titolo già montaliano, *Il dolore e l'oblio*, nella *Fuggitiva*, mette le cose in chiaro sulle responsabilità come sulle oggettive possibilità di una memoria sì *fedele*, ma *fragile*: «[Albertine] nelle sue ultime lettere [...] mi aveva scritto: “Ti lascio la parte migliore di me” (e infatti, a chi erano affidate la sua intelligenza, la sua bontà, la sua bellezza, se non alla fedeltà, alle forze, anch'esse tanto fragili, della mia memoria?)» (*La fuggitiva*, pp. 96-97).⁶ Donde il Foscolo nevrotizzato di Montale, ormai all'altezza di *Finisterre*, dove la fede positiva di Foscolo, in una sopravvivenza degli estinti nel colloquio celeste nella mente dei loro cari, riemerge sì come tale, nel mondo del Nestoriano, ma senza la sicura dolcezza foscoliana, perché non è più sicura la memoria dagli affronti e dai morsi del tempo. Onde la preghiera

⁶ Cito, anche per la sua reperibilità, *Alla ricerca del tempo perduto* nell'edizione della Nuova Universale Einaudi, Torino 1971⁶.

faccia qualcun altro rispetto all'io classico, lo dimostrano i sogni. L'io di cui sopra preferirebbe magari altri legami memoriali. Ma è lei, la memoria arbitraria, che fa le scelte e stabilisce chi deve apparire (magari ingrato all'io) e chi non (magari, all'io, gratissimo).

Ma qui il discorso riconduce ancora a Proust, specie a quello di *All'ombra delle fanciulle in fiore*. Vedi specialmente p. 69: «E non potendo rivedere quel viso diletto, per quanto mi sforzassi di ricordarmelo, mi irritavo di trovare, disegnati nella mia memoria con una esattezza definitiva, i volti inutili e somigliantissimi dell'uomo della giostra e della venditrice di zucchero d'orzo: così quanti hanno perduto un essere amato che non rivedono mai dormendo, si esasperano nell'incontrare incessantemente nei sogni tanta gente insopportabile e che è già troppo aver conosciuto da svegli». Per il quale passo il confronto forse più immediato sarà con *La piuma di struzzo*, nella *Farfalla*, dove spunta la domanda seguente a proposito dei due bassi, Mansueto e Astorre, che invadono il sonno e il sogno del protagonista: «perché non avevo partorito qualche personaggio di maggior peso nella mia vita?».⁸

II.2. Dunque, questa memoria già contiene l'oblio. Dal *perché?* appena estratto dalle prose della *Farfalla* può infatti spalancarsi la porta di altro arbitrio, di senso non opposto, ma complementare a quello appena visto, da parte della memoria: come essa può imporre l'indesiderato o almeno il non cercato, così può sottrarre il desiderato e il cercato. Siamo appunto al tema dell'oblio. «Involve / tutte cose l'oblio nella sua notte», cantano i *Sepolcri*. Ma qui, più che nei *Sepolcri*, una tal realtà ha trovato la prima persona. Donde il tema ben noto delle foscoliane *sembianze* (volti, mani, gesti) che si allontanano inesorabili, cadono nel giù, nel foscoliano *sotterra* (vedi *Vecchi versi*), nella trappola, nel buio. La memoria negli *Ossi* è *grigia, stancata, scialba, dilavata*. E si pensi al volto che, in «Cigola la carrucola...», si porge per un attimo, e poi è risucchiato nel fondo. E poi

⁸ Nel rarefarsi, nell'ultimo libro poetico montaliano (il *Quaderno di quattro anni*) di tante delle linee più sue, questa regge benissimo: v. *Cabaletta*, «La nostra mente sbarca / i fatti più importanti che ci occorsero / e imbarca i più risibili»; e vedi anche *I pressepapiers*, ecc.

Vecchi versi (1926), *La casa dei doganieri*. Fino a un mottetto famoso (1937), con cui sarà bene avere un po' meno fretta:

Non recidere, forbice, quel volto,
solo nella memoria che si sfolla,
non far del grande suo viso in ascolto
la mia nebbia di sempre.

Un freddo cala... Duro il colpo svetta.
E l'acacia ferita da sé scrolla
il guscio di cicala
nella prima belletta di Novembre.

L'oggetto-mottetto incastona ricordi scespiriano-danteschi (le forbici del Tempo) e forse foscoliani (se il «grande suo viso in ascolto» si ricorda dell'*Amica risanata*, «il caro viso, [...] i grandi occhi»), in una eliotiana cornice di «correlato oggettivo», tale essendo la seconda quartina, riflesso e svolgimento e finale verdetto dell'emozione affidata, tramite la vana preghiera iniziale, alla prima quartina. È qui, comunque, tra *Mottetti* e *Finisterre*, che alcuni insistenti segnali proustiani risultano captati con tale familiarità, da entrare non nella semplice aggettivazione (tipo *Ossi*), ma nel gioco delle metafore: qui la forbice che recide, in *A mia madre* il contesto del «folto eliso d'anime»...

E Proust? Proust torna più volte su questa caduta nell'oblio, eclisse e rovina irrimediabile. «Cercando incessantemente di rappresentarmi l'immagine di lei, infine non vi riuscivo più» (*La strada di Swann*, p. 429). «Io non sapevo più davvero come fossero fatti i lineamenti di Gilberte [...] rammentavo soltanto il suo sorriso» (*Le fanciulle in fiore*, p. 69). «Come quei visi di persone scomparse che gli sforzi appassionati della nostra memoria ricercano, senza riuscire a ritrovarli» (*I Guermantes*, p. 47). E ancora su questa linea nella *Fuggitiva*, tanto più conta la persona, e più «l'immagine di quell'essere decresce fino a farsi impercettibile», e così si disperava la madre di Marcel quando non poteva rappresentarsi sua madre «(meno una volta, nell'incontro fortuito di un sogno)». Sempre nella *Fuggitiva*, in modo lapidario e quanto mai premontaliano nello stesso tessuto lessicale: «La sventura degli esseri è quella di essere soltanto delle immagini incise e soggette, nella nostra mente, a grave usura [...] il pensiero si stanca, la memoria si distrugge» (p. 149).

Finché, sempre nella *Fuggitiva*, Proust lo indica a tutte lettere, il polo opposto-intrecciato alla memoria, il polo dell'oblio, quando appunto parla di una «legge generale dell'oblio» (p. 244).

II.3 Si sa che da qui un Proust poteva partire – toccato il fondo del tempo come dissipazione, relatività, non-continuità dell'individuo – verso l'«eternità» personale, sottrazione al tempo di un sé ritrovato, che coincide con il ritrovamento della creatività e dell'arte. Giunto all'ultimo tomo della *Recherche*, l'eroe che dice *io* conosce a pieno l'inanità del tempo, ma insieme decide: scriverà il romanzo dell'illusione temporale e, insieme, della creazione poetica come unica salvezza dalla dissipazione dell'io. Per questo, la *Recherche* è una delle «costruzioni» (tale la definizione dello stesso interessato) più lancinanti e crudeli, e insieme più ottimistiche, dell'epica moderna.

Occorre a questo punto affermare che Montale, di una tale parabola, ha seguito solo il tracciato distruttivo: là dove scattava l'operazione che è poi quella del più glorioso simbolismo europeo, di trovare, dopo il Niente, il Bello, lui non si è accodato e ha cercato salvezze molto più provvisorie e d'altro ordine. Al misticismo proustiano (cifra importante di Proust, definita una volta per tutte da un Ernst Robert Curtius, già nel 1925),⁹ ha sostituito qualcosa di molto diverso, uno stoicismo affidato non più che alle fessure dell'impossibile, dunque incapace di programmazione sistematica (l'attesa, il premio dell'epifania fino al consistere nell'Arte) e sempre più deciso a non scordarsi che il *primum* resta, leopordianamente, l'esistenza, detta anche vita, anche se sbrindellata, e non l'arte. Intanto, la prosecuzione di quanto include di negativo la linea proustiana potrebbe rintracciarsi, piuttosto, forse con qualche conforto testuale, fin nell'ultimo Montale, là dove essa matura anzi a quella presunzione d'inesistenza, che dice quanto Montale non intenda sottrarsi al tempo: quanto anche Montale non possa non accusare lo spazio ormai più stretto che spetta all'«artista» nella società contemporanea, rispetto a quella primo-novecentesca (che anche per questo è tanto cara a Mon-

⁹ In *Französischer Geist in neuen Europa* [1925], poi E.R. CURTIUS, *Marcel Proust*, Paris 1928.

tale). Come dunque sia gravato di imperfezione e provvisorietà il passo – che Proust compie infine, invece, come interezza – dalla vita all'arte.

A 7. Queste parole di Virginia Woolf, *Gita al faro* (nella traduzione italiana del 1934, di G. Celenza), le proporrei come un'epigrafe non scritta in testa possibilmente alle *Occasioni*: «Qual è il senso della vita? [...] La grande rivelazione non sarebbe forse giunta mai. Era sostituita da piccoli miracoli quotidiani, illuminazioni, fiammiferi accesi improvvisamente nel buio [...] Il ricordo di quei labili episodi [...] In mezzo al caos era la forma. L'eterno transito, l'eterno flusso potevano configurarsi nella stabilità».

L'ossimoro strutturale di flusso e stabilità, l'inserito di piccoli miracoli quotidiani, illuminazioni, fiammiferi nel buio nella testura e nel dominio di una forma, è il paradosso anche di Proust, del suo poema-romanzo che incastona arbitrio e lampo memoriale, rivelazione, durata, verticalità lirica, nella volontà orizzontale della scrittura continua e temporale. Che è poi l'«oscillazione strutturale» (Mengaldo) del miglior Montale, tra grumo e strappo lirico e distensione e tessitura, «raccolta», libro.

III. Beatrice e Antibeatrice

Suprema tra le raccolte montaliane, *La bufera e altro* è, insieme, «composizione» e «scomposizione», giro chiuso e traccia aperta. È il libro di un uomo tra i suoi quarantacinque e i quasi sessantanni, ed è inutile ricordare quale vi sia, non dirò sbrigativamente il fondo, ma la volutamente leggibile e crudele interferenza della storia. Anche per questo la *Bufera* mira a configurarsi come un grande disegno di rivisitazione ed estrazione (fino al finale *testamento*) del senso della propria vita, sui margini del nulla, per grandi figure di destino. Figure, diciamolo subito, della famiglia e figure dell'eros.

Non mi pare che si usi far presente come le grandi figure familiari vi appaiono tutte – quando mai era successo, nella poesia italiana? –, in liriche alte o altissime, da *A mia madre* (1942) alla figura paterna (*Voce giunta con le folaghe*, a stampa nel '47), alla sorella («il gong che ancora / ti rivuole fra noi, sorella mia»), alle «mie vecchie / serve», che nell'*Arca*

(o in *Proda di Versilia*) riaffiorano più certo per suggestione baudelairiana, o proustiana, che indigena (e vi accosterei anche «i miei cani fidati», sempre dell'*Arca*, mentre discosta rimane, per ora, la figura della moglie nella *Ballata*). Sono questi i punti d'intreccio di un traslato «romanzo familiare» montaliano, che da noi ha magari le sue più folte premesse in Pascoli, ma quelle più ispirate in Dante (il padre), o in Foscolo (la madre, il fratello).

Poco o tanto, avvolge tali straordinari luoghi larici della *Buferà*, l'accompagnamento, anche solo per scorcì, della memoria infantile. La più ricca di accompagnamento memoriale è forse a questo riguardo *Proda di Versilia*, ma vedi anche *L'arca*, ecc. Se qui il recupero dell'infanzia, o comunque della memoria, è diretto (tematico), altrove la traccia memoriale-infantile può essere invece tematicamente inesistente, ma per svelarsi a più sotterraneo livello, ove cioè si sia disposti a concedere che ad attizzarla e scoprirla siano i pazienti sondaggi contestuali: e allora il *botro* dell'*Anguilla*, o il *fosso* del *Gallo cedrone*, o anche il *muro* che qui e altrove compare (e non sarà per discendenza dal *muro* che già si leva davanti al bambino che dorme nella casa dei lari, in *Proda di Versilia*?: «dormivo nella stanza / d'angolo, accanto alla cucina [...] travedevo oltre il muro, al lavandino, / care ombre...»), sono *anche* il *botro* e il *fosso* dell'infanzia montaliana vicina alla casa delle due palme...: tematicamente non «parlano» il linguaggio memoriale, ma subito lo sussurrano e si lasciano identificare a uno sguardo al sotto-pavimento, a quella che Mauron chiamava la cripta della poesia.

Se sono, questi, i nodi del romanzo larico, familiare, occorre dire peraltro che essi si presentano solo come *un* ordine della costruzione (e della sintassi iconica, se così posso dire) della *Buferà*. Più evidente, si intreccia ad esso un altro «riordino», con altra strutturazione, quello cioè dell'eros. Esso può disporsi anche nella linea della memoria del passato giovanile (credo che Annetta, la Silvia montaliana, approdi fino all'*Orto*, 1946, per ivi confondersi con Clizia – in attesa di riapparire nelle veglie ultime del Vecchio), ma si orienta ben più come «composizione» della vita personale-storica dell'adulto, si tratti di far posto alle riemergenze di un passato meno adolescenziale nel presente (Clizia) o di far posto a una tangenza senz'altro del presente o quasi tale (Volpe). Entrambi que-

sti ordini, poi, sono, nella loro disposizione per così dire orizzontale, intersecati (e necessitati) dal piano verticale, dalla linea bruciante dell'emergenza storica e dell'Altra Emergenza.

Ora, illustrato brevemente l'ordine larico, vedremo di dare una immagine più definita degli altri due grossi fili dell'ordito, l'ordine che dicevamo dell'eros, e il piano di comune intersecazione. Finché poi si tratterà di vedere da ultimo in quale rapporto stiano a loro volta tra loro, anche «contro» il Montale chiosatore di sé stesso, questi due grandi ordini degli affetti.

III.1. Del secondo, l'ordine dell'eros, Montale ci ha offerto di recente una sua pur rapida chiave di lettura. Essa è molto importante, come lo è ogni intervento dell'autore sull'opera propria. Di più: essa «sposta» ogni lettura troppo incentrata sul dominio indifferenziato di Clizia nell'opera montaliana, dunque sull'impero incontrastato di un segno platonico-cristiano. Si tratta di usare questa chiave; ma anche di usarla oltre i limiti, consci o no che siano, entro i quali Montale, posto di fronte a congegni delicati del proprio meno esposto comportamento, preferisce restare.

Usarla, vorrà dire intanto entrare certamente nel piano della volontà ricostruttiva, più che del poeta Montale, del Montale critico della propria poesia, di fronte al problema di dare un ordine alla raccolta: e la cosa è del massimo interesse. Alla dichiarazione generale dello stesso Montale («In tutti e tre i miei libri [fino alla *Buferà*] c'è un filo autobiografico certamente romanzesco, anche nella disposizione della materia», 1966), e per cui un Bachtin parlerebbe di avvenuta «romanzizzazione» della poesia, si accosti subito quest'altra, nota da poco: «Clizia è presente nella 1ª serie [*Finisterre*] e in molte altre poesie (*Nuove Stanze*, *Primavera hitleriana*, *L'Orto*, *Iride*) e quasi tutte, tranne le poesie dei *Madrigali privati* [sez. VI]. Qui appare l'Antibeatrice come nella *Vita nuova*; come la donna gentile che poi Dante volle gabellarci come Filosofia [nel *Convivio*] mentre si suppone che fosse tutt'altro, tant'è vero che destò la gelosia di Beatrice. Nel *Flashes e Dediche* [sez. IV] le due donne si alternano» (lettera del 1965 a Silvio Guarnieri, in «Il ponte», XXXIII, 1, gennaio 1977).

Dunque, la *Vita nuova* come modello di romanzo per *La bufera*. Che nella figura di Clizia potessero ritrovarsi i tratti mistico-allegorici di Beatrice, il lettore di Montale già lo sospettava: entrambe figure di Cristo, mediatrici di salvezza, Clizia poi con incrocio mitologico – il girasole che si specchia in Apollo-Sole – non disforme neanche esso, a ben vedere, da una «situazione» dantesca, di *Mischung* biblico-mitologica. Basti pensare a *Iride* (1943) e a *Primavera hitleriana* (1939-46), dove questa identificazione e missione raggiunge il suo apice, e la beatrice accetta di annullarsi nel Cristo primaverile e giustiziere.

Ma la precisa indicazione dantesca di cui sopra invita sia a guardare più dappresso in tale presenza vitanovista (accanto alla Beatrice-Clizia, c'è anche l'Antibeatrice-Volpe a chiedere più circostanziata udienza), sia a chiedersi se altro, nella *Bufera*, altro del «romanzo» della *Bufera* che però vada oltre il ritmo «contrastivo» Beatrice-Antibeatrice, riconduca al mondo dantesco-medievale cui appartiene appunto la *Vita nuova*, per trarne forza metaforico-simbolica.

C'è effettivamente dell'altro. Dicevo più sopra genericamente della riconoscibilità, entro lo stupendo ordito del terzo libro, dei due grandi ordini, dei lari e dell'eros, e di come essi compaiano entrambi, a loro volta, intersecati e avvicinati dalla linea bruciante del piano, intermittente ma calcolato, dell'allusività, quasi sempre «figurata», alla guerra e alla morte. Stiamo per un attimo a questo piano, a questo pedale profondo, a questo che già Montale, per *Finisterre*, indicava come lo sfondo nuovo e terribile della sua poesia dopo le *Occasioni*. È esso infatti che rafforza lo scatto e la stessa sovrana necessità «anagogica», di scrutamento di destino, e allegorica (fino alla profezia), e schiettamente esistenziale (i lari, l'eros, come difesa dall'urto, nella prova storica e metastorica) che si può riconoscere in quei due ordini che dicevo. Ebbene, questo pedale, questo piano di bruciante intersecazione allusiva, ricorra, come preferibilmente e incessantemente nella zona-Clizia, al presente, o, sporadicamente nella zona-Volpe, al passato («Arse a lungo una vampa...»), o, infine, nel *Testamento*, al futuro («quando la sardana si farà infernale ...»), attinge spesso al campo significativo gotico-medievale, in particolare dantesco: al Dante, qui, della *Commedia*, con una sorta di suggestivo risultato complementare nei confronti dei primi piani «romanzeschi» che intanto si vanno co-

stituendo sulla pur sommaria traccia delle *personae* della *Vita nuova*. Per esempio, in *Finisterre*, «Punge il suono d'una / giga crudele, l'avversario chiude / la celata sul viso» (*Nel sonno*; per *giga*, vedi *Par.*, XIV, 118); «Era una giostra / d'uomini e ordegni in fuga tra quel fumo / ch'Euro batteva, e già l'alba l'inostra» (*giostra* è in *Inf.*, XXII, 6; *Purg.*, XXII, 42, ecc., e l'asseconda l'arcaico-carducciano *inostra*); e il «bosco umano» di *Personae separatae*, «troppo straziato», allude alla caccia infernale che strazia il bosco dannato di *Inf.*, XIII. Alla giga crudele di cui sopra, fanno eco danze d'orrore (anticipi già nelle *Occasioni*) come il «sozzo trescone» danteggiante che sta, con altre tessere dantesche e medievali, ormai nella *Primavera hitleriana* (con gli *scherani*, il *messo infernale* sinistramente parodico di altro, celeste *messo* dantesco), o come la «sardana infernale» profetizzata nel *Piccolo testamento*. E altro tocco medievale, anzi di riporto medievale, riconoscerei nell'allusione alla guerra da poco trascorsa che c'è in *Anniversario*, ultimo dei madrigali per la giovane volpe; ivi si accenna alla guerra con un «Arse a lungo una vampa» che ricorda il *Trovatore* verdiano, «medievale» anche lui: «Stride la vampa», Azucena, atto secondo (cioè l'atto stesso del *Trovatore* che viene a tutte lettere ricordato per un prelievo, ancora, dalla voce di Azucena, in *Xenia*, I, 7: «“Strana pietà!”. Azucena, atto secondo»).

Dunque, dal vasto campo delle suggestioni medievali e dantesche affluiscono all'universo della *Bufera* sia molti simboli della ferita bellica (e postbellica), sia le figure esistenzialmente e allegoricamente intrecciate di un «romanzo» dell'eros, chiamiamolo intanto così, impiantato su quello stesso fondo in un modo non certo provvisorio.

Ma torniamo ora, dal fondo, a quello che dei due ordini risulta anch'esso segnato dalla impronta dantesca, a quell'ordine dell'eros che ci conduce al rapporto con la *Vita nuova*: e vedremo che per Montale comincia da qui l'impossibilità della coincidenza col modello, perché Montale si appropria sì della struttura narrativo-allegorica della *Vita nuova*, ma non può che assumere quel modello per trasformarlo profondamente.

La bufera lascia emergere, intanto, come la *Vita nuova*, certi segni dell'amore giovanile (parte dell'*Orto*, dove credo riappaia Annetta, per poi confondersi con Clizia); e poi, *grosso modo* come nella *Vita nuova*, a

specchio del sobrio ritmo di quella – Beatrice / Donna gentile («Antibeatrice») / Beatrice, – c'è nella *Bufera* la successione, ritmata dalle sezioni I, IV, V, VI, di Clizia / Clizia e Volpe / Clizia/ Volpe.

Ma – e qui già toccheremo dello scarto dal modello – di questa finale risultanza di oscillazione polare,¹⁰ tra ricordo e presenza, tra fedeltà all'Angelo come Anima e Lare e Cristo, e inginocchiamento e graffio di sangue alla donna-donnola o volpe o anche «immonda torpedine», tra poesia come compito e conato di trascendenza e poesia come abbandono all'immanenza, o tra *magnolia* e *limo*, tra «colore del miele» e «sole» da un lato, «il bruno» e «il fuoco che cova» dall'altro (vedi il paradigmatico *Lasciando un «Dove»* nella centralissima sezione IV), di questa, dicevo, oscillazione, non è affatto che le due *Conclusioni provvisorie* (sez. VII e ultima) portino uno schietto scioglimento univoco, che sia davvero paragonabile al «lieto fine» soterico e cristologico della *Vita nuova*. Il *Piccolo testamento* (stampa 1954) continua, come si sa, il tema-Clizia, con il suo resistenzialismo orgogliosamente stoico e testamentante, dove, come per Clizia che (*Primavera hitleriana*) si distrugge nell'Altro, «persistenza è solo nell'estinzione». Ma nell'altra «conclusione provvisoria» del *Sogno del prigioniero*, pur stesa nelle vicinanze (1953), non c'è traccia della resistenza attiva, quella che connota lo sguardo di Clizia fin dalle *Nuove stanze*, e addio anche al minimo ma tenace orgoglio della resistenza dell'iride della lumaca, quale era nel *Piccolo testamento*. Non resta, ha visto bene Franco Croce, che il sogno contro il male («il mio sogno di te non è finito»), in un contesto sì ancora medievaleggiante, ma anche in una costellazio-

¹⁰ Difendendo una zona relativamente autonoma (il difficile è graduare e misurare la relatività di questa autonomia), una zona per Volpe, dissento, mi pare, con la grande maggioranza degli interpreti, mentre sulla strada giusta mi sembrano F. FORTINI, *Saggi italiani*, Bari 1974; e il MENGALDO del «cappello» montaliano contenuto nel recentissimo *Poeti italiani del Novecento*, Milano 1978. Il fatto di non distinguere – non dico, semplicisticamente e solo, opporre – tra Clizia e Volpe induce a raggruppamenti esemplificativi non sempre convincenti anche E. GRAZIOSI, *Il tempo in Montale*, Firenze 1978; la Graziosi ha comunque il merito, per stare alla *Bufera*, di offrire tra l'altro nuovi elementi per una concreta lettura sul piano «micronarrativo» soprattutto studiando i tempi verbali di singole liriche.

ne coquinaria, in un animalismo «basso» (i girarrosti, le oche, ecc.) che è consentaneo più al nuovo stile introdotto da Volpe (a sua volta molto complesso però: una *mésaillance* basso-alta, direi, non il semplice livello inferiore). Insomma, la polarità tra platonismo e – direbbe Fortini, il miglior lettore delle plaghe poetiche di Volpe – sua scarica aggressiva, cioè l'«adeguamento» terrestre, non si risolve affatto, dialetticamente, nelle «conclusioni provvisorie», ma tende anzi a disegnare un finale – o un non-finale – a doppia punta.

Se il Proust delle *Occasioni* insinua le sue malie come le sue proposte struttive non solo a livello di singoli «pezzi», ma riguardo anche allo stesso disegno d'insieme – disegno di tempo e durata, di sordo nulla e di folgoranti visitazioni memoriali – nel terzo libro l'ascendente narrativo che incide sul disegno del tutto è non a caso (per un incrocio di storia «esterna» e culmine adulto della storia personale) più «cristiano» e più medievale nel viaggio che prospetta, viaggio da rivelazione a caduta a ritorno a Beatrice-Cristo. Ma il romanzo vitanovista propone sì il proprio esemplare itinerario, ma non ce la fa a imporre fino in fondo il proprio stesso senso. Credo che si debba vedere, nelle «conclusioni», non dico ancipiti, ma certo quanto mai «provvisorie», della *Buferà*, non, come pur si è detto, uno smarrimento della rotta (con tanto di contraccollo: il silenzio settenne del poeta, fino alle *Stalle di Augia*), ma un'accettata necessità. Le successive raccolte daranno per clamorosamente irreversibile questa impossibilità di stare fino in fondo nel romanzo, quando questo, con un viaggio, presupponga un arrivo. Nel dopo-*Buferà* l'assestamento, il disegno interno sarà ancora cercato, specie con *Satura*: ma incominciando da lì quello che direi il tuttora in atto viaggio di ritorno e di discesa di Montale, viaggio di smascheramento e parodia *anche* dei propri codici struttivi, e qui struttivo-romanzeschi, il disegno reggerà non secondo contrapposizioni di persone narrative, per figure di romanzo autobiografico, ma semmai dilatando il contrappunto, sia col diasporizzare le *personae* del dialogo, sia a livello di «moltiplica» fonico-musicale.

Ha detto Montale della *Vita nuova*, più o meno quando stendeva le sue chiose per Guarnieri: «Direi che tanto donna Pietra che la Donna gentile avrebbero dovuto essere inventate di sana pianta se non fossero mai esistite: perché non si può immaginare un processo di salvezza sen-

za la controparte dell'errore e del peccato» (*Dante ieri e oggi*, 1965). Ma un tale «processo di salvezza», un tal viaggio a binario testimoniale-escatologico, come può trasferirsi, se non previa profonda modificazione, a Montale? Quanto, insomma, può immaginarsi per Montale la linearità esemplare del tipo «Vita di un Uomo» ungarettiana?

III.2. Ma c'è di più, a suggerirci un ulteriore scarto di lettura rispetto a quella che di sé stesso abbozza questo Montale; e per illustrare questo di più, occorre riprendere il discorso su quel primo ordine degli affetti, cui si accennava in apertura, quello degli affetti familiari, dei grandi nodi larici del terzo libro.

A seguire l'interessato, e anzi a «stare dentro» il suo silenzio su questo primo ordine, il tutto pare disporsi tranquillamente su due piani che non hanno niente da scambiarsi tra loro, quello dei lari, quello dell'eros. E potremmo aggiungere che all'uno pertiene il cerchio, il giro compiuto dell'arca, mentre all'altro ordine pertiene la linea aperta del viaggio. Ma questa cui conduce il Montale critico – un critico peraltro provvisorio ed epistolare – è solo *una* lettura del libro. Ma non è probabilmente la lettura più pertinente della *Buferà*, o almeno il suo inizio. È anzi un esempio di come, in genere, il Montale critico, pur quasi sempre critico di alto livello anche di sé stesso (valga il caso dell'*Intervista immaginaria*) non ci dia peraltro, sulla realtà che incrocia come critico – la *sua* in questo caso – quanto ci dà quando quella realtà incrocia come poeta.

Il primo ordine degli affetti, in realtà, è non solo in frizione, ma strettamente continuato da una parte del secondo. Il quale non si intende a sua volta senza il primo. Un esempio capitale di incrocio di lare ed eros non esaurisce peraltro il discorso: l'esempio è *Voce giunta con le folaghe*, dove un'*umbra*, la beatrice, conduce, ancora dantescammente, il poeta a una visita e a un ultimo addio ad altra *umbra*, quella paterna. Ma, più in generale, sondato a un livello che è diverso, e direi più profondo, rispetto a quello proposto dal Montale critico, quel primo ordine larico, per quanto contiene, finisce per spostare decisamente il senso, o se si vuole il funzionamento, del secondo, dell'eros. Occorre qui disoccultare quanto il Montale critico occulta.

Ora, io direi questo: il Montale lettore della *Buferà* occulta l'alleanza e continuazione del mondo larico, il mondo del cerchio – fin da *Vecchi versi*, 1926: «e fu per sempre / con le cose che chiudono in un giro / sicuro come il giorno, e la memoria / in sé le cresce, [...] insieme / coi volti familiari...» –, il mondo retto dalla Madre, il mondo dell'arca, con una delle due «funzioni» (la, diciamo, funzione-Beatrice) che danno vita allo zig zag narrativo Beatrice-Antibeatrice. Occulta, insomma, l'alleanza dei Morti con la prima di queste due figure dell'eros. Le Clizie, le Beatrici di un eros inafferrabile e inafferrato («sostanziale – dice Macri – è il rispetto metafisico per l'altra, la non-richiesta di essere amati nonché salvati») sono nell'estraneità angelica perché sono emanazioni dell'archetipo materno, sue cifre.

Ma la funzione di Volpe è diversa. Essa è, per una sua parte almeno, fuori della «presa» larica, fuori della sua continuazione. Volpe afferma l'impraticabilità della composizione del vissuto nel cerchio dell'intimità larica. È Volpe a imporre che, per fedeltà al vissuto, il vissuto corregga il modello medievale («dalla pura invenzione non mi riesce, purtroppo, di ricavar nulla», 1939) e che la forbice resti aperta, per quanto può Montale, fino in fondo alla *Buferà*, tra Beatrice / Antibeatrice, ricordo / immanenza, misticismo / sensualità, sublimazione / aggressività, codice mitologico / codice terrestre. Ed è Volpe la almeno parziale opposizione al mondo larico della Madre e di Clizia, della quale è Liuba l'anticipo eloquentissimo, Liuba che porta con sé i suoi lari, e la sua cappelliera è «arca leggera».

La vocazione all'arca è uno dei massimi fatti archetipi di Montale, anche se solo il trauma della guerra istante l'ha per così dire provocata in tal misura e grado alla pagina scritta. In questo senso *L'arca* (1942) ha origini ben lontane e profonde. Scriveva a Debenedetti nel 1926 (l'anno di *Vecchi versi*): «... a Milano mi si crede ebreo, per via del “caso” Svevo. Se fosse possibile essere ebrei senza saperlo, questo dovrebbe esser il mio “caso” tanta è la mia possibilità di sofferenza, e il mio senso dell'arca, più che dell'home, fatta di pochi affetti e ricordi che potrebbero seguirmi ovunque, inoffuscati» (in «Corriere della sera», 21 dicembre 1975). Non a caso con la *Buferà* si assiste al realizzarsi dell'ordine larico che dicevo, e insieme all'acuirsi dell'estraneità stellare (e alla Cavalcanti) del polo-Cli-

zia. Volpe è il contrappeso nei confronti di questa formidabile alleanza dei Lari e di Clizia. C'è un conflitto, nella più conflittuale delle raccolte montaliane, conflitto di cui il provvisorio critico Montale non ci dà conto: esso non si riduce a quello di Volpe con la beatrice, ma è il conflitto di Volpe con la fedeltà assoluta alla Madre e alle sue figure virginee (pure in Nerval Artemide è oniricamente *anche* la Madre). Per quanto Volpe, a sua volta, non è, com'è, soprattutto altra da Clizia, ma anche «assimila» da Clizia (vedi per esempio *L'anguilla*, che è Volpe ma è anche Clizia, come fa sapere lo stesso Montale, o vedi per esempio *Anniversario*, ultimo dei *Madrigali privati*, cioè della sezione per eccellenza «volpiana»), il conflitto resta aperto. Volpe è antagonista, non certo vincitrice: ma neanche semplice funzione di un viaggio «dialettico» alla Cristofora Clizia-Beatrice. E così nella *Buferà* può sopravvivere l'intero codice alto-mitologico nel segno di Clizia; ma così da *Satura* in poi si assisterà alla scomparsa di tale sublimità mitologica, segno anche che c'è pur stato il passaggio di Volpe (pur con le introiezioni cliziane in Mosca, che è un formidabile punto di eredità e insieme di smantellamento del pre-*Xenia*).

Non si sono ancora calcolate, a proposito, le ripercussioni sul dopo-*Buferà* dell'ingresso di Volpe nel sistema tematico e linguistico-stilistico montaliano, né certo le dichiarazioni montaliane mireranno mai a metterlo a fuoco, io credo. Non è questo il momento per farlo adeguatamente, se non per osservare che, pur contraddittoria, l'eredità di Volpe è sostanzialmente nel segno di un indebolimento della sublimazione angelico-larica nel dopo-*Buferà*. Da un lato, infatti, ecco la Mosca di *Xenia* assumere *una* linea dei comportamenti di Volpe, per esempio il suo demonismo in quanto terrestre, dunque la sua forza vitale, che scoppia nella risata o si esprime di fronte a tutto ciò che rompe l'«insopportabile / ordito» della vita. E si pensi all'*Anguilla*, dove di Volpe c'è l'inesausta forza di chi afferma, nell'ascendere per un viaggio di desolazione, la vita («l'anima verde che cerca / vita là dove solo / morde l'arsura e la desolazione»). Mosca invece discende, ma afferma anche lei la sua vitalità (tòltane però la componente latamente sensuale) in mezzo alla morte: «... Scenderai / sulle scale automatiche dei templi di Mercurio / tra cadaveri in maschera, / tu la sola vivente». Dall'altro lato, Mosca è la pa-

rodia di Clizia.¹¹ Solo in quanto Beatrice parodica, intorno ad essa potrà ricostruirsi, ma non più nell'assetto di «romanzo familiare» che ha nella *Bufera*, la pulsazione larica montaliana, e insieme continuarsi e anzi diffondersi l'orgoglio etico-ideologico del *desdichado* che orgogliosamente oppone la sua verità alla Storia.

Mi pare infine che sia proprio all'altezza di questo trapasso dalla *Bufera* alle *Stalle di Augia* (1962) e poi agli *Xenia*, che si matura a vivo fuoco in Montale, per rimanervi come ossimoro fondamentale, l'oscillazione forse più profondamente capace di sostanza esegetica: quella, cioè, tra tarma e topo e poi pirla ecc. da un lato (ma anche schiavo d'amore ecc.), e affermazioni di persistenza, signoria dell'ethos, e poi il «bastarsi» dall'altro. La dialettica hegeliana di servo e padrone qui si sviluppa e contrae in altro, nella compresenza dell'uno come dell'altro polo nello stesso soggetto (Fortini vi ha richiamato ellitticamente l'attenzione). Questo il prodotto più forse «leopardiano», benché nella dizione così post-leopardiano, che spunta dalla stessa, quanto si voglia parziale, disformità tra le due *Conclusioni provvisorie*. La constatazione di un impossibile sigillo a senso unico detta sostanzialmente da allora l'assunzione dell'ambivalenza e compresenza stessa come proprio marchio, come propria miseria e orgoglio.

A 8. Nomi

Credo che, per Volpe, Martelli veda giusto: il calco è dai *Feuillets d'Yp-nos* (1946) di René Char, il «diario lirico» recensito molto positivamente da Montale nel '50 e molto positivamente ricordato in *Fuori di casa*. «Ma Renarde...», dice Char. «Mia volpe» due volte, e vocativo come in Char, dice Montale in *Da un lago svizzero*, del '49, e in *Anniversario* (solo che Montale rovescia alla feudale o alla stilnovistica il rapporto io-Renarde di Char, dove c'è «Ma Renarde, pose ta tête sur mes genoux», mentre lui qui non chiede di proteggere, ma di adorare: «Dal tempo della tua nascita / sono in ginocchio, mia volpe». Ecco perché parlavo, sia pure per

¹¹ Vedi il cenno di O. MACRÌ, *Analisi del quarto libro di Montale*, in «L'albero», 47, 1971.

il lato minore – così credo – di Volpe, di «assimilazione» da Clizia). Ma quanto al motivo sensuale della Donna ferina, chissà quante le possibili armoniche (fino alle «petrose» di Dante, se donna Pietra anticipa qualcosa, nel comune mito della passione, di questo *senhal* montaliano?).

Per altro nome, quello del cane Piquillo (Perrito in prima stesura) di *Da una torre*, il rinvio può essere a una prosa teatrale di Nerval, *Piquillo* (da Nerval – vedi per es. *Les filles du feu*, o vedi *Chimères* – arriva non poco alla linea metafisica montaliana).

Infine, ipotesi per un terzo nome, quello di Liuba che parte nella lirica famosa delle *Occasioni*. Parte con qualcosa, «gabbia o cappelliera». Altra *pièce* teatrale, questa famosissima, *Il giardino dei ciliegi* cecoviano: Liubov-Liuba arriva, per ripartire, nella casa dei ciliegi, e c'è una patetica, larica valigia...

A 9. Generi e sotto generi

Sul genere «lettera», da *Su una lettera non scritta* a *Una lettera che non fu spedita* [a Volpe?], 1976, fino alle varie e interdialoganti *Botta e risposta* (I, II, III, in *Satura*) e alla *Lettera a Malvolio* (*Diario del '71 e '72*) vedi le pertinenti deduzioni di Mengaldo, nel suo saggio su quest'ultima. Non è detto che si deva pensare al preciso modello del romanzo epistolare. Si faccia caso piuttosto alla tensione testimoniale che connota spesso questa linea in Montale, a cominciare da *Notizie dall'Amiata* (1938), e poi nelle importanti *Botta e risposta* e nella *Lettera a Malvolio*. La finzione epistolare è qui sollecitata – il che non accade nella generalità dei casi per l'epistolarità in versi della poesia italiana del Novecento – da un lato dall'emergenza storica, da una condizione di trincea, diciamo, storica (nella *rixa* prebellica, nella guerra, nella miseria morale postbellica), dall'altro dalla necessità e dall'orgoglio etico-ideologico di confrontarvisi.¹² E qui allora il richiamo, più che agli indigeni, io lo sentirei più opportuno – almeno come a punto di prima suggestione – a un Apollinaire, quello dei *Calligrammes*. Dove non tanto è comune a quello montaliano l'atteggiamento dell'io

¹² Cfr. P. V. MENGALDO, *La lettera a Malvolio*, in AA.VV., *Eugenio Montale*, a cura di A. Cima e C. Segre, Milano 1977.

(semmai più ungarettiano, vedi l'*Allegrìa*), ma l'eccezionalità d'emergenza – la prima guerra mondiale, stando al fronte – da cui sboccia la cartolina postale. Vedi *Lettre-Océan*, vedi *Carte postale*: «Je t'écris de dessous la tente / tandis que meurt ce jour d'été...» (e in *Notizie dall'Amiata*: «ti scrivo di qui, da questo tavolo / remoto [...] Fuori piove»). Potrebbe dunque essere la poesia di trincea – dell'*espace sacré* della trincea – un lontano filtro per questa pressione della «prosa» sulla poesia (un caso, se le cose stanno così, di pressione solo mediata, e per mediazione di una tradizione poetica, da parte della prosa sulla poesia montaliana). Libero e lontano filtro, comunque, se qui il risentimento ideologico è ben altro, e se l'autore può presentarci anche i *Mottetti*, o alcuni di essi – scritti anche qui in emergenza, diciamo questa volta esistenziale (la morte, lontano, del padre di Clizia; l'assenza, forse la morte di lei) – come dei quasi-telegrammi («un romanzetto autobiografico [...] nascevano e scoccavano come frecce, al di là dei mari [...], li buttò al vento, che li portasse a destinazione»: un vento paritetico al mare, al mare topico cui si affida la «bouteille à la mer» di *Su una lettera non scritta*, 1940).

A 10. Diario

Con il sotto-genere «lettera» – *Lettera* si intitola infine un «pezzo» dell'ultimo *Quaderno* – può, come appunto nel caso appena citato, intersecarsi il genere o sotto-genere «diario». Una parola come «diario» torna spesso, e da lontano, in Montale. La usa preferibilmente per la prosa-poesia degli altri (già nel '20, «L'Azione» di Genova, quando recensisce i *Trucioli* di Sbarbaro; poi per esempio nel '50, per i *Feuillets d'Ypnos* di Char: «fogli di diario» i primi, «diario lirico» i secondi). E la usa per sé stesso, per definire *Satura*, e poi, non contento, per intitolare addirittura una raccolta, *Diario del '71*, e poi *del '72*. Per *Satura*, l'autore è esplicito, ma insieme complesso (e in un modo che dovrebbe da solo attenuare, se non smontare, i dubbi di alcuni sulla convenienza euristica del termine «diario» per questa poesia montaliana).¹³ Montale rintraccia infatti (in «Uomini e

¹³ Le obiezioni sono soprattutto di S. AGOSTI, in *Il testo poetico*, Milano 1972.

libri», 33, aprile 1971) due piani di configurazione del libro: «Qualcuno noterà nel libro una componente “diaristica”, l’urgenza di non trascurare alcun particolare. Tuttavia questa osservazione non esaurisce il libro. In un certo senso la spinta che mi sostenne fu di ordine musicale. Volevo buttar fuori una composizione di “armoniche” tale da render inutili gli alti e i bassi della lirica tradizionalmente alta».

Occorrerebbe chiedersi se un tale doppio registro, di diarismo compensato dall’armonizzazione, di minuzie «realistiche» ma in tessuto musicalmente «fiamingo» (e quando non lo è stato per Montale?), cioè a ricco contrappunto fonico, sia rintracciabile anche dopo *Xenia* in particolare e dopo *Satura*. Direi sì, ma solo in parte, per la crescente, e più voluta e intenzionata di quanto si creda, mira al provvisorio, ovviamente legato alla crescente caduta di progetto esistenziale-contrastivo.

Certo è che, misurata sulla *Bufer*, *Satura* è – per orientarci secondo il famoso binomio di Tomaševskij – molto più *fabula* che *intreccio*. La *Bufer* era appunto il contrario: favorita da tempi compositivi lunghi, ma imposta da molto altro, cui ho già accennato, la linea della mera successione temporale, non orientata, vi veniva sussunta in una tentata teleologia – fallita se misurata sul modello per eccellenza teleologico, la *Vita nuova*, veniva plasmata in intreccio. Intreccio anche per «fiabe» o allegorie o storie interne, di «sacri» animali,¹⁴ di incontri totemici, larici, angelici, «privati». Stesa nel tempo breve, *Satura* non resta peraltro nel disegno anzitutto centrifugo del vero e proprio diario. E poiché il suo estensore sa di non poterla o volerla ricostruire come intreccio finalizzato per il tramite anche di «figure» da «romanzo» o affini, sposta il problema. Dal problema di una pur nascosta partitura narrativa, si sposta al tema di una partitura fonica, musicale: l’intreccio sussiste «solo» come contrappunto fonico. A un libro che, come *La bufera*, a tutto questo interseca altro, cioè quell’ultimo elemento che Forster chiamerebbe la «tenia», la «spina dorsale» – «spina dorsale» che in nessun altro libro montaliano è stata tanto cercata *secundum* romanzo – qui succede il libro a «fili incrociati», pago di porsi come sistema o, dice Montale, «costellazione»: o pago anzitutto di questo, perché anche qui sarebbe bene

¹⁴ Vedi in questo volume, 7, *Con il gallo cedrone*.

fidarsi fino a un certo punto di Montale critico di sé stesso, anche qui in presenza di un rischio di riduzione (e infatti il discorso del Montale critico tace sulla vera e propria aggressività ideologica di *Satura*, o, per dire con Maria Corti, tace il fatto che il piano dominante di *Satura* non è quello, diciamo più o meno parafrasando Montale, contrappuntistico-formale ma quello ideologico-tematico).

Ma lo spazio diaristico, poi, di che ascendenze culturali si sarà lentamente nutrito? C'è anche qui da individuare, sia pure per sommi capi, l'ovvia pressione della prosa. C'è stato un diarismo europeo, anche ostentatamente cosmopolita, che, all'ingresso negli anni fra le due guerre – ma anche prima – ha fatto stile e ha fatto soprattutto mito per Montale: a parte le terze pagine dei giornali (ma anche, per dire, del «Mondo» nella sua prima storia), si pensi anzitutto a Valéry Larbaud, o alla profonda fortuna di Gide anche per questo verso (vedi anche il *Journal*, 1939). E qui il discorso si allarga ulteriormente, perché dietro questo spuntano figure che portano oltre i puri esempi di genere e scrittura. Chi ricostruirà l'immagine, così lontana, del mondo intellettuale borghese di quel lungo momento che va da Browning a Gide? Ora Montale, all'altezza della fine della pace europea, a compiuti anni Trenta, ha già abbozzato un suo sistema di valori etico-culturali: un mondo laico educato a un nuovo umanismo borghese, libero in quanto fuori delle Chiese, ma non fuori del sentimento del miracolo, del presentimento dell'assurdo, della presenza dell'assenza: e qui vedi anche Boutroux, vedi anche Cestov (poi, Barth), vedi Proust... Ma ha anche consolidato, dopo la solitaria stagione ligure, e dentro la Firenze insieme piccolo-borghese e, per poco ancora, internazionale degli anni Trenta, il mito di un mondo che poi inseguirà – e insieme accuserà ironicamente come perduto – in e soprattutto da Milano, ed è il mito, in realtà correlato al mondo di valori di cui sopra: un mondo che, rispetto alle patrie nazionali, è in realtà un sopra-mondo, una, ironicamente partecipata, corporazione di signori e signore Browning che in ogni luogo, a Firenze come a Londra o ad Atene, vivono nella libertà del denaro e dello *status* altoborghese – parenti almeno degli *homines europaei* tanto vagheggiati già nelle figure di un Cecchi o di uno Svevo o di un Larbaud (soprattutto) anni Venti. Schiavi «solo» di ricordi, amnesie, tics, fantasmi.

Non mi trovo però tra coloro che ritengono bruscamente concluso, con i grandi incontri storico-culturali (e politici) di Montale fino al '45 circa, il *progress* montaliano. Sono anzi propenso a vedere come non affatto disgiunte, ma su una stessa linea di perdurante «battere al muro», alla ricerca di un'immagine nuova dell'uomo e del tempo, con le nocche di filosofia romanzo nuova fisica antropologia nuova teologia, la freschezza emotivo-conoscitiva del Montale giovane, quello che per esempio impara da Proust e dintorni un'idea nuova del funzionamento della memoria, e, più, della non-coerenza e non-univocità dell'io, e l'agilità emotivo-conoscitiva del Montale adulto – ma con riflessi più tardi sul poeta – con cui Montale appunto si accosta a un'idea non certo meno rivoluzionaria sulla non-univocità, questa volta, non dell'io, ma del tempo (in cui «sta» l'io, o che meglio, per Montale, è solo dall'io).

Ora, il Montale tra *Satura* e *Diario* (perché il *Quaderno di quattro anni* è in parte altra cosa ancora),¹⁵ da un lato continua, e anzi può finalmente ospitare in poesia un diarismo esemplato anche su quel filone diaristico-europeo che dicevo, giusto in tempo per celebrare i sopravvissuti di quel mondo che dicevo solo come sopravvissuti. E dunque per riflettervi un sé come sopravvissuto. Il loro luogo larico, quando esiste, è non la casa o l'albergo, ma semmai la valigia; e già anni prima Montale confidava che avrebbe voluto vivere come viveva Robert Browning a Firenze. D'altro lato, però, si inserisce in questo modulo di continuazione diaristica in poesia, un piano di referenze culturali nuove, quelle, di cui ha parlato la Graziosi, del *viaggio* e dell'*hotel* e della *locanda*. Mi sembrano queste l'ultimo contributo, fin qua, e anzi prima sostanzialmente della loro scomparsa all'altezza del *Quaderno*, della prosa di romanzo, o di teatro, alla poesia montaliana. All'orizzonte istante e alto, e densamente «letterario», qui succedono orizzonti molto più distanziati e bassi: non più che tracce ne restano nella scrittura, perché il filo letterario è sempre più assorbito dai fili della stessa resultanza esistenziale. Si aggiunga anzi, per il *Quaderno*, che Montale vi continua il diarismo sprizzato dal pro-

¹⁵ Distingue attentamente il *Quaderno* da quanto precede R. SCRIVANO, *E. Montale*, «*Quaderno di quattro anni*» o *i modi della ragione*, in «*Critica letteraria*», VI, 1978, 20.

satore e da o con *Xenia*, ma ormai solo da un solo luogo di osservazione, la *home*, e accentuando, del diario, l'aspetto «arbitrario», o ripetitivo, comunque assottigliando l'aspetto di organizzazione interna, diluendo sempre più i collanti di qualsiasi tipo. Forse il punto di coerenza massimo di questo *Quaderno* ultimo è dato proprio dal luogo in cui avviene la sua scrittura, e dai tempi minutamente regolari, *ad diem*, onde essa si deposita sulle pagine. Luogo e tempi del «prigioniero», proprio quello già contenuto nella lirica ultima della *Bufer* di vent'anni prima. L'esistenza stessa, anche biologica, del Vecchio, ha provveduto a perfezionare sempre di più la condizione del prigioniero, ma ormai fisico non meno che, come soprattutto era invece vent'anni prima, metafisico. Il viaggio più vicino all'ultimo dei viaggi è forse quello che, anguilla che discende dall'aspro, quasi irrespirabile paesaggio montano della sua crocefissione-testimonianza, la mente del poeta percorre, ma in lento senso ritroso, inverso a quell'altro, tra quelli che erano i luoghi o alcuni luoghi della sua poesia fino alla *Bufer*, per smontarne, o anche distruggerne, non solo i fondali mitologici e metafisici, non solo le allegorie, o gli enigmi, ma per irridere la stessa pretesa di consistenza della poesia e della sua poesia medesima (il viaggio della discesa si inizia lentamente con *Volpe*, magari proprio subito dopo *L'anguilla*, 1948).

Ma proprio l'assoluta estraneità, che discende da tutto questo, a fare, di tutto il proprio passato o di una sua parte, un sia pur trasposto, mediato, metaforico «romanzo» – un disegno che pur gli si era proposto, pur in una soluzione né esemplare alla Ungaretti, né anamnesticamente alla Saba, per stare a punti di riferimento estremamente rappresentativi, almeno all'altezza della *Bufer* – è il segno indubitabile che resiste anche dopo *Satura* la grandezza montaliana, non importa se eventualmente misurabile anche, nel caso, al di qua o al di là dei «puri» valori dell'arte. Neanche il richiamo, più che, ora, all'arca, a perduti spiriti fraterni, intende opporre una sua forza centripeta alla suprema verità di puntualità e diaspora cui tende il «diario», che solo all'*a posteriori* domanda una sua eventuale, non pre-assicurata coerenza; qui, dai muri dell'appartamento cittadino, i tenui fili del prigioniero sono da un lato con un esterno «apparente», da cui sono esclusi gli umani viventi, mentre vi trionfano i volatili, dall'altro con inferi – *medium* o no la Gina, *strix* domestica o

proustianamente *sapiens* – sempre più vicini e sempre più intraprendenti e autonomi dall'io nella scelta e nell'invio di fantasmi, spezzoni di passato, ecc.

A II. Parodia

Una specie di conferma *a posteriori*, per il (maltrattato) scoliaste montaliano, conferma dello stesso implicito invito montaliano, a non braccare solo «dalla parte della poesia» le agnizioni poetiche di Montale, è, specie fra *Diario* e *Quaderno*, la parodia continua cui viene sottoposta, con l'ultimo Montale, per l'appunto e proprio la Poesia. Parodia più violenta di quella di *Satura*, perché qui si scelgono, della Poesia, *lacerta* entrati in proverbio, per flagellarli, corromperli, rovesciarli col NON («Muore Giove, Eccellenze, e l'inno del Poeta / NON resta», *L'élan vital*, nel *Diario*; «La nostra tomba non sarà certo un'ara», nel *Quaderno*: rovesciandosi così due versi antologici, rispettivamente di Carducci e di Leopardi). Accanto a quella della Poesia, prosegue e anche qui si accentua la parodia della *sua stessa* poesia, la poesia del poeta-da-giovane, quella più propria del suo «romanzo mitologico». Si assiste in questi libri a un allegro quanto sulfureo funerale, un muto epitaffio cala sulle spoglie mitiche, sulla parte «nobile» dell'io.

Detto dunque di questo implicito, ultimo, doppio invito a rivolgersi a un «altrove» rispetto alla Poesia, si dovrà peraltro aggiungere che quell'«altrove» non è che in piccola parte, a questo punto della parabola montaliana, la prosa, anche se dalla cantina dell'ultima poesia, fin magari dal *Sogno del prigioniero*, giunge qualche richiamo dai suoi esponenti più irrespirabili, da Dostoevski a Kafka a Beckett... Ma il punto è un altro, ed è che poesia, prosa, non contano se non in quanto non sono più codice, *décor*, presenza, letteratura, per l'ultimo Montale, ma solo restano per quanto la loro voce è il più possibile arretrata a voce, insieme, di vocabolario comune e di natura. Ma la Poesia molto più della Prosa appare, ora, con il suo volto rapace di «sublimazione», e ogni sublimazione si dà sempre a carico dell'impulso vitale. La nausea della Poesia si torce allora, sotto la quasi-prosa dell'estremo Montale, contro la Poesia che è «messa in parentesi», sublimazione della vita. La parodia, quanto è più larga e

aperta, tanto più chiede, in odio a tutte le trascorse «storiche» e personali sublimazioni, un risarcimento di vita.

3. LUNGO L'ASSE LEOPARDIANO

I. Tra Foscolo e Leopardi

1. Ci sono due grandi coppie, ambedue ottocentesche ma tutt'altro che limitate dal secolo, nel cielo dei massimi riferimenti di Montale, almeno del Montale fino alla *Bufera*, e come tali citate con onore in più di un'occasione dall'interessato. Una, franco-inglese, quella Baudelaire-Browning, è ben poco presente in concreto al discorso critico su Montale. Se la si chiama in causa, lo si fa per fede, niente o quasi per dimostrazione. L'altra è gloriosamente nostrana, è la coppia Foscolo-Leopardi, e neanche la sua effettiva presenza sembra abbastanza accusata e chiarita.

Detto all'ingrosso, le due coppie si presentano a Montale da un lato come parallele, perché sono ambedue per così dire di frontiera, stanno cioè ai confini che separano il moderno in poesia da ciò che lo precede; ma per un altro lato sono, piuttosto, complementari, perché la coppia indigena sta, specie per Foscolo, *anche* un passo più indietro del moderno, mentre Baudelaire e Browning ne inaugurano senz'altro un «solco» fondamentale, quello «metafisico», in cui Montale espressamente ha voluto collocarsi (nel 1960). Avremo modo di addurre nei luoghi adatti le dovute pezze di appoggio, che sono poi dichiarazioni, alcune note, altre molto meno, dello stesso Montale.

In questa sede il riferimento, peraltro non equamente distribuito, implica, almeno sullo sfondo, due tipi di discorso: se il primo sarà, nei limiti appena accennati, sulla *tradizione* in e per Montale, il secondo dovrebbe essere sul destino di fragilità e di sfocatura di quella critica, in ge-

nera di derivazione ermetica, che ha ignorato proprio l'attenzione, quasi ostentata, di Montale alle zone «di origine» della lirica moderna: cioè alle zone, guarda un po', meno assimilabili e più recalcitranti a una lettura ermetica e «pura».

2. Anche solo con l'ingresso di *Satura* (1971) l'universo montaliano ha subito una specie di generale riassetto. *Satura* finisce per avvicinare ulteriormente, per contraccolpo, vista l'energica svolta che rappresenta, rispetto ai precedenti poetici, quest'opera della vitalissima senilità montaliana, i primi tre tempi di Montale, dagli *Ossi* alla *Buferà*; in particolare, per quello che riguarda queste note, i primi due. Ma le separazioni, o meglio gli svolgimenti, vanno pur segnati, pur con tutta l'attenzione alle contropunte connettive, in una personalità come quella montaliana, anche all'interno di quei tre tempi.

Per esempio, c'è una linea abbastanza visibile che congiunge *Quasi una fantasia*, che sta, in mancanza di date più precise, fra gli anni 1920 e '25, a *Barche sulla Marna*, del 1933 e '37; ma alla continuità si sottende lo scarto, e vedremo come. Intanto stiamo ad alcuni vistosi aspetti che le accomunano. Ambedue costruite, queste liriche, su una espressa opposizione, nella prima della *quasi-fantasia* e nella seconda del *sogno*, alle «giostre d'ore troppo uguali» (*Quasi una fantasia*), al «vuoto che ci invade» (*Barche*), sono poi abbastanza eccezionali nell'economia montaliana non per l'opposizione appena nominata, ma per il fatto che il disegno di un sia pur fragile «fronte» alternativo al sempreuguale e alla perdita è non suggerito per via di scorci fulminei (del tipo «i gialli dei limoni»), ma tracciato con indugio «positivo» assolutamente eccezionale in Montale. Per *Barche sulla Marna* Solmi ha parlato di «illuminazione» e di «evocazione». Per *Quasi una fantasia* si tratterà di riconoscerli, passando ad altre armoniche culturali, i lineamenti appena suggestivamente segnati ma irrefutabili del *plazer*. Cioè di spostarsi, senza scosse troppo gravi nel nostro caso, da una chiave di lettura cautamente rimbaudiana-simbolista (*Barche*) a una occitanica e stilnovistica, che, per il fatto di porsi sullo sfondo dello stilnovismo «nuovo» di primo Novecento, non è neanche

sa immune da connotazioni simboliste.¹ Resta che, quale ne sia la cornice «europea», da *Quasi una fantasia* alle *Barche*, il sogno di positività e libertà e vitalità opposto al presente si sintonizza, paradossalmente, su Leopardi, sul poeta negativo per eccellenza (in modi «meticcii» nella prima poesia, in modo diretto e pieno nella seconda). Nasce presto, insomma, nei confronti di Leopardi, la percezione dell'inesausto richiamo alla vita e all'*énérgieia* che lo stesso pessimismo contiene come sua forza: un dato essenziale, questo, per tutto un ampio tratto dell'esperienza montaliana, e subito come si intende non riducibile al «letterario». La «trovata» del *sogno* non è del Montale maggiore, anche se si spinge almeno fino al *Sogno del prigioniero*: ma è appunto a questa «forma» che Montale ricorre per aprire, entro il negativo, una durata del momento antinegativo, una durata della «fantasia di salvezza» decisamente eccezionale, per misura svolgimento analiticità, rispetto alle sue abitudini; e, torno a dire, è proprio per queste durate lunghe che in parte o del tutto si ricorre al ricordo e all'allusione leopardiana.

3. Per *Quasi una fantasia*, si diceva peraltro che conviene partire da zone più lontane: qui si pensa in primo luogo al sonetto di Dante a Guido, notissimo e di lettura perfino scolastica:

Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io
fossimo presi per *incantamento*,
e messi in un vassel ch'ad ogni vento
per mare andasse al voler vostro e mio,

¹ Si spiegherà implicitamente più avanti perché l'«illuminazione» di cui parla S. SOLMI (*Scrittori negli anni. Saggi e note sulla letteratura italiana del '900*, Milano 1963, p. 298) vada assunta con cautela. Quanto a *Quasi una fantasia*, va aggiunto che quando si parla di stilnovismo montaliano non si pensa a questo giovane Montale, né a questa evocazione tipo *plazer*. Non so invece quanto già negli anni '20-25 Montale potesse di fatto fingersi una tale contiguità, tra evocazione simbolista e sogno occitanico, sulla precisa scorta di quel movimento del gusto che abbiamo detto genericamente dello stilnovismo «nuovo» e che in definitiva va dai preraffaelliti a Pound e Eliot per la strada maggiore, a D'Annunzio per la minore. A ogni buon conto ricordo che *Spirit of Romance* di Pound è del 1910.

sì che fortuna od altro tempo rio
 non ci potesse dare impedimento,
 anzi, vivendo sempre in un talento,
 di stare insieme crescesse 'l disio.

E monna Vanna e monna Lagia poi
 con quella ch'è sul numer delle trenta
 con noi ponesse il buono *incantatore* [...]

Si tratta, come è noto, di una ripresa, la più illustre ma non l'unica nella nostra lirica stilnovistica, del *plazer* provenzale. L'*incantamento* ne è la parola altamente significativa, l'*incantatore* è il mago Merlino, il *vasel* è la *nef de joie et de deport* che è il simbolo dell'evasione quale Dante poteva detrarre, in una Firenze borghese vaga di nostalgie cortesi, dalla «romanzeria cavalleresca arturiana».² E ora possiamo leggere i versi che introducono la quasi-fantasia di Montale, nella persona stessa del poeta:

Penso ad un giorno d'*incantesimo*
 e delle giostre d'ore troppo uguali
 mi ripago. Traboccherà la forza
 che mi turgeva, incosciente *magò*,
 da grande tempo.

Del resto, Montale riserverà, nelle *Occasioni*, un trattamento di favore ad altro *plazer* della nostra lirica antica, al sogno, affine a quello dantesco, di Lapo Gianni, contenuto nel sonetto doppio e caudato che incomincia con *Amor, eo chero*, e contiene quell'«Arno balsamo fino» che Montale cita in epigrafe (*Alla maniera di Filippo de Pisis*) per poi riprenderlo nel corpo della breve lirica («il freddo balsamo del fiume»).

Ma per il nostro caso preme soprattutto osservare un'altra cosa, e cioè che la suggestione del *plazer* va qui strettamente insieme con quella leopardiana e dannunziana. Diciamo meglio: per il suo *plazer* quel Montale molto probabilmente appena emerso da una idea di poesia direttamente allusiva alla musica (quella degli *Accordi*, 1922, su «Primo tempo»), e non solo affezionato, come sarà anche per il seguito, alle sue esperienze del bel canto, ma anche ai contatti diretti con la musica e i suoi strumenti,

² G. CONTINI, nelle note a Dante, *Rime*, p. 34 dell'edizione di Torino 1965.

ha bisogno di materiali suscettibili di suggestione «leggiadra», come, vedremo, diceva in quegli anni lui stesso per Leopardi, musicale e incantatoria: ebbene, non li cerca anzitutto fuori di casa (i simbolisti restano, pur attivamente, non più che all'orizzonte), lui li cerca in Leopardi, con fitti e, come dovrebbe risultare, calcolati contatti o incroci con Dante e D'Annunzio. Ecco i primi versi di *Quasi una fantasia*:

Raggiorna, lo presento
 da un albore di frusto
 argento alle pareti:
 lista un barlume le finestre chiuse.
 Torna l'avvenimento
 del sole e le diffuse
 voci, i consueti strepiti non porta.
 Perché? Penso ad un giorno d'incantesimo
 [...]
 Ora m'affaccerò [...]

Restiamo per un attimo a Dante, perché qualcos'altro di *Guido*, *i' vorrei* arriva a *Quasi una fantasia*: se con *incantesimo* si rinuncia alla voce in *-mento*, che pure è ben presente proprio nel sistema degli *Ossi*,³ c'è per compenso immediato l'*avvenimento*, e anzi c'è la rima triplice in *-ento* (*presento*: *argento*: *avvenimento*) come lascito dei danteschi *incantamento*: *vento*: *impedimento*: *talento* delle due quartine di *Guido*, *i' vorrei* (e consuonanti e parzialmente assuonanti, questi ultimi, con *trenta*: *contenta* delle terzine). Peraltro, proprio l'*incantamento* cui Montale ha rinunciato c'è nell'*Otre*, IV, dell'*Alcyone*, e proprio in rima con una parola-rima del-

³ Si veda, per la presenza dannunziana negli *Ossi* e anche per l'attenzione agli incontri D'Annunzio-Dante (non per questo Dante), l'importante saggio di P. V. MENGALDO, *Da D'Annunzio a Montale: ricerche sulla formazione e la storia del linguaggio poetico montaliano* [ora in *La tradizione del Novecento*, cit.]; gli va affiancato, non solo per la qualità, ma per l'attenzione ai tramiti e ai contatti, P. BONFIGLIOLI, anzitutto il suo *Dante Pascoli Montale*, in *Nuovi studi pascoliani*, Bolzano-Cesena 1963. In questi studi è anche il rinvio ad altri contributi sulle ascendenze dantesche in Montale (di Cambon, di Comello). Aggiungo, ma tutt'altro che sempre sicuro, A. PIPA, *Montale and Dante*, Minneapolis 1968 [e ora almeno M. MARTELLI, *Il rovescio della poesia*, Milano 1977].

la triplice serie montaliana appena ricordata: *incantamento: arco-d'argento* (anche in *Crisalide, Ossi, il solare avvenimento* chiude una serie di ritorni timbrici, in *-ento, -empo, -endo*). E qui il contatto Dante-D'Annunzio è di fatto piuttosto importante, ed è in una delle due linee fondamentali del recupero già dannunziano di Dante, quella preraffaelita e liberty, vitanovista-stilnovistica, mentre l'altra, più ricca di futuro (e di futuro montaliano) è più aspra e asciutta, anche se in D'Annunzio tende a esibirsi come performance. Ma D'Annunzio ricompare anche nella rima, in Montale ben occultata, *raggiorna: torna* e suggerisce infine altre due rime: per *chiuse: diffuse*, sempre in questi primi versi, si veda *diffusi: schiusi* (*Le stirpi canore, Alcyone*) e, negli ultimi, per *solitaria: aria*

(Non turberà suono alcuno
quest'allegrezza solitaria.
Filerà nell'aria
o scenderà s'un paletto
qualche galletto di marzo),

si pensi alla trafila della *Pioggia nel pineto, solitaria: varia: aria*. Ma eccoci a un altro contatto, e qui siamo a Leopardi. Le ultime due rime di cui si è parlato sono per l'appunto anche di estrazione leopardiana, e in genere va detto che già da qui gli arrivi da Leopardi sono omogenei – diversamente che per gli altri due punti di riferimento che si sono visti – al generale quadro semantico da cui provengono. Vedremo che questo trattamento è tendenzialmente costante in Montale nei confronti proprio di Leopardi.⁴ Per ripartire dai primi versi di *Quasi una fantasia*, va detto intanto che tutti i prelievi sono dall'età idillica leopardiana. *Albore: sole* è un'assonanza del *Sogno*, qui tracciata all'interno dei versi. In Leopardi è in quella strategia dell'«ignoranza dell'intero» che è costitutiva degli *Idilli*. Il *barlume* esce coerentemente da altro sogno leopardiano, quello di *Odi Melisso*;⁵ la rima *chiuse: diffuse*, assuonante appunto con *barlume*,

⁴ Vi accenna, in fondamentale funzione discriminante nei confronti dell'uso di D'Annunzio, P.V. MENGALDO, *Da D'Annunzio a Montale...*, cit.

⁵ Poco prima, nel '19, Cardarelli assegnava questo frammento-idillio a un Leopardi ironico, faustiano: per così dire, classico-avanguardista. V. infatti sull'in-

discende da D'Annunzio ma non meno da *chiusi: diffusi* del *Primo amore*, e inoltre e ancora meglio, se qui sono le *finestre chiuse*, nel già nominato *Sogno* sono le *chiuse imposte*:⁶ chiaro che la consonanza di situazione, dove c'è, è solo con Leopardi. Un po' più avanti, il movimento dell'«affacciarsi» introduce al futuro la quasi-fantasia: una situazione almeno simile è nella *Vita solitaria*, 1-10.⁷ E del resto anche la vera e propria evocazione-*plazer* conserva qualche altro ricordo leopardiano: l'*allegrezza*, magari un leopardismo recuperato per il tramite di Saba, il quale ultimo in altro punto della lirica sembra il mezzo per arrivare invece – ci risiamo – a D'Annunzio,⁸ si trascina un *solitaria* che si è visto suggerito con *aria* dalla *Pioggia* dannunziana, ma che non è detto non rintracci anche, vista l'aura leopardiana, il *solitario: aria* del *Passero solitario* (ma lì un po' distanti: 2, 6): il tutto con il ritorno di *suono* al negativo.⁹

contro di classicismo e avanguardia, in questo primo e diverso Cardarelli – diverso dal grammatico e classicista di qualche tempo dopo – S. SOLMI, *Spunti di critica leopardiana*, in *Saggi leopardiani*, Milano 1969.

⁶ «E le diffuse voci, i consueti strepiti *non porta*», come, in fine, «*Non turberà suono alcuno*» richiama il Leopardi insieme della *Quiete* e della *Vita solitaria*, e anche forse il Carducci di *Nevicata*. Il richiamo alla *Quiete* anche in F. DONINI, *Montale e Leopardi*, in «La cultura», 3, 1963; uno svelto assaggio, per la verità troppo spesso impressionistico, e inaccettabile nella convinzione di fondo («il residuo leopardiano in Montale è più sonoro che concettuale», pp. 328 e 330). Si intende in che prospettiva pigramente «petrarchistica» stia una tale convinzione; v. invece W. BINNI, *Montale nella mia esperienza della poesia*, in «La rassegna della letteratura italiana», LXX, 1969.

⁷ Dalla stessa *Vita solitaria* infatti Montale può aver prelevato, come Ungaretti e altri precedenti, la suggestione del meriggio: suggestione certamente complicata dall'esempio di Mallarmé (*Après-midi d'un Faune*) e che non necessita di esemplificazioni.

⁸ L'altro punto è quello dell'«*Avvenimento / del giorno*» già segnalato da Mengaldo, *Da D'Annunzio a Montale...*, cit., p. 214 (ma la presenza di Saba mi risulta meno eccezionale nel primo Montale di quanto sospetta di passata Mengaldo).

⁹ Cfr. nota 6. La quasi-rima di *solitario: aria* c'è anche in «Valmorbia, discorrevano il tuo fondo...» (*Ossi*). Del resto, anche la vicinissima *Corno inglese*, che Mengaldo ha illustrato come ricchissima di dannunzianismi, non manca, lo ha visto bene F. BANDINI nel suo commento ai *Canti* leopardiani (Milano 1975) di un tra-

La *fantasia*, dicono i dizionari di musica, è un pezzo strumentale alquanto libero, che si svolge *in margine ad una pagina dello stesso genere, ma di struttura più rigorosa*. Si aggiunga che Beethoven chiamò appunto «quasi una fantasia» le due sonate dell'op. 27 perché «quasi» come il genere musicale della «fantasia», assecondavano, ma invertendone liberamente i movimenti, la sonata classica. Sappiamo quanto il cuore di Montale, e più esclusivamente di quel Montale, batta dalla parte dei «musicisti». Si può allora pensare che Montale alluda, con il titolo della sua lirica, da un lato, certo, al quasi-sogno che vi si illumina, dall'altro, e parallelamente, al libero, irregolare affilamento di quel quasi-sogno al *plazer*. *Quasi una fantasia* non è in regola con la rigorosa costruzione metrica di quest'ultimo, che è un regolarissimo sonetto, almeno quello dantesco, eppure, si direbbe, non si rassegna ai rischi improduttivi della libertà assoluta,¹⁰ e lo mima «goffamente» e da lontano forse nella scansione in quattro tempi, più negli echi di materiali, di parole-chiave, di rime e di assonanze con classici per antonomasia; non è in regola neppure con il suo tono di piacevole *rêverie* romanzesca perché questa specie di *plazer* montaliano si leva invece dal fondo, riconosciuto e detto, del tedio, e tenta, semmai come l'idillio leopardiano, di sottrarsi all'assedio del nulla, eppure dell'esempio antico recupera l'*incantamento* e l'*incantatore*, divenuti in Montale l'*incantesimo* e il *magò*.

4. Sarà ora il caso di fare una breve sosta su alcune implicazioni che saltano fuori dall'uso di quel Leopardi in questo Montale anni Venti. Visto che con *Quasi una fantasia*, cioè agli inizi del romanzo degli *Ossi*, ci si presentano anzitutto davanti immagini da *plazer* abilmente costruite se-

pianto, per i famosi «chiari / reami di lassù! D'alti Eldoradi / malchiusse porte!», da *Aspasia*, dove è, come in *Corno inglese*, la musica (oltre alla bellezza) «ch'alto mistero d'ignorati Elisi» pare «sovente rivelar».

¹⁰ «Ci si è accorti che la lirica ha pochissimo bisogno di libertà e che non si rinuncia a determinati schemi senza che sorga il bisogno di costruirne altri, ben più ardui di quelli offerti dalla tradizione e soggetti a più rapida usura, in ragione stessa della loro troppo evidente singolarità», così Montale, *Ungaretti*, in «Questi giorni», nn. 2-3, 1945, p. 21 [v. ora in *Sulla poesia*, cit.].

gnando virtuali o reali confini e circolazioni comuni tra Dante Leopardi D'Annunzio, occorre almeno chiedersi quale idea abbia quel Montale di Leopardi. E per chi sappia, poi, quanti siano gli appelli a quest'ultimo nella stagione che allora iniziava o era già iniziata – tra «puri» della «Voce» bianca, «La Ronda» e vero e proprio clima ermetico – e per chi poi sappia quante disinvolute illazioni storiografiche di ermetismo *tout court* durino ancora, né solo nei manuali, per Montale, sarà utile verificare, restando al punto di vista che ci siamo scelti, come l'uso *in re* di Leopardi si qualifichi in Montale ove lo si confronti con una precisa ed esemplare esperienza poetica, quella dell'*Isola* ungarettiana: per la quale si dà il caso abbastanza fortunato che sia coeva, intanto, a *Quasi una fantasia*, e anch'essa ispirata tutt'altro che incidentalmente da Leopardi, come vedremo. Il che dovrebbe implicare qualche acquisto per quanto riguarda il chiarimento di come stiano davvero i rapporti di Montale con altri più di lui inseribili già a quella data in una linea «pura» della poesia italiana, se non in un vero e proprio nostro ermetismo.

4.1. Per il primo punto, siamo a corto per più di un motivo di veri pronunciamenti montaliani su Leopardi,¹¹ ma ce n'è uno importante che è proprio del 1925, in *Stile e tradizione*:

¹¹ Si sa che non abbiamo ancora a disposizione l'intero corpus critico montaliano; ma è vero che, se anche l'avessimo già a disposizione (e qui comunque si è cercato di sopperire per quanto è stato possibile a questa assenza) dovremmo presumibilmente constatare che Montale si ricorda non poco di nominare come *auctoritas* Leopardi, anche se solo in alcuni casi in modo altamente significativo. Non gli usa né il trattamento che riserva a un Pascoli, ragionatamente limitativo, né quello che riserva a Dante, di motivata ed esplicita accettazione di una grandezza assoluta. Resta che sulla natura e i limiti del rapporto Montale-Leopardi si misurano un momento e una svolta fondamentali della nostra storia letteraria, e perciò ci è parso di doverne illustrare pur rapidamente alcuni aspetti di fondo nel nostro «*Leopardismo*» tra *ideologia, mito e linguaggio*, in «Studi novecenteschi», n. 1, 1972, e ora nel volumetto sul *Leopardismo. Saggio sugli usi di Leopardi dalla 'Otto al Novecento*, Firenze 1974, cui rinviamo, e di tornarci qui in più esteso riferimento ad alcuni testi poetici montaliani.

Fu notato [...] che il problema dello stile inteso come qualcosa d'organico e di assoluto, momento supremo della creazione letteraria, è tuttora aperto al punto in cui lo lasciarono il Manzoni e il Leopardi, e parve non vi fosse dopo che abbassamento, compromessi, dialetto e falsetto.

Non si potrebbe negare che qualcosa di vero sia in questo sconcertante rilievo, come è certo che l'esagerarne la portata ha condotto a risultati incredibilmente inattuali e generici.

Non fu tenuto abbastanza presente che nell'ordine di taluni atteggiamenti superiori il Manzoni poeta e punto d'arrivo di tutto un ramo secolare della nostra stirpe si giovò della soluzione cattolica; che nel Leopardi stesso dopo i primi quattro o cinque momenti più alti e leggiadri, c'è già scadimento e autoretorica; e che prima di questi il Foscolo dello *Sterne* e di certi frammenti è già vicino in ispirito a certo odierno superiore diletterantismo.

Se questi sommi non seppero essi stessi tenersi molto sulle cime conquistate, come pericoloso deve apparirci questo isolare e idoleggiare alcuni attimi cristallini e irripetibili dell'arte loro, considerati in astratto e al di fuori dell'opera che coronarono e giustificarono.

Di queste pagine Montale muterà più tardi, riprendendole per *Auto da fé*, proprio il giudizio su Leopardi.¹² Ma si sarà notato come questa opzione di recupero «alto e leggiadro» del primo Leopardi stia bene negli anni di *Quasi una fantasia*. Altra cosa, molto meno evidente: sono convinto che l'allusione ai «risultati incredibilmente inattuali e generici» cui Montale si riferisce per i difensori integralisti di Manzoni o Leopardi non vada anzitutto alla «Ronda», come si potrebbe credere, ma anzi agli oppositori accademici, critici e poeti, di quel moto di assenso alla contemporaneità cui pur contraddittoriamente, e tutto sommato episodicamente, partecipa anche «La Ronda».¹³ Sarà indirizzata, quest'allu-

¹² Ecco come: «Non fu tenuto abbastanza presente che [...] il Leopardi stesso sarebbe incomprendibile se non conoscessimo le eccezionali componenti umanistiche e illuministiche della sua formazione», in *Auto da fé*, Milano 1966, p. 18.

¹³ Che la frase su Leopardi come di fatto appare nel «Baretti» sia stata scritta contro «La Ronda» e il suo Leopardi, crede anche U. CARPI, *Contributo per Montale critico* [1966], in *Montale dopo il fascismo...*, cit., p. 196. Ma se già allora Montale non è certo detto che si trovasse d'accordo – anche a restare al solo piano della letteratura – con tutte le idee della «Ronda», con due direi di sì, cioè con una

sione, anzitutto a Borgese, a Ojetti, che assunsero la parte degli *anciens* nella polemica contro i *Poeti d'oggi* (1920) di Papini e Pancrazi, mentre «La Ronda» intervenne a fianco dei «Nuovi» contro le accuse di Ojetti.¹⁴ Nell'opporsi a Ojetti e Borgese, «La Ronda» del '20 si pronuncia nel tono che avrà il Montale nel '25, sia sul «coraggio preliminare» di «essere del proprio tempo» anche quando si tratti di non scrivere più in versi tradizionali, sia sull'«irrevocabilità» delle mete raggiunte, sia infine, per tornare a Leopardi, sull'«arcana e luminosa bellezza» degli idilli.¹⁵ Fin qua, insomma, Montale consente con «La Ronda», o meglio con quegli spunti della «Ronda» che più sono avvicinati, poi, a quel senso più complesso, non dogmatico e più europeo, della «tradizione», che appartiene anche a «Primo tempo». Sulle imperative proposte rondesche che seguono, di un recupero della prosa leopardiana come risposta al «problema formale» della propria generazione, sulla insostituibilità assoluta della centralità, si direbbe della politica di centro, della Toscana, Mon-

certa scelta dal Leopardi poeta, e, ancora più cordialmente, con la difesa della contemporaneità, con il *faut être absolument modernes* che è una faccia (non la più visibile) della «Ronda». Si veda a quest'ultimo riguardo il cenno di assenso, e insieme le implicite esclusioni, nel saggio su Saba steso da Montale per il «Quindicinale», I, 10, 1926: «L'inutile chintana' della 'Ronda' significò la diffidenza dei nostri giovani per ogni formalismo obbligato in materia di metrica e di poesia; e il senso di quello che in tale materia è irrevocabilmente fissato [...]. Fu toccato in quelle brevi note [...] il senso della necessaria contemporaneità d'ogni forma dell'arte; e a noi pare che la parte utile dell'insegnamento della rivista romana, anche se oggi dovesse andare perduta, sia da limitarsi a questa breve polemica» [ora in *Sulla poesia*, cit.].

¹⁴ In «Libri d'oggi», marzo 1920. L'intervento redazionale della «Ronda», *Incontri e scontri. L'inutile chintana*, si legge anche in «La Ronda» 1919-23, antologia a cura di G. Cassieri, Roma 1969, pp. 293-299. Ojetti invitava a «riscrivere in versi», «versi che sieno versi, modulati e scanditi e consolanti». Anche contro simili idee «La Ronda», e Montale in più luoghi, si trovano facilmente d'accordo.

¹⁵ Per quest'ultimo punto si ricordi che contavano certamente anche la lettura e la preferenza idillica, e le limitazioni conseguenti, di B. CROCE. *Poesia e non poesia* è del 1923 (con il duro intervento su Leopardi, la «vita strozzata», l'«ingombro filosofico» ecc.).

tale tace e non acconsente verosimilmente già da allora, come chiarisce il passo dell'intervento dell'anno dopo, 1926, su Saba.¹⁶ Ma se qui si è indugiato a chiarire certi legami isolati ma abbastanza importanti con «La Ronda», che una idea troppo rapida e in tutto monolitica della rivista non consente di scorgere, è perché anche per questa strada si arriva a capire meglio perché il primo Montale si affidi all'incontro «indigeno» di Dante, Leopardi, D'Annunzio, per un'«illuminazione»: è anche l'attenzione alla «Ronda», là dove l'attenzione alla contemporaneità si lega a una lettura arcana e luminosa di una zona della poesia leopardiana, là dove eccezionalmente Montale avverta, e voglia fare suo, un incontro di senso della tradizione e di urgenza del moderno, che concorre a dettare un'evocazione magari intonata alla veggenza e alla magia simbolistiche, ma solo per quel tanto che lo consentano le solide premesse di un topos provenzale-stilnovistico rivisitato su scorta leopardiana-dannunziana: e con un gioco di risposdenze che classiche restano programmaticamente, se la stessa loro sostanza lessicale e fonica è appunto anche leopardiana e dantesca. Eccoci intanto a un primo esempio, verificato *in re*, di come, postosi fra tradizione e moderni, Montale cerchi la *jonction*: fino, qui, a preconstituirsì una specie di linea indigena della «magia», da Dante a Leopardi, con conferma dannunziana.

4.2. Proprio in quello stesso giro d'anni in cui Montale stendeva *Quasi una fantasia*, Ungaretti, che intanto costruiva la sua seconda raccolta, *Sentimento del tempo*, toccava una delle tappe assolutamente esemplari della sua poetica e più lontane, in via generale, da Montale. Quando si pensi che non solo è un Ungaretti coevo a quel Montale, ma che è un Ungaretti di fervida, benché schermata e alchemica, applicazione leopardiana, si spiega come un confronto si deva intendere fra dati di partenza almeno per un punto del tutto omogenei. Penso all'Ungaret-

¹⁶ Vedi nota 13. E per «Primo tempo» v. ora l'edizione a cura di F. CONTORBIA, cit.

ti dell'*Isola*, che reca la data del 1925, e sta in un gruppo di liriche ispirate molto da vicino da Leopardi, come *Ricordo d'Affrica* e *Inno alla morte*¹⁷.

Per *L'isola*, veramente, certi risultati cui ci ha condotto altrove il reperimento della forte presenza leopardiana dovrebbero scongiurare una lettura «alla Friedrich», voglio dire nel senso di un integrale *obscurisme*:¹⁸ lo stesso Montale, mentre prende le distanze dai *nerofumi* procurati, fa presente fra l'altro che in genere ogni ermetismo è sempre un ermetismo provvisorio. Certo è peraltro che *L'isola* si legge comunemente come uno dei casi d'origine di un nostro ermetismo, e, direi piuttosto per parte mia, è più certamente da considerare uno dei casi supremi di attualizzazione «ermetica» di Leopardi (*ermetico* è appunto usato da Ungaretti per il Leopardi di *Alla Primavera*): discende infatti da una convinzione di valenza oscura, *voyante*, di Leopardi la totale fede in una virtualità contemporanea di quest'ultimo in Ungaretti, mentre è anche il pur cauto storicismo idealistico, cui Ungaretti nel suo più acceso bergsonismo è palesemente estraneo, che comunque finirebbe per impedire a Montale un atteggiamento simile. Ungaretti ha trovato subito una sodalità con le vette del passato, partendo, si direbbe, non da un'idea di tempo ma di durata; al contrario, Montale già nel '25 parla di solitudine dell'artista, e saprà poi per sempre – opponendosi implicitamente, mi pare, alla «scuola» ermetica – che da noi un artista deve sempre incominciare da zero («resta la sensazione, penosa e insieme fortificante, che da noi tutto è sempre da rifare, punto e daccapo; e che proprio da questa solitudine debba trar la sua forza un artista italiano degno del nome»). Ed ecco la ragione: al posto di Baudelaire e di una scuola da lui discesa come in Francia, noi abbiamo, dice nel '45, i «due grandi poeti italiani dell'ultimo secolo, Leopardi e Foscolo»: ora, «basti osservare che entrambi questi poeti (ma più il Foscolo) partono dal Settecento e si affacciano al nostro tempo lasciando allo scoperto gran parte dell'Ottocento. Senza per ciò posporli

¹⁷ Per *L'isola* e *Ricordo d'Affrica* come momenti rivelatori – sulla traccia decisiva dell'inno *Alla primavera* – di un leopardismo buio, demonico, vedi *Leopardismo*, cit., pp. 48-56.

¹⁸ H. FRIEDRICH conclude per «un'ininterpretabile vicenda», e parla di un «linguaggio autonomo» nell'*Isola*, in *La lirica moderna*, Milano 1961², p. 207.

minimamente a un Baudelaire, si deve convenire che alla nostra lirica è mancato nel secolo scorso un poeta centrale, normativo, integralmente ottocentesco, che potesse fare scuola. Se poi l'assenza di un simile astro potrà risparmiarci molti ismi, tanto meglio»: così in un intervento importante, benché quasi ignoto.¹⁹

Temporalmente «arretrati» rispetto a Baudelaire, nel modo onde si affacciano al nostro secolo i due grandi del secolo scorso, e in specie Foscolo, lasciano libero uno spazio che va attraversato, concedono una libertà che Baudelaire non concede. Ma è paradossalmente da questa libertà che Montale riparte in modo specialissimo verso la tradizione. Di fatto, con Montale la tradizione non chiederà l'attualizzazione travolgente di Ungaretti (cioè la sua negazione come distanza, come appunto tradizione), ma uno «scavo», a ben vedere parallelo a quello che lo stesso Montale cerca e trova nel nostro «pesante linguaggio polisillabico» senza peraltro, si potrebbe dimostrare, ignorarlo come tale:²⁰ si tratta sempre, poco o tanto, di un «attraversamento», quando però, come nel caso proprio di Leopardi, non si tratti di riconoscere anche e soprattutto *alcune* consonanze, e su quelle lavorare nel senso invece dell'apprensione totale. Mete di tali scavi e viaggi – e lo si vedrà meglio, credo, quando meglio si potrà leggere il Montale critico – sono una lettura più «intima» dei classici, e l'approdo alla «concretezza».

Ma è proprio questa preoccupazione della concretezza e di quello che ne discende, a trattenere sino da allora Montale da quella che anche lui chiama «lirica pura» e «arte pura» (nel '23, per Cecchi: «S'è già detto delle sue scarse simpatie per gli uomini dell'arte a una sola dimensione, che allora si chiamava pura: ritagli frammenti pezzi di colore – senza radici nel terreno della vita»; nel '46, con eguale rifiuto: «poesia pura nel senso che ebbe da noi, [...] un gioco di suggestioni sonore»²¹). E dal ma-

¹⁹ Cito questi passi da *Variazioni*, in «Il mondo», 21 aprile 1945 [ora in *Sulla poesia*, cit.].

²⁰ Vedi in questo libro, 6.

²¹ L'intervento su Cecchi è in «Primo tempo», n. 9-10, 1923. Ma v. il mio *Cecchi e la prima poetica di Montale*, in «Lettere italiane», XXVI, 1974, 3 [ora in questo volume, cap. 1]. L'altra citazione è dall'*Intervista immaginaria*.

gistero del primo Cecchi critico (e l'attenzione a Croce era appunto sollecitata anche dal vivace interesse montaliano per Cecchi, attentissimo all'obbligo di essere moderni, e insieme intenzionato a non essere anticrociano) discende quella che Contini ha riconosciuto ancora nel '33 come la non-poesia necessaria alla poesia di Montale: con formula crociana, ma contro Croce, se è vero che Contini ne ignora o ne supera il doppio uso separativo e giudicativo.²² La realtà è che il primo Cecchi come questo Contini e Montale si considerano dall'altra parte rispetto alla «Voce» di De Robertis: è a quella che pensa Montale quando si pronuncia contro la «poesia pura», è da quella che Cecchi ha preso le distanze, per una poesia, continua a un dipresso il Montale del '23, magari «impura» ma più «concreta».

Ora, mi pare che noi possiamo a nostra volta vedere abbastanza bene le distanze di questo Montale dal coevo Ungaretti «leopardiano», proprio per quel tanto di una poetica «pura» che affiora nell'Ungaretti che qui ci interessa.²³ Per la verità, *Quasi una fantasia* non è il punto di migliore osservazione per misurare sul piano della lingua il distacco dalla

²² G. CONTINI, *Introduzione a «Ossi di seppia»* [1933], in *Esercizi di lettura*, Firenze 1947, ora anche in *Una lunga fedeltà*, Torino 1974: ma qui penso di essermene servito un poco a modo mio. Resta che sulla «differenza» (Contini) di Montale dal contesto novecentesco sono in linea di massima d'accordo i migliori lettori di Montale: qui ricordo solo A. JACOMUZZI, *Una nozione critica per Montale: la «non-poesia»*, in *Sulla poesia di Montale*, Bologna 1968 [ora *La poesia di Montale*, Torino 1977].

²³ Per come Montale vede il primo Ungaretti e la propria differenza dalla «lirica pura» e dal «pericolo dell'oscurità», «accettato» da Ungaretti «come l'inevitabile contropartita di una rischiosa volontà di purezza», in una poetica del «momento lirico», v. *Sulla poesia di Campana*, in «L'Italia che scrive», XXV, 1942; un cenno al riassetamento in termini di «tradizione» nel *Sentimento*, ma anche una abbastanza chiara preferenza per la prima *Allegria* si scorge nei brevi e molto controllati appunti su *Ungaretti*, in «Questi giorni», n. 2-3, 1945 [ora in *Sulla poesia*, cit.]. Completerebbe poi ottimamente il disegno dello spaccato sincronico degli usi «grandi» di Leopardi all'altezza degli anni '25 il riferimento a Saba; per *La brama*, v. R. NEGRI, *Leopardi nella poesia italiana*, Firenze 1970, pp. 90-96 e il mio *Leopardismo*, cit.

«vaghezza» ungarettiana perché qui, poco o tanto, risente appunto, benché in tutt'altro modo, del «vago» leopardiano: l'incontro Dante-Leopardi-D'Annunzio vi si celebra essenzialmente sul piano della musicalità: tutto questo scompare in altro caso di leopardismo, ma più profondo, in *Barche sulla Marna*. Ma già qui, intanto, 1. anche se non siamo nella piena condizione, che diremo, per intenderci, «dantesca» del dettato montaliano, si noti come Montale e Ungaretti traducano diversamente Leopardi: il primo lavora per trapianti di ridotti tessuti leopardiani che per ora gli interessano per la continuità o anche sovrapponibilità a quelli, per esempio, dannunziani. Ma in Ungaretti si tratta non di trapianto ma di infusione in un sistema diverso: spie da un lato la rinuncia a rime o assonanze leopardiane, di per sé troppo esposte e comunque testimoni del loro essere *anche* altrove, dall'altro la violenta traduzione ellittica, particolarmente visibile, ove si confronti *L'isola* con il leopardiano *Alla Primavera*, nei sostantivi non attualizzati dall'articolo («sera di anziane selve assortite» discende da «ALL'ombre meridiane» e da «L'ardue selve»; «qua pecore» da «LE sitibonde agnelle»; e poi «rumore di penne» ecc.), o la forzatura analogica e ardita «cavata» dalla più piana sostanza leopardiana («distillavano i rami / una pioggia pigra di dardi» scatta da «l'ombre meridiane incerte» ecc.): tutti fatti impensabili in Montale, almeno quando è alle prese con suggestioni leopardiane;²⁴ 2. altra distanza, nello scatto della quasi-fantasia, con la sua concreta finitezza, da un sordo ma espresso fondo negativo (si pensi invece alla totale resezione del fondo,

²⁴ Sulla soppressione dell'articolo, in prodotti sintomaticamente «nel giro» (nel nostro caso siamo appunto alle origini, se è vero che al secondo Ungaretti spetta, voluta o no, una qualche paternità nei confronti della «scuola» ermetica, salvo poi risentire a sua volta della scuola, almeno sul piano degli interventi di lettore), v. per Quasimodo il cappello di G. CONTINI, *Letteratura dell'Italia unita. 1861-1968*, Firenze 1968, p. 908 [ora anche in *Schedario di scrittori italiani moderni e contemporanei*, Firenze 1978]; e per i traduttori anni Trenta, P. V. MENGALDO, *Aspetti e tendenze della lingua poetica italiana del Novecento*, estr. da «Cultura e scuola», n. 36, 1970, p. 11 [ora nel vol. cit.]. In quest'altro ottimo lavoro di Mengaldo c'è anche (p. 10) l'opposizione di massima, cui anch'io sono affezionato (anche se, si capisce, da usare con attenzione), fra dantismo (per un nome, Montale) e petrarchismo (Ungaretti e altro) nel Novecento.

e all'indefinitezza-ambiguità del sogno-memoria nell'*Isola*), e, 3. l'altra distanza nel correlato benché scoraggiato aggancio a una «forma», a un'istituzione della poesia in Montale (qui, come si è visto, il «pezzo» del *plazer*): si veda invece come Friedrich possa parlare di assoluta libertà formale dell'*Isola*; per quest'ultimo punto vedremo che è così anche altrove, per altri topoi e palinsesti della tradizione.

5. L'opposizione del sogno («Il sogno è questo...», «E altro ancora era il sogno...») alla fuga e al vuoto del tempo, si impone sotto indubitabile segno leopardiano anche in *Barche sulla Marna*.

Felicità del sùghero abbandonato
 alla corrente
 [...] ma dov'è
 la lenta processione di stagioni
 che fu un'alba infinita e senza strade,
 dov'è la lunga attesa e qual è il nome
 del vuoto che ci invade.

Il sogno è questo: un vasto,
 interminato giorno che rifonde
 tra gli argini, quasi immobile, il suo bagliore
 e ad ogni svolta il buon lavoro dell'uomo,
 il domani velato che non fa orrore.

E altro ancora era il sogno, ma il suo riflesso
 fermo sull'acqua in fuga, sotto il nido
 del pendolino, aereo e inaccessibile,
 era silenzio altissimo nel grido
 concorde del meriggio ed un mattino
 più lungo era la sera, il gran fermento
 era grande riposo.

Qui... il colore
 che resiste è del topo che ha saltato
 tra i giunchi o col suo spruzzo di metallo
 velenoso, lo storno che sparisce
 tra i fumi della riva.

Un altro giorno,
 ripeti – o che ripeti? E dove porta
 questa bocca che brùlica in un getto
 solo?

La sera è questa. Ora possiamo
scendere fino a che s'accenda l'Orsa.

(Barche sulla Marna, domenicali, in corsa
nel dì della tua festa.)

Qui il recupero, 1. è del tutto diverso sul piano dell'armonizzazione, 2. è più teso al centro leopardiano che in *Quasi una fantasia*. Per il primo punto, si avverta che Montale rinuncia del tutto, ormai, al suo tentativo del '20-25, cioè al soprasistema di corrispondenze fonico-simboliche: vuol dire avere rinunciato a un partito di evocazione e magia che si affidi eminentemente o in assoluto alla parola. Il risultato è che la presenza tematico-lessicale leopardiana si svincola e si libera, si scioglie dall'impasto in cui, nella simile struttura enunciativa di *Quasi una fantasia*, si trovava a stare con ingredienti imprestati da certo Dante e da certo D'Annunzio. La verità è che, nel frattempo, è maturato – previo incontro con lettori come Pound, Eliot, Valéry, e il loro richiamo a una lettura «nuova» del classico, come ha indicato Bonfiglioli –, è maturato, dicevo, un decisivo salto montaliano: un salto dai padri (per esempio D'Annunzio) ai nonni, anche se sto semplificando, sulla grande linea, stando qui agli indigeni, Dante-Foscolo-Leopardi. Si intenderà allora il secondo punto: al di là di ogni «miscelatura» di spezzoni indigeni, si sviluppa, nelle *Barche*, un dato, presente anche nell'*osso* (quello negativo, del tedio), secondo un assetto, diciamo, a partita doppia qui più inciso e fermo: a un capo e all'altro della poesia, la constatata fuga del tempo (il negativo leopardiano) e la continuità indifferente o ostile della natura, e invece, nell'ampio solco aperto a mezzo della lirica, ma destinato a rinchiudersi, il sogno che restaura un tempo finalmente fermo, un «giorno [...] quasi immobile».

Nella prima direzione, «ma dov'è / la lenta processione di stagioni / che fu un'alba infinita e senza strade, / dov'è la lunga attesa...», prosegue le «morte stagioni» dell'*Infinito*, il topos dell'*Ubi sunt* sottinteso nell'*Infinito* e tradotto e iterato, come poi nelle *Barche*, nella *Sera del dì di festa* («or dov'è il suono [...] or dov'è il grido...?»): il «vuoto che ci invade» è dunque da risentire insieme ai versi di quest'ultimo idillio: «E fieramente mi si stringe il core / a pensar come tutto al mondo passa / e quasi orma non lascia. Ecco è fuggito / il dì festivo...». E anche qui il richiamo, a effetto stereoscopico, a testi antichi (forse Villon: «Mais où sont les neiges

d'antan?») non è da negare, ove peraltro si tenga presente che qui, come prima per il *plazer*, siamo alle suggestioni di antichi palinsesti della poesia occidentale, si tratti di antichi recipienti metrici o di altri luoghi.²⁵

Ma anche il moto di compenso «positivo» che, qui come in *Quasi una fantasia*, eccezionalmente si disegna con notevole analiticità e ampiezza, è leopardiano. Eccoci all'«*interminato* giorno» (gli «interminati spazi» ancora nell'*Infinito*), al «silenzio altissimo nel grido / concorde del meriggio», con il richiamo perlomeno alla *Vita solitaria*. Il finale poi è un richiamo curiosamente aderente anzitutto alla mera lettera della *Sera del dì di festa* («La sera è questa [...] Barche sulla Marna, *domenicali*, in corsa / nel *dì della tua festa*»): e qui c'è anche la rima *questa: festa*, come nel *Sabato del villaggio* c'è, 44-50, *cotesta: festa: cotesta: festa*. Ho lasciato per ultimo quello che mi sembra il più importante dei ricordi «idillici» – qui tali almeno secondo la vulgata – delle *Barche*:

il domani velato che non fa orrore

credo proprio che riproponga, ma con lo scatto di una rimeditazione che porta allo scoperto, ancora, il fondo negativo e tragico da cui nasce l'idillio leopardiano, l'«assai contenta / di quel vago avvenir che in mente avevi», di *A Silvia*. Dove precisamente *avvenir* è tradotto in *domani*, e *vago* in *velato*. Se è così, si noti come tanto più in questo caso si recuperi manifestamente un motivo profondo di Leopardi (l'opposizione dell'antica vita beata al presente, riproposta nella giovinezza di Silvia) come libertà dalla paura del passaggio dei giorni.²⁶

²⁵ Sull'*Ubi sunt?* nella tradizione, v. M. LIBORIO, *Ubi sunt*, in «Cultura neolatina», XX, 1960, pp. 141-209. [Per una conferma *a posteriori* (la stesura di questo saggio risale al '72) dell'intensa memorizzazione montaliana della *Sera del dì di festa*, vedi come, da questa stessa lirica, quarant'anni dopo, si recuperi, per *Aspasia* (1976), e proprio in attacco di poesia: «A tarda notte...», ma con uso ironico-straniante del tutto diverso. Con altri echi leopardiani, a cominciare ovviamente dal titolo, la poesia si legge in *Quaderno di quattro anni*].

²⁶ L'anticipo è già in *Falsetto, Ossi*, «La dubbia dimane non t'impaura» (e, più sopra, «Ciò intendi e non paventi»); «La tua gaiezza impegna già il futuro / ed un crollar di spalle / dirocca i fertilizi /del tuo domani oscuro»: il tutto nella nota

Si ripropone, ancora appunto, il nesso di negativo esistenziale e di opposizione «idillica» in cui sta, per quello che ci riguarda, un aspetto dell'accesso non *in primis* formale, ma conoscitivo, di Montale a Leopardi. Che è poi l'unica strada per intendere, insieme, la sua distanza dal leopardismo petrarchista della media novecentesca, e per condurre fuori da schemi più superficiali e impressionistici il rapporto Montale-Leopardi. È appunto nelle *Barche* che si vede, al punto di massima evidenza, come il Leopardi montaliano sia egualmente disponibile per un doppio movimento o meglio, poiché si tratta di movimenti che non si escludono, per il disegno di «una tensione antinomica dell'esistente»: ²⁷ la fuga del tempo da un lato, *da* ed *entro* cui scatti dall'altro l'alternativa, qui, di un giorno interminato, di un silenzio altissimo, di un domani che non spaventi: siamo, in queste liriche in cui l'alternativa è un po' più protratta, all'estensione massima del positivo, alla durata massima di apparizione di un fantasma di salvezza. Ebbene, per questa durata Montale ricorre con evidenza a Leopardi: ma qui è un Leopardi ormai oltre la «Ronda», anche lui infatti antinomico, se Montale ha intravisto in lui l'esempio, pur ancora «leggiadro» e classico, di un'affermazione vitale che si leva dall'aridità e dalla fuga delle cose, e con essa si intreccia indissolubilmente, per tornare anzi a esserne sommersa. Una tale tensione antinomica può ora esprimersi, in ambedue i suoi fronti, con la voce di quel primo Leopardi, ormai posseduto, ben oltre la «magia», nel profondo delle sue virtualità conoscitive: proseguendone la voce con una doppia fedeltà, alla lettera e insieme al messaggio.

orchestrazione dannunziana. Il nesso – ma qui è un nesso anche di segno vitalistico – riconduce appunto a Leopardi-D'Annunzio. *Falsetto* segue nei *Movimenti* a *Quasi una fantasia*: il titolo stesso la indica, con *Corno inglese*, come uno dei prodotti maturi di quella poetica della *musique* di cui Montale non ha accolto negli *Ossi* i presumibili antecedenti, cioè gli *Accordi*, a parte, come si sa, *Corno inglese*.

²⁷ G. MACCHIA, *Studi*, Napoli 1947, p. 136. Sulle *Occasioni* come implicita presa di coscienza montaliana di quanto di abdicazione alla suggestione «decadente» (o forse meglio: a un surplus, a una ridondanza letteraria) esiste negli *Ossi* o in certe zone del primo libro, vedi A. JACOMUZZI, *Per un «omaggio a Rimbaud»*, in *La poesia di Montale*, cit. [Parecchio severo è ora con gli *Ossi* in generale F. FORTINI *I poeti del Novecento*, Bari (LIL), 1977].

6. Ma se fuga del tempo significa immediatamente, in Montale, continua e crudele fuga dei ricordi ed erosione della memoria – un tema notoriamente fondamentale – non bisognerà rinunciare del tutto all'occasione di vedere se la suggestione leopardiana, e anzi, a conti interi, foscoliano-leopardiana, non sia presente, al di là delle più semplici prosecuzioni «memoriali» (specie degli *Ossi*), anche in questa zona suprema della poesia montaliana.²⁸

Qui può aiutare, pur con le complicazioni, da mettere ovviamente nel conto, di altri rinvii non ottocenteschi e non italiani, soprattutto a Proust (alle *intermittences du coeur*, ma anche e soprattutto agli squarci di vuoto che esse spalancano molto più a Montale che al paradossale ottimismo proustiano), un sondaggio che anche in questo caso farà brevemente ponte fra *Ossi* e *Occasioni*, uno da *Casa sul mare*, uno da *Non recidere, forbice, quel volto*: ma solo per una coincidenza tra le due che mi pare richiami, ancora per temi profondi, a Leopardi, e precisamente, intanto, all'uso metaforico di *nebbia*. In *Casa sul mare*,

Tu chiedi se così tutto vanisce
in questa poca nebbia di memorie;
se nell'ora che torpe...

e in *Non recidere*,

non far del grande suo viso in ascolto
la mia nebbia di sempre.

E in *Ad Angelo Mai*:

questo secol morto, al quale incombe
tanta nebbia di tedio...

²⁸ Sulla memoria e il tempo in Montale sono fondamentali le pagine di G. GETTO, *Montale* [1947], in *Poeti critici e cose varie del Novecento*, Firenze 1953 [ora con qualche aggiunta in *Poeti del Novecento e altre cose*, Milano 1978]. Si aggiunga E. GRAZIOSI, specie i due saggi su *Ossi* e *Occasioni* [ora in *Il tempo in Montale*, cit.]. E vedi in questo volume il secondo saggio, su Montale e Proust in particolare.

Non credo a un incontro casuale. In *Casa sul mare*, al tanta leopardiana si oppone *poca*, e resiste il nesso *nebbia di* + astratto. In *Non recidere c'è* il settenario con gli stessi accenti fondamentali del *Mai*, e *nebbia di* è nella stessa sede: il calco ritmico, del tutto evidente, denuncia una memorizzazione che tutta l'ode al *Mai* può spiegare (il *secol morto*, il *disperato obbligo*, il *tedio che n'affoga*, il *nulla...*: e in generale l'idea della presenza vittoriosa della morte nella vita). E si pensi a quanto questo modo «ardito» di Leopardi non solo fosse già pronto anche per un tal verso per la cattura di Montale, per il quale la «decisione» di cui parlava per lui De Robertis, la «sensualità espressiva» di cui parla proprio lui per la poesia, tendono a coincidere, ma si saldi ai dantismi del mottetto, specie a quello in primo verso.²⁹

Ora, il «vuoto che ci invade» nella «lenta processione di stagioni» che ci riporta all'*Ubi sunt* di *Barche sulla Marna*, è nello stesso campo significativo di «questa nebbia di memorie». Questa è una conferma importante, perché vuol dire che è anche sulla scorta leopardiana, dunque, che Montale non dico solo apprende ma significa l'assenza, il nulla che invadono la memoria e la vita: e infatti anche in *Fine dell'infanzia* è reperibile la conferma che l'infermità della memoria nasce anche da uno scavo in certo Leopardi: si vedano questi versi, in un campo di altre disseminate presenze leopardiane (un fatto, quest'ultimo, abbastanza tipico degli *Ossi*): «Poco s'andava oltre i crinali prossimi / di quei monti; varcarli pur non osa / la memoria stancata», dove un preciso ricordo delle *Ricordanze*

²⁹ Per il «minimo di sensualità espressiva» come coefficiente ineliminabile della poesia, v. Montale nella «Fiera letteraria», del 6 maggio 1928 e, con un'importante precisazione («sensualità espressiva [...] può essere benissimo secchezza, nervosità, senso dell'essenziale»), ivi, 29 luglio 1929. I dantismi, già noti, cui alludo, sono in primo verso da *Paradiso*, 9, «lo tempo va dintorno con le forze», ma con incontro «ottimo» – ove si tengano presenti altre dichiarazioni montaliane – con Shakespeare (quello dei *Sonnets*: v. R. MEOLI TOULMIN, *Shakespeare ed Eliot nelle versioni di E. Montale*, in «Belfagor», XXVI, 1971, p. 455, e, si aggiunga, quello di *Midsummer-Night's Dream*); e in ultimo verso da *Inferno*, VII, 124, «bellezza negra», questo complicato dal ricordo dannunziano, *Madrigali dell'estate*: «Nella bellezza i giunchi hanno l'odore...» (P. V. MENGALDO, *Da D'Annunzio a Montale...* [vol. cit.]).

(«*Quei monti azzurri* [...] che *varcare* un giorno io mi pensava») si trascina dietro un ricordo da zone molto meno in vista di Leopardi, ma come ormai sappiamo non per Montale: e infatti ecco un altro prelievo dal *Sogno*, e un prelievo che sta nel sistema che ci interessa: si veda *Il sogno*, 66-67: «oggi nel vano dubitar si stanca / la mente mia».

Ma *nebbia* richiama altri equivalenti collegati allo sfollarsi della mente, alla confusione dei ricordi. Si tratta di un campo semantico tra i più ricchi di Montale, e al suo interno occorrerebbe distinguere tra le più dirette metafore (fino alle forme analogiche tipo *nebbia di*) e le correlazioni-occasioni. Per le prime, *atro fondo* («Ah che già stride / la ruota, ti ridona all'altro fondo, / visione...», *Cigola la carrucola*); *limbo* e aggregati («ecco precipita il tempo, spare con risucchi rapidi / tra i sassi, ogni ricordo è spento [...] M'apparite / allora, come me, nel limbo squallido / delle monche esistenze», *Crisalide*: e cfr. con il «risucchio d'assorbite esistenze» di *Bassa marea*; *oscura regione* («affiori, memoria, più palese / dall'oscura regione ove scendevi», *Delta*), *oscurità* («La dannazione / è forse questa vaneggiante amara / oscurità che scende su chi resta?», *Stanze*; la *bruma* («la tua casa s'appanna / come nella bruma del ricordo», *Sotto la pioggia*), per restare alle due prime raccolte. E intanto, per riprendere la distinzione fatta poco sopra, i *pigri fiumi* della marina sono i correlati e insieme le occasioni della «nebbia di memorie» di *Casa sul mare*, e in *Delta* analogamente c'è la *fumea*, la *bruma* in *Corrispondenze*, il *fumo* in *Punta del Mesco*, dove anzi *fumo* è *insieme* metafora della confusione della mente, e oggetto-correlazione («Un trapano incide / il cuore sulla roccia – schianta attorno / più forte un rombo. Brancolo nel fumo, / ma rivedo: ritornano i tuoi rari / gesti...»).

È chiaro che qui al più si può parlare di componente leopardiana, con la possibilità che in tale campo semantico si offre di ritrovare il contatto con Dante: così per il rinvio che si è appena fatto a *Stanze*, del resto non poco segnata da altre presenze leopardiane.³⁰ Ma si pensi più in genera-

³⁰ I più facili rinvii sono per i versi iniziali di *Stanze*, con *l'interminato spazio*. Per i versi finali, «La dannazione / è forse questa vaneggiante amara / oscurità che scende su chi resta», se la dannazione dell'oscurità conduce a una condizione infera (e per *vaneggiante* v. per es. *Inferno*, XVIII, 4-5), e dunque anche, se non

le al fatto che tutto il campo del *buio* che qui si è parzialmente esplorato rappresenta un grandioso traslato all'esistente, ai vivi montaliani, assediati dal nulla metafisico e, con la guerra prima e poi il dopoguerra, storico e insieme metafisico, del regno dei morti. Per Dante rinuncio ai rinvii; quanto a Leopardi, potrebbe esserci l'intensa suggestione dell'oscurità, della confusione di una memoria però non del tutto abolita che travaglia i morti del *Ruyscb*: la *profonda notte* che, nella *confusa mente*, il *pensier grave oscura* (*Coro di morti*, nel *Ruyscb*, 6-8).

Fra poco si dirà brevemente dell'altra incrociata suggestione, quella foscoliana, nell'ambito della tradizione ottocentesca «di casa», che attende Montale al di là delle terre che si stendono fra Novecento e appunto la coppia Foscolo-Leopardi: ma dietro gli auctores emerge anche qui un altro grande Luogo, non qui dei generi come il *plazer* o della *retorica* come l'*Ubi sunt*, ma, direi, dell'immaginazione mitica. Si pensi alla *visione che sale*, per un attimo, alla *luce*, poi *precipita* nel buio (l'*atro fondo*) di *Cigola la carrucola...*: in questo *osso* e altrove la crudele altalena della memoria e dell'oblio («Io mi considero un uomo che vive dentro un mistero ineffabile che continuamente lo tenta ma non si lascia penetrare. E la mia poesia è il diario intimo di questo uomo la cui esistenza oscilla tra memoria ed oblio», in un'intervista a «Gioia», 21 marzo 1971) si esprime da un lato con voci di salita, momentanea luce, lampo ecc., dall'altro con

sbaglio, al *Coro del Ruysch* appena ricordato – con trasferimento di ambedue gli inferni all'esistente – e forse al *vaneggiar* foscoliano, in parzialmente altra semantica («le nate a vaneggiar menti mortali»), per altri fatti siamo al solo Leopardi: *questa* [...] / *oscurità* ricalca *questa* / *immensità* ancora dell'*infinito* (ambedue le tronche, fra l'altro, in inizio di verso). Probabile poi che *questa: resta* si ricordi di *questo: (piacesti:) resti della Sera del dì di festa* (e di altre rime e assonanze leopardiane con *questa/o*). È certo comunque che la rima ravvicinata in *-esta*, che compare qui e nella *Casa dei doganieri* e in *Vento e bandiere*, nel *Balcone* («questa / finestra», dove allora anche *finestra* richiama alle *Ricordanze*, 141, «quella finestra...») è leopardiana: come si capisce partendo dalle *Barche*, e anche là in chiusa. E leopardiane – dal finale di *A Silvia*, con rima *mano: di lontano*, sono certe clausole di poesia in Montale, densamente impennate su *mano, invano, lontano*: vedi *Flussi*, vedi nei *Mottetti* «Il ramarro...», e poi *La bufera*, *Gli orecchini*, *Serenata indiana*. In «Brina sui vetri...», poi, le rime o quasi rime in *-esta (festa: questa)* e in *-ano (mani: invano)* si incrociano nel finale.

voci di caduta, buio, risucchio... Il topos nascosto è quello di Euridice che si sottrae a Orfeo e ripiomba alle ombre. Metafora struggente, se ripresa in borghese «intimità», della fuga dei ricordi, incrudelita da rari e labili ritorni, verso il fondo.³¹

7. Dicevamo che le citazioni che si dispongono per così dire davanti a quel topos, insomma, le citazioni d'autore, non sono finite. Del resto è naturale questa complessità di intrecci in chi afferma che «la cultura vera non è nozionistica, è quel che rimane nell'uomo quando ha dimenticato tutto quello che ha appreso».³² E qui, a proposito di estinzione dei ricordi, c'è anche il contatto con Foscolo, che è poi un caso anche questo, anzi addirittura didattico tanto è chiaro, di «scavo» e di lettura «più intima». Il segno è particolarmente evidente in una lirica come *A mia madre*, ormai nella *Bufera*: il timore che della madre cadano le sembianze e i gesti («*quelle mani, quel volto, il gesto d'una / vita non è un'altra ma sé stessa*»), che insomma il privato e caro eliso smarrisca quest'altra presenza, è ben montaliano, ma si avvicina ai *Sepolcri*, la cui prima parte direi che è senz'altro tutta nella memoria di Montale: vv. 17-22:

involve tutte cose l'*oblio* nella sua *notte*;
 e una forza operosa le affatica
 di moto in moto; e l'uomo e le sue tombe
 e l'*estreme sembianze* e le reliquie
 della terra e del ciel traveste il tempo.³³

Dove si badi soprattutto al *tempo* che *traveste* le *estreme sembianze*. Sono esse che nella più privata traduzione di Montale si dicono in un *volto* («Non recidere, forbice, quel volto»), o ancora nel *volto*, nelle *mani*, nel *gesto* che cifrano una vita (*A mia madre*), e in altri e molti «segni» sparsi nella sua poesia, e che le forbici del tempo minacciano istantemente di

³¹ Vedo ora che anche G. BÀRBERI SQUAROTTI discorre di questo mito nel suo *Gli inferi e il labirinto*, Bologna 1974.

³² In *Auto da fé*, cit., p. 313.

³³ Il ricordo di «una forza operosa le affatica / di moto in moto» è molto evidente altrove, nei *Morti (Ossi)*: «una forza indi li tragge...».

morte. Alla *mente* foscoliana, alla *memoria* montaliana, non ad Altro, si affida l'oltrevita dei cari perduti. Ma è a questo punto che la più sicura e classica *mente* foscoliana si trasforma nella accerchiata *memoria* montaliana. Essa è l'arca, in Montale. Tenace e sempre minacciata, la memoria è l'arca cui si affidano le *estreme sembianze e le reliquie*. È l'*eliso* stesso, più sereno in Foscolo, accerchiato in Montale dalla noia, dalla nebbia, dalla notte. Si legga allora poco più avanti, ancora nei *Sepolcri* (26 ss.):

Non *vive* ei forse anche *sotterra*, quando
gli sarà muta l'armonia del giorno,
se può destarla con soavi cure
nella *mente dei suoi*? *Celeste* è questa
corrispondenza d'amorosi sensi,
celeste dote è negli umani; e spesso
per lei si *vive* con l'amico estinto
e l'estinto con noi...

E ora si rilegga, badando anzitutto a questa ultima citazione, in *Vechi versi* (1926):

e fu per sempre
con le cose che chiudono in un giro
sicuro come il giorno, e la memoria
in sé le cresce, sole *vive d'una*
vita che disparì sotterra: insieme
coi volti familiari che oggi sperde
non più il sonno ma un'altra noia...

E *vive, mente* (= memoria o spirito), *celeste corrispondenza*, ecc., e anzitutto la mondana, laica religiosità che irradiano – in altre parole, lo spiritualismo «idealistic» in cui si incontrano almeno parzialmente Foscolo e Montale, ma Montale con lucida coscienza dell'impossibilità di un «disegno» idealistico, e dell'impossibilità di poter fondare alcunché sulle «illusioni» – sono nel cuore di *A mia madre* («quelle mani, quel volto, il gesto d'una / vita che non è un'altra ma se stessa, / solo questo ti pone nell'eliso / folto d'anime e voci in cui tu *vivi*»), se solo si tenga conto della ferma zona privata che Montale si scava nella poesia foscoliana, molto più

intesa, quest'ultima, alla terza persona e al discorso per universali.³⁴ Finché, su questa strada, si attinge la saldatura probabilmente più profonda: nella tendenza montaliana a «confondere» il buio della memoria con la vera morte – nel campo semantico del sotterra, del giù, della notte ecc. – è forse la più intensa eredità foscoliana della sua poesia.

8. Qua peraltro occorre distanziare per un attimo il punto di osservazione, per far notare come sia pressoché solo in questa zona che Foscolo e Leopardi collaborano pacificamente alla costruzione di alcuni fondamenti almeno dell'edificio montaliano. In realtà, poi, Montale risulta ben vicino a Foscolo per aspetti importanti e per i quali è invece da escludere una vicinanza leopardiana. Così per l'attenzione a quello che Montale definisce, appunto per Foscolo, un «superiore diletterantismo», o ancor più a proposito delle stesse apparizioni numinose del Femminino, ma borghesemente ingioiellato e privatizzato, con quanto di neoclassicismo (magari tangente nel caso con un Keats) questo comporta. E si pensi poi per entrambi alla densa affettività larica, materna e fraterna in Ugo, o larico-laica. E anche certa attitudine durata a lungo in Montale, a far nascere la poesia da un'ultradensità culturale – la «véritable saturation culturelle» di cui ha parlato Contini – non vedo quale esempio più degno della sua altezza potesse cercarsi fra gli indigeni, se non, con maggiore e giustificata circospezione, nelle più sobrie zone carducciano-dannunziane. E lascio poi stare in questa sede quello che avvicina Montale a Foscolo dal punto di vista ritmico-versale.

Certo che un discorso quale che sia su Montale si complica anche per via della «lunga durata» della sua stessa «carriera» poetico-esistenzia-

³⁴ Da una simile privatizzazione, che non implica affatto, tutt'altro, la diminuzione (pascoliana o crepuscolare), discende anche l'eliso di Montale, che non è forse solo nella trama foscoliana della *celeste corrispondenza*, ma anche degli *Elisi dei Sepolcri*, specie al v. 243, dove i cori dell'Eliso conducono d'altra parte all'*incipit* di questa stessa lirica *A mia madre*: «Ora che il coro delle coturnici / ti blandisce nel sonno eterno...». In «*quelle mani, quel volto*» il corsivo è di Montale. [Su *A mia madre* v. ora l'ottimo *Esercizio esegetico su una lirica di «Finisterre»* di L. BLASUCCI, estr. da «Linguistica e letteratura»].

le. Ma pur con i soliti rischi di approssimazione si può dire che la funzione-Foscolo è, diciamo, riconoscibile in un *tempo* abbastanza preciso – *grosso modo* da *Vecchi versi* a tutta *Finisterre* – mentre per la funzione-Leopardi bisognerebbe parlare non di un segmento temporale, ma di una *durata* abbastanza continua e diffusa, da riuscire proprio per questo meno soddisfacentemente esemplificabile per emersioni esemplari (e tali infatti non sono del tutto neanche quelle da noi addotte in questa sede, a parte magari le *Barche*): comunque una durata meno esposta, meno generalmente visibile nei segni vivi o di folte presenze di lessico e rima, o di altri consistenti modi affini di impaginazione poetica, e insomma più tenace e continua quanto più, sostanzialmente, coperta. Cioè, viene voglia di dire: «forma» costitutiva, quella leopardiana, che un grande classico appresta con elasticità, che però esclude il generico, non a un imitatore, ma a un altro, pur diverso, grande classico, perché la rimodelli eventualmente a partire proprio dal punto e dall'aspetto inconfondibile che il primo le ha imposto.

Da questo punto di vista, valgono meno i rinvii a singole liriche dell'insistenza sui dati «continui» di confronto con Leopardi o di magari parziale assimilazione dal medesimo. E questo sia detto senza affatto dimenticare che non è il caso – proprio perché la poesia montaliana tende anch'essa a porsi come nuovo (ultimo?) esempio di poesia «in classico» – di attendersi che Montale risulti diligentemente puntuale a tutti gli appuntamenti che volessimo eventualmente fissargli con Leopardi.

Piuttosto sarà bene tornare a difendere anche qui, come addirittura peculiare del rapporto Montale-Leopardi, anzitutto la suprema e «nativa» congenialità del primo con il secondo: si tratta di uno di quegli incontri che avvengono tanto presto (fatto questo a sua volta «naturale» nella, diciamo così, storia delle giovinezze borghesi italiane, almeno fino a non molto tempo fa), da non disporsi che in parte nella letteratura, confondendosi per il resto, cioè per il più, con l'esistenza, o per così dire con la natura. Donde, se, per fondamentale riconoscimento continiano, il *primum* di Montale è dalla parte dell'esistenza e non tanto dalla parte della letteratura – nel che è la sua «differenza» massima da poesia pura ed ermetismo, mentre questo lo avvicina subito agli ebreo-triestini massimi – occorrerà aggiungere che quel *primum* esistenziale si nutre soprattutto

del meno letterato, appunto, e insomma del più, in questo, mozartiano dei nostri grandi classici.

Questo comporta, intanto, da parte di Montale, il risentimento di nessi tra i più costitutivi, se così posso dire, della poesia leopardiana. Comporta per esempio che, sostanzialmente al di là, magari, delle «tergiversazioni» magico-combinatorie di *certo* primo Montale, la stessa conflittualità leopardiana tra negazione e primato della vita (sulla poesia, ma anche, almeno nella ricezione dei destinatari, sulla negazione), o se si vuole l'esempio di un *continuum* negativo leopardiano non però esente da lampo di nostalgia-utopia, tenda a riproporsi in Montale – vedi per un solo esempio le *Barche*, ma in una strutturazione non proprio tipica – con una partecipazione generalmente ignota al nostro secolo. La stessa altra alternanza profonda di Leopardi – solo in parte «razionalizzabile» secondo scansione temporale – quella del suo sentirsi, insieme, nell'«inutile miseria» (Le *ricordanze*) o nella condizione del semi-vivo (*Al Mai; A se stesso*) da un lato, e dall'altro, *anche* per tutto questo, nell'orgoglio di una solitudine combattiva, persuasa, ritorna, pur con altra accensione – e in un relativismo nutrito d'altro, ma indebitato con il fiero pessimismo montaliano: nella, qui, doppia parte di servo e di padrone, di *topo* che non può nascere dall'aquila e di *desdichado* orgoglioso della propria stessa solitudine etico-intellettuale.³⁵

E si pensi poi, per avere un'idea della *durata*, cui si accennava, del messaggio leopardiano presso Montale, ma anche di come in quest'ultimo non manchi la degna *adaequatio* al nesso supremo di intelligenza e poesia, di filosofia e poesia leopardiane, all'incidenza dello storicamente aurorale ma già fermo antiscientismo leopardiano, nell'irrisione montaliana, certo più piegata alla stupefazione ironica, ma altrettanto gratificantesi per orgoglio di esattezza e lucidità intellettuale, delle «magnifiche sorti» del falso progresso.³⁶ Donde, in entrambi, la necessità, che è

³⁵ Per questa scissione montaliana, v. il cenno molto intelligente di F. FORTINI, *Venti quattro voci per un dizionario di lettere*, cit.

³⁶ V. il già cit. *Leopardismo*. [Solo ora, con il *Quaderno*, la ripresa si fa in proposito esplicita: «La vita non ha molto da fare / con l'uomo e tanto meno con le idee [...] Questo non è insegnato dalle *mirabili / sorti* di cui si ciarla»].

poi del grande romanticismo europeo, ma che da noi appunto in questi esempi altissimi non può che scegliere le fessure dell'utopia, di fare il poeta in quanto contro i propri tempi; si lega poi, anch'esso emergente nell'ultimo dopoguerra, a questo conflitto con la contemporaneità storica (ma, in Montale, con deciso allargamento contro la Storia *tout court*, accusata anzi di inesistenza da un intellettuale che ha potuto misurarsi, per rifiutarli, con quell'idealismo e in particolare con quelle superfetazioni di ottimismo dialettico, rispetto al quale e alle quali invece Leopardi è del tutto «al di qua») il parallelo recupero del presentimento leopardiano, qui divenuto certezza malinconica e irridente, della fine dell'arte nel *Kitsch* universale.

9. Si cercherà più avanti, partendo dall'ultimo Montale, tra *Diario* e *Quaderno di quattro anni*, di mostrare come – per una sorta di norma, non meno terribile che stupendamente naturale e anzi biologica, interna a ogni vecchiaia, e qui a una grande vecchiaia – se al Foscolo pertiene una specie di zona di mezzo della poesia montaliana, quella cioè di un eros adulto, sublimizzato, perché anzitutto freudianamente sublimato, dalle iddie di una mistica neoclassicamente borghese, Leopardi può piuttosto farsi più sensibilmente avvertire, pur non smentendo con questo la sua durata «perpetua», al di qua e al di là di quel segmento che grossamente ho attribuito a Foscolo: là dove, oso dire, della lunga linea, o forse della lunga ellisse di una poesia e di una vita, si apre la porta, si chiude la porta. A Leopardi pertiene insomma, *nella* durata che dicevo, l'alto patronato sulla fierezza cosmico-negativa del primo Montale, dove un io giovane, ancora senza intermediarie numinose, tragicamente, filosoficamente interroga il mondo; e a Leopardi pertiene, tra le nebbie di un ancor lucido (e infatti accusato come tale) crepuscolo, la sovrintendenza al recupero di quel che resta dopo che la mente si è man mano inesorabilmente sbarazzata di tutto quanto, figure adulte dell'eros adulto comprese, la separava dalle rive lontane e non meno gravate d'inesistenza, di ben altro eros, quello, giovanile e primo, per Annetta-Silvia-Nerina: un eros quasi senza individuazione, del quale infatti Annetta è il genio, genio ritornante più e più volte in quest'ultimo Montale, «di pura inesistenza».

Eppure: eppure, cercato su due fronti leopardiani, ed entrambi decisivi, va anche detto che Montale risulta altrove. Uno è il fondo, e anzi proprio la fede materialistica di Leopardi, inattingibile da Leopardi perché fede e perché materialistica (ma per esserne segnato, peraltro, almeno per via distruttiva). L'altro fronte è a ben vedere la coesistenza in Leopardi, al livello enunciativo-espressivo, di vigore-rigore e classicità come (anche) «vaghezza»: Montale cerca abbastanza presto, e anche in Leopardi, i primi due, ma non gli basta più, per raggiungerli, la coesione di classicità-classicismo che vive la sua vita suprema, e, si direbbe, estrema, in Leopardi.

Se, sul fronte ideologico, al severo, compatto materialismo raggiunto da Leopardi si accosta piuttosto una filosofia, particolarmente visibile nel primo Montale, che è sì reattiva a un fondo di severo pessimismo leopardiano, ma si gioca poi sul nesso necessità-caso, in un relativismo probabilistico e in un esistenzialismo dell'assurdo e del miracolo che va da Boutroux-Cestov a Svevo a Proust, fino alla distruzione di quella coerenza dell'io stesso, che invece risulta intenzionata ancora alla fermezza e che anzi fiammeggia nel canto-filosofia di Leopardi, sul fronte della «forma» imposta a tutto questo, si oppone in Montale, alla vaghezza classica di linea petrarchesco-tassiana, quella che lui stesso già nel '28 ha detto l'esigenza della «sensualità espressiva». È anzi qui, che, direi, si attua la divaricazione massima di Montale da Leopardi. Il nulla in Leopardi può cantarsi ancora entro la grande tradizione di costrizione linguistica che si diceva. Il nulla in Montale, almeno per un lungo tratto della sua poesia, si è potuto dire solo con la sontuosità e la più screziata sensualità espressiva che dopo Baudelaire la poesia europea ha assunto come, insieme, estremo rilievo e contravveleno alla stessa sordidezza e frantumazione, allo stesso quotidiano inferno in cui si specificava il più «nobile» e non così triturato Nulla leopardiano.

Montale ha capito abbastanza presto che la sua strada era quella di braccare dappresso il nulla, il «vuoto che ci invade», ma – come Baudelaire, non come Leopardi – con una sorta di esattezza sontuosa. Anche l'*os rotundum* degli *Ossi*, prima e a volte meno scaltrita, un poco adiposa emissione vocale in tal senso, nasce da lì ed è, direi sicuramente, tramite Cecchi che Montale impara, per ricordarselo a lungo, che quella che

Cecchi definiva, parlando di Shelley, l'«illuminazione a candele romane», non basta più, come parnassiani e simbolisti hanno da tempo insegnato e come poi, oltre a Baudelaire, ha insegnato a Montale la linea che da Shakespeare conduce a Browning. Montale si è servito per quanto era possibile di D'Annunzio come facente funzioni indigene al riguardo, per cavarne il più possibile di sostanza strumentale: dietro di lui, con operazione molto istruttiva anche per lo storico della letteratura, Montale ha al riguardo riconosciuto non certo Leopardi, ma un poeta che anche per altro, come si è detto, gli riusciva congeniale, e cioè il Foscolo. È alla densità culturale-espressiva del Foscolo ligure-lombardo che mira Montale, e soprattutto alle *Odi*, dove a quella densità si mescola un madrigalismo non privo di fascino ermetizzanti e, dicevo, borghesi: mentre il Leopardi che più potrebbe avvicinarsi a quel Foscolo in sola ragione del suo pronunciato «culturalismo», cioè quello delle *Canzoni*, manca di quella *jonction* di numinoso e di privato «cittadino», in cui, io credo, Montale ha riconosciuto – confermandolo recentissimamente, 1979 – il «moderno» del Foscolo, e un ponte verso il «moderno» di Baudelaire e di Browning.

II. Il Vecchio e il Giovane

1. È meno un'anguilla, la protagonista dell'*Anguilla*, ed è più, come fa presente Orelli, un salmone: è lui, non l'anguilla, che ascende gagliando per riprodursi (al contrario, l'anguilla discende per assolvere alla medesima funzione), è lui che lascia i freddi mari del Nord... Ebbene, che cosa fa questa anguilla-salmone *dopo* che si è compiuta la «parabola» narrataci dall'*Anguilla*, dopo che, lasciato il Baltico per i nostri mari, risale in profondo i fiumi sotto la piena avversa, finché, sempre più nel cuore del macigno, giunge ai balzi d'Appennino, ai disseccati ruscelli dei Pirenei, a paradisi di fecondazione? Sappiamo che *L'anguilla* ci racconta la sola anabasi di questa figura parabolica di Montale. Come ci dà l'anabasi dell'Anima, nel senso junghiano, del suo autore. Non vi si recita solo un'anamnesi infantile, dove «Montale si va incontro a ritroso, verso luoghi privilegiati dell'infanzia e della propria poesia».¹ A questo si somma un viaggio ascensionale in cui l'anguilla è appunto Anima, cioè, con vocabolario più allegoricamente montaliano, è Volpe e Clizia insieme. Il suo viaggio è *parabola* nel senso di «traiettoria» e itinerario, ma nel senso anche di comparazione esemplare, racconto ma a complessa transcodificabilità, perché significa un'idea della ispirazione poetica non meno che dell'esistenza (quale la intese Montale, credo, specie intorno all'immediato dopoguerra, in un punto forse massimo delle sue speranze nella storia). Collocata, nell'«intreccio» come l'ha voluto l'autore della *Bufera*, subito dopo *Il gallo cedrone*, cioè posta di séguito ad altra *short story*, parabola, mythos di supremo autoriconoscimento montaliano,² *L'anguilla* contiene il mirabile *raccourci* del solo viaggio di andata, salita, conquista. Il viaggio finisce là dove la vita è finalmente affermata e conquistata, come scintilla che nasce dall'ostinazione e nell'estinzione. La storia qui raccontata sappiamo che, in realtà, si chiude quando da raccontare non resterebbe che la morte, la morte dell'anguilla o del salmone. Ma, intanto, tutto è tensione nell'*Anguilla*: dall'eccezionale arco sintattico, figura polivalente, del viaggio ma anche orgasmica (per il che vedi anche

¹ Cfr. G. ORELLI, *L'anguilla*, cit.

² Vedi in questo libro, 7.

il trittico appositivo, «torcia, frusta, freccia d'Amore in terra»), all'acme stesso di sacrificio e dono che vi è parabolizzato. Progetto stoico, di speranza giocata al bordo estremo del nulla. E progetto e speranza difese in quanto l'anguilla «contiene» il Femminino. Qui, fa sapere Montale, soprattutto Volpe (sensualità-misticismo, bruna forza dell'eros, spavaldo fuoco), ma anche Clizia (volo verso l'alto, spirituale iride, manna nel deserto): conferma, questa collaborazione di entrambe le Mediatrici, del carattere di *summula* che ha l'anguilla nella *Buferà*. Perché, se è vero quanto si è osservato fin qui, si può dire che *L'anguilla* è, proprio come il racconto che contiene, il punto di salita massimo anche dell'intero romanzo esistenziale-poetico di Montale (non faccio assolutamente questione di «valore» poetico, pur altissimo in questa poesia). Data quella che si potrebbe dimostrare essere la ricchezza di livelli nell'*Anguilla*, e tutti trattati secondo un massimo di sollecitazione, questa poesia ci dice qualcosa anche per il *dopo*, dopo cioè che la parabola si chiude al suo punto d'acme, e col riconoscimento («puoi tu non crederla sorella?») della consanguineità di io (taciuto)-tu (Anima, Volpe-Clizia)-protagonista della parabola a livello di racconto (anguilla / salmone).

Dopo il suo viaggio, l'anguilla o il salmone che sia, semplicemente muore. In modo infinitamente meno brusco, infinitamente più mediato – e sempre al di fuori di ogni riferimento al «valore» poetico – anche questo *dopo* ci conduce al primo esponente, l'io, della trafia che abbiamo tracciato appena più sopra. Il racconto del poeta-salmone continua, ma non può che essere il racconto di un corso, di un viaggio catabatico, discensivo. Volendo preservare al nostro discorso il massimo di metaforicità, non staremo certo a fissare delle date d'inizio: basti dire che un tal viaggio di catabasi non si affida, come per il suo gagliardo contrario, a una poesia, ma in genere alla poesia dell'ultimo Montale. Piuttosto: la lenta catabasi montaliana rovescia per la gran parte tutto quanto connotava l'anabasi concentrata nell'*Anguilla*, ma non per almeno due punti: non cessa dall'intermittente riferimento, come vedremo, ai verdi paradisi dell'età prima e nuova, e contiene anch'essa una sua furia, o come minimo una sua forza. La catabasi si avvia volgendo le spalle alle vette, a un nervoso paradiso di sovradeterminazioni sublimi (le figure divinizzate, le Eroine divinizzate che accompagnarono il viaggio, o meglio se

ne fecero attivo carico), all'aria elettrica, quasi irrespirabile, di maschere enigmatiche, al respiro d'alta quota di dizioni folgoranti, rapprese anzi e contenute fino a sfiorare il lampo e l'istante, come qui per la *scintilla* e il brillio dell'*iride* e, come noto, in tanti luoghi contestuali di questo Montale non esente da stoicismo e platonismo.

La catabasi montaliana si svolge dunque a livelli diversi, che si dovrebbero pazientemente riconoscere e analizzare nell'insieme: ma quasi tutti esprimono la discesa e la parodia, discesa dall'alto e dal contratto, sciogliersi in pianura dell'enigma, ironia delle funzioni narrative, parodia delle figure e maschere, retoriche come mitologiche, insomma della divinizzazione borghese della propria storia – storia-storia, storia d'amore, storia filosofica e di ricerca esistenziale-ontologica – che specie tra *Occasioni* e *Bufera* aveva trovato la propria massima organizzazione e tensione.

2. Ora, una tale discesa e parodia, un tale scioglimento ed esercizio d'ironia, involgendo nel ritorno ogni svolta del cammino, ogni tappa del paesaggio su cui rapido si posava lo sguardo dell'Anima-anguilla-salmone, involge con tanto altro anche la nobiltà stessa del Luogo letterario. Sono colpiti di più o meno *esplicita* parodia non solo la letteratura in senso generale, non solo i suoi modi specifici (per esempio, la rima) e le sue pretese funzioni, ma i suoi rappresentanti più antologici: Monti per esempio, o Carducci o D'Annunzio, o il monumento stesso della propria stessa poesia. E anche il più nobile e meno compromesso con la letteratura, Leopardi, è non dico nel caso colpito, ma più che sfiorato dalla parodia.

Vedremo peraltro che per l'ultimo Montale il rapporto con Leopardi resta quasi eccezionalmente anche un rapporto «positivo», non solo di parodia o ironia: lo vedremo all'altro capo di questo breve assaggio, o, anch'essa, parabola, e sarà una constatazione per noi molto istruttiva. Ma stiamo intanto al tracciato «discensivo» e, per quel che riguarda Leopardi, leggiamo dal Montale ultimo, dal *Quaderno di quattro anni, Aspasia* (1976):

A tarda notte gli uomini
entravano nella sua stanza
dalla finestra. Si era a pianterreno.

L'avevo chiamata Aspasia e n'era contenta.
 Poi ci lasciò. Fu barista, parrucchiera e altro.
 Raramente accadeva d'incontrarla.
 Chiamavo allora Aspasia! a gran voce
 e lei senza fermarsi sorrideva.
 Eravamo coetanei, sarà morta da un pezzo.
 Quando entrerò nell'inferno, quasi per abitudine
 griderò Aspasia alla prima ombra che sorrida.
 Lei tirerà di lungo naturalmente. Mai
 sapremo chi fu e chi non fu
 quella farfalla che aveva appena un nome
 scelto da me.

Do qui solo alcuni rapidi cenni: ovvia intanto la discesa sul piano dell'isotopia mitico-illustre. Aspasia, l'etera ellenica e leopardiana, qui è una poco di buono e clandestina, e barista e parrucchiera. Sul piano metrico-linguistico tale discesa si illustra da sola, e siccome l'hanno comunque illustrata in molti a proposito generalmente dell'ultimo o penultimo Montale, non sarà il caso di ripetere quanto, dai rilievi sul lessico, a quelli sulla piana e «comunicativa» sintassi, al piano del «dire tutto» (mentre una volta Montale taceva «l'occasione-spinta» e «spiattellava» anche meno del minimo indispensabile), ecc., si sa già: su come questo Montale si muova ormai sul piano quasi solo denotativo, quando è eminentemente la connotatività che caratterizza, secondo dimostrazione dell'Avale, quell'altro Montale: tanto più che qui nel *Quaderno*, ed eccoci ad altro importante gradino della progressiva discesa, non esiste quasi compenso di armonizzazione fonica o di sparse armoniche musicali, per cui vedi invece *Satura*, né per quel che ho visto esistono compensi di «altra» semantica, quella del sottotesto (e che Agosti chiama, per *Xenia*, l'aspetto della transcomunicazione). Ma stiamo a quanto ci riguarda più da vicino: all'infusione di brevi spezzoni o di minime tessere leopardiane in funzione ironica (o ironico-affettuosa). A cominciare dal titolo, naturalmente, che rinvia (anche) all'*Aspasia* leopardiana. Poi, si incomincia subito con un «A tarda notte» che è dalla *Sera del dì di festa* (ricordiamocelo: si è già visto che questa poesia è ben presente già al Montale poeta «da giovane»). Più sotto, v. II, «alla prima ombra che sorrida» è un'abile ripresa dal *Bruto minore*, «e maligno alle nere ombre sorride». A mezzo

tra queste riprese, echi probabili di lessico sono la *stanza* (*A Silvia*: quasi profanate le «quiete / stanze» da questa stanza non proprio verginale); la *finestra* (già in uso leopardiano era la finestra del *Balcone* introduttivo delle *Occasioni*, con la rima «questa / finestra», a denunciare, là in tutta solidarietà affettuoso-sublime, l'imprestito dalle *Ricordanze*, «le finestre / di questo albergo dove abitai fanciullo»; e, più, «quella finestra / ond'eri usata favellarmi»). E il *contenta* che chiude il v. 4, e riporta, per così dire deconnotato, il mirabile «assai contenta / di quel vago avvenir che in mente avevi» (anche il verbo leopardiano è forse qui distaccato in *avevo*, nello stesso verso di *contenta*). E anche per questo *contenta* si tratta di un ritorno a Leopardi per riscriverne in chiave straniante quanto di una stessa parola e connotazione si era invece accolto decenni prima in piena e anzi esemplare continuazione (nell'ultimo caso, vedi le *Barche sulla Marna* e la nostra analisi più sopra, in 3.1).

La poesia include poi, come segnala anche Macrì,³ un innesto virgiliano, anch'esso, e più, parodico, perché quella «Lei» che incontra nell'Averno dal nostro poeta «tirerà di lungo naturalmente», è la controfigura di Didone, sesto libro dell'*Eneide*, sdegnosa e muta di fronte al richiamo di Enea in visita alle ombre. (Anche qui, poi, non do analitico conto di quanto c'è nei dintorni di fin crudelmente parodico, anzi della palinodia continuata che contorna questa poesia: dirò solo che *Una lettera che non fu spedita*, subito dopo questa *Aspasia*, mi pare destinata a Volpe, con crudo rovesciamento di lei in talpa).

3. Prima di tornare da ultimo – a rinchiudere in cerchio il discorso – a questo Montale, cioè al poeta da Vecchio, facciamo un balzo al polo opposto, al poeta giovane, o molto giovane, insomma quello degli *Ossi*. Diciamo anzi a proposito di questa «carriera» in poesia che dura da sessant'anni, da «Meriggiare...» che è del '16 (ma è proprio vero?) al *Quaderno* che va fino al '77, che qui molto grossamente la divideremo in tre spezzoni cronologici: del poeta giovane, dell'adulto, del vecchio.

³ Anche altri spunti su questa *Aspasia* offre appunto O. MACRÌ in «L'improprietà» tra sublimità e satira nella poesia di Montale, in «L'albero», n. 58, 1977 [e ora G. ORELLI, in «Bloc Notes», 1, ott. 1979].

Ora, di una cosa in genere non ci si accorge:⁴ il poeta giovane sceglie volentieri, per fornirci altre «giovanili» informazioni, ma in un tracciato già intriso di allegoria e parabola, di costruire delle poesie su un viaggio che è, proprio fisicamente in questi casi, in discesa: poesie che contengono brevi, ma allegorizzabili, viaggi, cittadini o suburbani, verso un giù, che è poi la spiaggia e, al di là, il mare: piccole catabasi, per esempio già con *Casa sul mare*, ma più chiaramente viaggi di un quasi-Arsenio in *Incontro*, 1926, e di Arsenio nella poesia omonima di un anno dopo. Sono per eccellenza viaggi, anche *Casa sul mare*, senza Mediatrice. Viaggi dell'io solitario, che nei due esempi ultimi incontra, nella sua discesa verso gli inferi di una spiaggia o di un mare quanto mai simbolici, non più che un ectoplasma evanescente, una «vita strozzata», e non può che sfiorarla, per perderla e perdersi nell'inferno del quaggiù. Che cosa accomuna questo viaggio in discesa del primo Montale al lungo viaggio in discesa – ma qui, torno a dire, metaforico, non raccontato direttamente, inferibile per mille vie, ma tutte infra-comunicative – dell'ultimo Montale? Una cosa sola, ma importante: là il Vecchio, qui il Giovane, si guardano leonardianamente negli occhi, si incontrano perché sono similmente soli; mentre nella poesia dell'adulto siamo di fronte se non altro a una solitudine del tutto diversamente, se così posso dire, organizzata, una solitudine assediata dal non-io come non è nella prima, «espansiva» poesia montaliana, ma anche per attimi intensissimi «intrattenuta» quanto lacerata, sul fondo di un minimo di determinazione «realistica» e privata, dalle apparizioni delle Mediatrici e divinizzate Coadiutrici, Arianne o Beatrici o Antibeatrici, nube o procellaria che siano.

Ma appunto: il giovane e il vecchio, diversamente dall'adulto, quanto sono il primo in quasi-assenza di privato, il secondo in quasi-rapina del medesimo, intrattengono il loro dialogo l'uno prevalentemente con il cosmo tutto intero, l'altro con una folla di ombre e memorie desultorie e sempre più casuali, ma entrambi in assenza della divina Coadiuttrice degli eroi viaggiatori, entrambi in assenza di ogni magica mediazione.

⁴ Ma vedi l'accenno di P. BONFIGLIOLI, nel suo comm. a *Fine dell'infanzia*, nell'antologia da lui curata con V. BOARINI, *Avanguardia e restaurazione*, Bologna 1976.

E Leopardi, cosa c'entra? Leopardi è la figura principe di un *desdichado* italiano: figura altamente simbolica – non interessa quanto «reale» – della coincidenza Giovane-Vecchio, del giovane-vecchio che non ha avuto a disposizione, o non ha avuto bisogno dell'età cosiddetta adulta per conoscere quanto basta, il male e il nulla anzitutto, ma che non ha sondato o attraversato quel tutto per il tramite, propriamente, dell'itinerario mitico-narrativo, in cui un ingrediente necessario è quello della mediazione, angelica e terrestre. Leopardi è insomma per eccellenza la figura in cui la giovinezza solitaria si incontra con la solitudine conscia del Vecchio saltando la zona dell'incontro con l'altra, mentre questo incontro, là dove compare in Montale, e per esempio nell'*Anguilla*, tende a responsabilizzare al massimo quella che Propp chiamerebbe la funzione dell'Aiutante, cui in Montale (a compenso dell'atonia stessa dell'io) spettano deleghe e poteri, alla lettera, straordinari, specie da *Nuove stanze* a questa *Anguilla*.

Ora, se la presenza leopardiana – non diversamente da quanto spetta in Montale solo e ancor più ad altro personaggio, cioè a Dante – si qualifica in realtà come presenza *continua*, e perciò assimilabile a una componente biologica, o se si preferisce esistenziale, ancor prima che cultural-letteraria, occorre dire che tale stessa presenza, non mai – forse anche per questo – particolarmente vistosa, tanto meno lo è nell'età di mezzo che dicevo, con l'unica eccezione che si è già vista, *Barche sulla Marna*. Non si creda d'altra parte che la poesia che abbiamo letto come parziale «anticipo», sulla linea, non proprio centrale in Montale, del sogno-plazer-illuminazione, *Quasi una fantasia*, riesca a coprire il primo spazio leopardiano, quello degli *Ossi*. A parte che il probabilismo ontologico del primo Montale si innesta su un dato di negazione leopardiana, pur complicandola e per via di altra cultura filosofica e per via di altra metaforizzazione, tanto nota che non è il caso di rievocarla, ma tutta impiantata sul nesso-scontro «cosmico» di Necessità e Caso (Libertà), si veda come anche in altre poesie di quel primo Montale si calino parziali schemi leopardiani. Così *Fine dell'infanzia* è esemplare già dal titolo a costruire una storia di *illusione* infantile che poi il *vero* interrompe per sempre (come per sempre spiazza ogni possibile risarcimento di «coerenza» del Tutto, d'ordine simbolista o neosimbolista): onde

in *Fine dell'infanzia* «Quei monti azzurri / [...] che varcare un giorno io mi pensava», si traducono in «Poco s'andava oltre i crinali prossimi / di quei monti; varcarli pur non osa la memoria stancata», già fatta, cioè, vecchia.

Come risulta «occupata», piuttosto, la zona che ho detto «adulta» della poesia montaliana? La occupa la straordinaria messinscena figurale-mitologica, enigmatico-metafisica onde si dice l'eros adulto, la occupa il grande cerchio larico che vi si costituisce anche a difesa estrema contro l'orrore della guerra. Ora, basti ricordare questo, che fra le affluenze culturali di questo Montale «di mezzo» è indispensabile nominare l'esempio di Foscolo. Appunto l'incontro di eros adulto e di cerchio affettuoso dei lari mi è già occorso di riconoscerlo in motivazione foscoliana, e la stessa divinizzazione, in un clima di «arcanismo» non esente da segno prezioso e gemmato, della Visitatrice montaliana, deve non poco alla mirabile combinazione di privato borghese e di sua promozione in aura di divinizzazione neoclassica nelle *Odi*, di una Luigia o di una Antonietta.

4. Abbiamo ora a disposizione un minimo di precisazioni, onde poter rivolgerci ancora, e infine, all'estremo Montale, e per constatarvi come un modo della lirica per eccellenza leopardiano, quello del canto d'amore come canto-rimpianto della giovinezza, se sostanzialmente non ha luogo nel primo Montale (o se vi ha luogo, non lo ha sotto segno eminentemente leopardiano), attenda la poesia del Vecchio per darsi esile corpo e figura secondo schema appunto leopardiano.

Abbiamo cominciato con *Aspasia*, nel segno del parodico o dell'ironico a carico leopardiano. Chiudiamo con *Annetta* e dintorni, nel segno di un'ultima, invece, continuazione e adesione, abbastanza eccezionalmente tutta fuori del parodico, dell'ultimo Montale. Si legga appunto una parte di *Annetta*, nel *Diario del 72*:

Perdona Annetta se dove tu sei
 (non certo fra di noi, i sedicenti
 vivi) poco ti giunge il mio ricordo.
 Le tue apparizioni furono per molti anni
 rare e imprevedute, non certo da te volute.
 Anche i luoghi (la rupe dei doganieri,
 la foce del Bisagno dove ti trasformasti in Dafne)

non avevano senso senza di te.

[...]

Altra volta salimmo fino alla torre
dove sovente un passero solitario
modulava il motivo che Massenet
imprestò al suo De Grioux.

Più tardi ne uccisi uno fermo sull'asta
della bandiera: il mio solo delitto
che non so perdonarmi. Ma ero pazzo
e non di te, pazzo di gioventù,
pazzo della stagione più ridicola
della vita. Ora sto

a chiedermi che posto tu hai avuto
in quella mia stagione. Certo un senso
allora inesprimibile, più tardi
non l'oblio ma una punta che feriva
quasi a sangue. Ma allora eri già morta
e non ho mai saputo dove e come.

Oggi penso che tu sei stata un genio
di pura inesistenza, un'agnizione
reale perché assurda.

[...]

Già in un accenno a questa sua Silvia e Nerina, Montale la ricorda non molto diversamente, penso, da come Leopardi, se avesse raccontato di sé a un Eckermann che purtroppo non ebbe, ne avrebbe accennato, a proposito di *A Silvia* o delle *Ricordanze*, per Teresa Fattorini: «L'ho scritta [*La casa dei doganieri*] per una giovane villeggiante morta molto giovane. Per quel poco che visse, forse lei non s'accorse nemmeno che io esistevo». Un'ombra o poco più: tutto ben dentro l'immagine dell'«amata che ignora» (Macrì), e così consente non l'eros «maturo», ma semmai consente e incita la ricerca del fantasma muliebre, nell'assenza di quell'eros (come paradigmaticamente in *Alla sua donna*, anche qui non senza riverberi su Montale). *Annetta* è il tardo, senile *A Silvia* montaliano: la lirica dell'*amor de lonh* che il Montale giovane ha scritta con altri ingredienti (vedremo per la *Casa dei doganieri*), tutt'al più in cornice leopardiana, e che scrive, o meglio compone e ricompono per stralci e frammenti, nella forse unica linea non parodica, non crudelmente smascherata e smasche-

ratrice, ma sì anch'essa catabatica, di crepuscolo, nell'età del Vecchio: nel ricordo «naturale» dell'accento leopardiano.

La *torre*, il *passero solitario* sono già dei segnali di tutta evidenza. Più mi interessa quel che segue, l'accostamento, qui poi rigiocato in favore del secondo termine, tra figura femminile e gioventù:

Ma ero pazzo
e non di te, pazzo di gioventù,

ripresa in sé intera della saldissima *jonction* Silvia-giovinezza con la quale in particolare si chiude *A Silvia*. Lasciamo poi stare altri richiami, *stagione* (due volte) in connotazione certo leopardiana (anche se l'uso poi, «la stagione più ridicola della vita», ricorda semmai un Paul Nizan, non certo Leopardi: o vedi magari *Illusa gioventù* di Cardarelli); e poi «una punta che feriva / quasi a sangue», nell'uso classico e poi di *Aspasia* (già ma più centralmente ripreso, e freudianamente, nella *Brama* di Saba e ancora da Leopardi, dove c'è «lo stral, che [...] infitto / ululando portai»).

Annetta torna più volte in questa poesia di crepuscolo. Essa non solo allontana il duo contrastivo, narrativo, romanzesco dell'eros adulto, il duo Clizia-Volpe, ma anche sostituisce un proprio appena incoato canzoniere all'ultimo vero canzoniere montaliano, quello dell'amore «familiare», quello degli *Xenia* per Mosca. È un fatto che anche Mosca fa un passo indietro, fra i comprimari, dopo *Satura*. Credo che sia lei, Annetta, la giovane che in *Il lago di Annecy* (evidente il gioco paronomastico) «scatta fuori» – è, si noti, lo stesso balzo infantile e affettuoso dell'infantile cane Galiffa, poi in *Da una torre* (la *torre* di Annetta, se *tout se tient?*), il cane che torna poi anche nel *Quaderno* senile: sono paritetici *relais* di giovanile «memoria insabbiata», nel misterioso gioco, che già conosciamo bene, di apparizioni e cancellature, per come ora sono amministrare dalla misteriosa economia e anche dalla crudele selezione della memoria del Vecchio. Così in *Ancora ad Annecy*. Così poi in *Per un fiore reciso*, dall'*incipit* ostentatamente leopardiano:

*Spenta in tenera età
può dirsi che hai reso diverso il mondo?*

E poi, ancora con indici precisi per il lettore e certo non involontari, come qui già nel titolo, *Quella del faro*:

Suppongo che tu *sia passata*
senza lasciare tracce

con il rinvio più sopra al *tenerella* di *A Silvia* (e *spenta* rinvia almeno e anzitutto a «giovanezza, ahì giovanezza, è spenta», delle *Ricordanze*, 135), qui al «ma rapida passasti» ancora delle *Ricordanze*, ma previo scioglimento della celeste aura leopardiana, eppur senza scendere sotto la spoglia denotazione, senza toccare cioè l'ironico o il parodico, nel gran terremoto circostante queste isole, e che mi ricorda il terremoto di altro Vecchio tragico, quello di Re Lear. Terremoto appunto di ogni codice istituito dal mondo «adulto», e che va da quello della fede progressiva a quello delle anche meno vecchie idee scientifiche sull'universo, e dall'ottimismo storicistico alla fede nella persistenza del Valore-Poesia, che ove persiste è semmai sgretolato idillio o follia (vedi *L'educazione intellettuale*, in proemio al *Quaderno*). Infine, se non mi inganno, Annetta ricompare per un'ultima volta, fin qua almeno, in *Morgana*, la poesia che chiude l'ultimo libro di Montale; ma si confonde in figura femminile che è «figlia adorata, vera mia / Regina della Notte, mia Cordelia, / mia Brunilde, mia rondine alle prime luci, / mia baby-sitter»: figura dunque, insieme, di terrificata Madre-Regina, di sposa e parca insieme (Brunilde per Sigfrido), di protettrice anche non parentale, ma soprattutto di «figlia adorata», «mia Cordelia»: «larva adorata» di un Vecchio demente e struggitore Re Lear, secondo un aggettivo che accompagna altre «adorate larve» di questo Montale («A presto / adorate mie larve», in *Domande senza risposta*, e che già a Macrì è parso richiamare ai congiunti «cara larva» e «quanto adorata» di *Aspasia*, quella leopardiana, naturalmente).

Oggi penso che tu sei stata
un genio di pura inesistenza, un'agnizione
reale perché assurda:

nel senso ultimo di questa Silvia è dunque anche il senso ultimo della vita del Vecchio: Annetta è non più che la speculare «inidentità» e «incorporeità» che a sé stesso riferisce in queste poesie ultime Montale, a un

passo dalla «divina inesistenza» di *Domande senza risposta*: che è appunto l'inesistenza in cui è già Annetta, «genio / di pura inesistenza». In realtà questo estremo Montale non ha più né poetiche né poesia (per prima la sua poesia) da difendere. Il suo bagaglio è minimo, un'arca leggerissima: solo (vedi *I pressepapiers*)

lampi che s'accendono
e si spengono. È tutto il mio bagaglio.

Anche Annetta non è di più di questo. E intanto l'immagine dello spegnersi-accendersi dei lampi conduce anch'essa all'età prima, è il recupero di uno stampo mitico giacente dalla più remota infanzia nella memoria montaliana, quello della luce intermittente di un faro, il vecchio faro che ancora riporta, fra l'altro, alla *Casa dei doganieri*, la Casa del faro, e ad Annetta, «quella del faro». Nella mente del Vecchio, dove la furia distruttiva è ricerca dell'essenza, l'essenza si sposta sempre più in là, sempre più indietro, e il viaggio risulta sempre più vicino alle sue origini: è in quei pressi che memoria prima e naturale e memoria letteraria si conciliano e si saldano inestricabilmente.

III. Il filo di Browning

1. Per il primo ingresso di Browning nella poesia montaliana, Leopardi, confratello indigeno nato non più di quattordici anni prima di lui, non ha mancato di dare una mano, pur con discrezione: accompagnando cioè l'operazione per un suo tratto, là dove lo consentiva una comune situazione, tra i due, di *amor de lonh*, per cui almeno inizialmente la lontana di Browning potesse confondersi con la «perduta speme», la «cara compagna» della giovinezza perduta.

È stato detto bene che ogni poesia di Montale è scritta «come in margine a una strofa alla quale il poeta abbia poi, in qualche modo, rinunciato».¹ Con altre parole, aveva detto qualcosa di simile l'interessato nell'*Intervista immaginaria*, a proposito delle *Occasioni*:

[All'altezza delle *Occasioni*] temevo che nelle mie vecchie prove quel dualismo tra lirica e commento, fra poesia e preparazione o spinta alla poesia (contrasto che, con sicumera giovanile, un tempo avevo avvertito anche in Leopardi) persistesse gravemente in me. Non pensai a una lirica pura nel senso ch'essa poi ebbe anche da noi, a un gioco di suggestioni sonore; ma piuttosto a un frutto che dovesse contenere i suoi motivi senza rivelarli, o piuttosto senza spiatellarli. Ammesso che in arte esista una bilancia tra il di fuori e il di dentro, tra l'occasione e l'opera-oggetto, bisognava esprimere l'oggetto e tacere l'occasione-spinta. Un modo nuovo, non parnassiano, di immergere il lettore *in medias res*, un totale assorbimento delle intenzioni nei risultati oggettivi. Anche qui, fui mosso dall'istinto, non da una teoria (quella eliotiana del «correlativo oggettivo» non credo esistesse ancora, nel '28, quando il mio *Arsenio* fu pubblicato nel *Criterion*).

Qui c'è, fra l'altro, da un lato una sorta di giudizio a posteriori di leopardismo soprattutto per gli *Ossi* (di leopardismo *malgré lui*), dall'altro una avocazione all'istinto del modo di costruire nelle *Occasioni*, una preoccupazione, accusata anche dopo, di sottrarsi a una troppo instante paterni-

¹ E. SANGUINETI, *Da Gozzano a Montale* [1954], in *Tra Liberty e crepuscolarismo*, Milano 1970², p. 28.

tà eliotiana.² Ove si pensi anche a un altro passo di *Stile e tradizione* («Non continua chi vuole la tradizione, ma chi può, talora chi meno lo sa»), ci si accorgerà che l'*istinto* poteva sottintendere il richiamo a una tradizione di casa. E sospetto che qui l'*istinto* trovasse a conforto certi abrupti attacchi foscoliani (vedi *Meritamente*, *Pur tu copia versavi*, *A Zacinto*, e certi frammenti delle *Grazie*), là dove l'inizio «di fatto» nasce nella sua già matura tensione e altezza da un incipit meditativo e appassionato che lo precede di molto, ma ne garantisce appunto l'immediato calor bianco, la brusca immersione *in medias res*.

A questo punto è tempo di dare una prima occhiata alla *Casa dei doganieri*: anche questa lirica, intanto, che è del 1930, nasce in margine a una meditazione o a un tumulto della memoria non scritti, e anzi si svolge come *A Zacinto* («Né più mai...») da un incipit negativo, «Tu non ricordi...». Ma vedremo che in essa conta di più un altro, nuovo incontro: di Leopardi e Browning. A parte le spie lessicali e di rima, non abbondanti (forse la *banderuola*³, certo il «rara la luce» che discende dal «rara traluce» della *Sera del dì di festa*, certo anche l'inserito dalle *Ricordanze* di «altro tempo», che là è passato irrecuperabile, come qui, se qui non è, anche, morte) con un'altra che si riallaccia (*questa: resta in chiusa*) alle già viste *Stanze* e anche qui in

² Per stabilire una linea di continuità si veda un po' prima, in «Primato», I, 1940, *Parliamo dell'ermetismo*. Montale vi rivendica alla «tradizione», «anzi alla sola tradizione per la quale l'Italia, da secoli, conta nel mondo», una poesia non parnassiana, non descrittiva, ma realizzantesi come «tendenza [...] verso l'oggetto» (e si pensi a quanto da dichiarazioni simili ha tratto solida ispirazione per il suo discorso montaliano un ANCeschi, per es. nelle *Poetiche del Novecento in Italia*, Torino 1972³). Infine si veda *Un'aria di casa*, nel «Corriere della sera», 17 febbraio 1972, dove prende sostanzialmente le distanze da Eliot a proposito del «famoso correlativo obiettivo» e aggiunge: «Che un'emozione poetica trovi la sua corrispondenza in un oggetto che non è la sua espressione ma, direi, la sua incarnazione, questo si è sempre saputo» [il primo dei due interventi è ora in *Sulla poesia*, cit.].

³ Se aveva presenti le *ventarole* degli *Appunti e ricordi* leopardiani: più probabile il ricordo di Baudelaire («la girouette» di «La servante au grand coeur...»). O di Hölderlin, come mi ricordava Cesare Galimberti.

iunctura Leopardi-Dante,⁴ direi che è l'occasione-spinta, quella che nelle *Occasioni* anche foscolianamente si impara a tacere e sta – almeno in parte – dietro la poesia, che è anzitutto leopardiana. Ripeto quanto ha detto recentemente Montale di questa lirica: «L'ho scritta per una giovane villeggiante morta molto giovane. Per quel poco che visse, forse lei non s'accorse nemmeno che io esistevo».⁵ Qui la poesia di Montale non si è nutrita soltanto di poesia (sarebbe, diceva Leopardi, come mangiare del grasso per ingrassare). L'occasione-spinta l'ha trovata anche a un gradino più in giù, in quella speciale letteratura che è la letteratura critica o erudito-aneddotica, precisamente nelle ben note delucidazioni critico-biografiche sull'«occasione» (Teresa Fattorini, la sua morte giovanile, l'amore *de lonh*) da cui è nata una lirica come *A Silvia*. C'è di fatto anche questa implicazione nel rapporto con la tradizione, almeno o soprattutto quando si parli di scrittori e prodotti del nostro secolo, né per quello che ci riguarda si tratta dell'unico caso di un simile viaggio a Leopardi per li rami della prosa critica leopardiana, se anche la «vita strozzata» che appare in *Arsenio* poco prima, nel '27, è, tale e quale, la metafora critica escogitata da Croce per Leopardi, e ben nota anche questa (e in una zona fitta di richiami a Dante, l'ultima anche in tal caso, di *Arsenio*, tanto per ricordarci che l'incontro Dante-Leopardi, con la svolta che si è vista, è un dato non provvisorio delle prime due cantiche montaliane).

Ma a cosa riconduce la lata struttura leopardiana della *Casa dei doganieri*, se non ancora al nesso di memoria e oblio, di memoria e scacco della memoria? Solo che qui l'insufficienza della memoria si enuncia al soggetto per riverbero, e così lo coinvolge: il soggetto ricorda («Tu non ricordi [...] ne tengo un filo [...] il filo s'addipana») ma lo scacco dell'io è nella memoria

⁴ Per *Stanze*, v. la nota 30 di 31. Qui poi non solo c'è la rima in *-esta* già notata, ma il sintagma, caro al pathos leopardiano (v. E. RAIMONDI, *Modi leopardiani*, in «Convivium», n. 4, 1948) con *questa(o)*, *mia(o)*: *Questo mio cor*, *La vita solitaria*, 67; *Questa mia vita*, *Le ricordanze*, 25, ecc. Ma in questi stessi versi finali è visibile anche l'uso di Dante, da *varco* a *balza* (a, ma con più dubbi che non abbia A. PIPA, *op. cit.*, pp. 70-72, l'ultimo verso).

⁵ Cfr. G. NASCIMBENI, *E. Montale*, Milano 1969, p. 116. E v. ora, nel *Diario del '72*, la rievocazione di *Annetta*, cui già accennavo più sopra.

caduta del *tu*, dell'assente («altro tempo frastorna / la tua memoria»). Vedremo che proprio a questo punto Leopardi non basta: ma intanto eccoci a un altro dei supremi interventi leopardiani nel segno dell'assenza, e anche eccolo offrire un altro topos profondo al Montale leopardiano, quello del colloquio *ad adsentem*, che certo di più intensi non ne ha la nostra lirica dopo Leopardi. Ho collegato altrove, guidatovi dagli appunti di lettore dello stesso Leopardi, questo «tipo» particolare del colloquio come si presenta in *A Silvia*, anzitutto all'epos omerico, al colloquio «sacro» di Andromaca, di Ecuba, di Elena con il corpo senza vita di Ettore. Qui poi non si insisterà a mostrare come per la verità in Montale riemergano – complicate al solito da altre suggestioni più recenti – ambedue le diverse e scandite nel tempo, ma pur collegate condizioni del colloquio leopardiano con quelli che Leopardi chiamava «fantasmi di bellezza» a proposito di *Alla sua donna*: non solo cioè il colloquio con una figura giovanile che è vissuta e ora è scomparsa (Silvia, Nerina, ecc.), ma quello con un fantasma che non è mai stato forma e che il poeta avvolge di *forse, se, o*, ma che almeno apparendo in sogno, «o ne' campi ove splenda / più vago il giorno e di natura il riso», scuote d'improvviso il cuore, come appunto nella prima stanza di *Alla sua donna*. Questo altro tipo di colloquio tende a confondersi, in certo Montale, con il primo, a cominciare, direi, da *Delta*, ancora negli ultimi *Ossi*,⁶ dove «Tutto ignoro di te fuor del messaggio / muto che mi sostenta sulla via: / se forma esisti o ubbia nella fumea / d'un sogno ...» si regge su articolazioni sintattiche, su movimenti di ambiguità oltre che di lessico di *Alla sua donna* («Cara beltà che amore / lunge m'ispiri [...] fuor se nel sonno»; «se dell'eterne idee / l'una sei tu, cui di sensibil forma [...] o s'altra terra ...»): di un Leopardi cioè tradotto in termini molto meno platonici, ma capace poi, proprio per la via di quel leopardiano soprassalto del cuore («il core / ombra diva mi scuoti») nel *sonno* o nella natura, di lanciare un'acrobatica passerella a Proust, a un «fischio del rimorchiatore» quale appunto segue in *Delta* e di cui già Contini ha segnalato il sapore proustiano: perché solo un soprassalto, un'intermittenza del cuore può offrire al poeta qualcosa

⁶ Il rinvio per *Delta* a *Alla sua donna* è anche in F. DONINI, *art. cit.*, con un altro cenno all'*Orto*. Non pare dunque che i fantasmi montaliani siano tanto strettamente stilnovistici come si dice.

dell'oscura, irraggiungibile *forma* (o *ubbia?*): «Nulla di te nel vacillare dell'ore / bige [in *Alla sua donna* il contorno è analogamente quello della *funerea vita*] fuori che il fischio del rimorchiatore».

2. Ma è a questo punto che, ritornando invece alla linea di colloquio che da *A Silvia* conduce alla *Casa dei doganieri*, occorre richiamarsi a un altro grande incontro ottocentesco, quello appunto con Browning:⁷ un poeta più citato da Montale, di quanto non l'abbiano preso in concreta considerazione i critici di Montale.⁸ Il Montale che, nel passaggio dalla prima edizione degli *Ossi* alla seconda e alle *Occasioni*, impara a calare il dramma dal cosmo ai fatti privati (contemporaneo, il riconoscimento sulla viva persona privata dei segni dantesco-leopardiani della «vita strozzata» e insieme della «ghiacciata moltitudine di morti», per non fermarsi che ad *Arsenio* e ai suoi nuovi usi dei grandi «indigeni», della nostra poesia di «conoscenza»), ha imparato da Browning, soprattutto da *Two in the Campagna*, a specchiare una fatale solitudine dell'io nel tu della donna: sarà specularmente – senza dirla, senza *commento* – che qui e altrove il poeta riconosce, nella non-corrispondenza dei ricordi, la propria sconfitta.

Si legga *Two in the Campagna*, con il taglio delle strofe centrali:

I

I wonder do you feel to-day
As I have felt since, hand in hand,
We sat down on the grass, to stray
In spirit better through the land,
This morn of Rome and May?

II

⁷ Dunque non è certamente di scarsa espansione la superficie ottocentesca percorsa da Montale: a tralasciare altre zone (il romanzo, il melodramma) e altra poesia specie anglosassone, eccoci alle due grandi Coppie di cui parlavamo: Foscolo-Leopardi, Baudelaire-Browning.

⁸ L'eccezione più consistente in D'A.S. AVALLE, *op. cit.*; v. anche i cenni, d'altra parte un po' troppo fiduciosi, forse, nell'estensione delle letture browninghiane di Montale, nelle note di O. MACRÌ alla sua *Esegesi del terzo libro di Montale* [1966], in *Realtà del simbolo*, Firenze 1967. Vedi ora in questo libro il saggio quarto.

For me, I touched a thought, I know,
 Has tantalized me many times,
 (Like turns of thread the spiders throw
 Mocking across our path) for rhymes
 To catch at and let go.

III

Help me to hold it! First it left
 The yellowing fennel, run to seed
 There, branching from the brickwork's cleft,
 Some old tomb's ruin: yonder weed
 Took up the floating weft,

IV

[...]

Hold it fast!

[...]

X

No. I yearn upward, touch you close,
 Then stand away. I kiss your cheek,
 Catch your soul's warmth, – I pluck the rose
 And love it more than tongue can speak –
 Then the good minute goes.

XI

Already how am I so far
 Out of that minute? Must I go
 Still like the thistle-ball, no bar,
 Onward, whenever light winds blow,
 Fixed by no friendly star?

XII

Just when I seemed about to learn!
 Where is the thread now? Off again!
 The old trick! Only I discern –
 Infinite passion, and the pain
 Of finite hearts that yearn.

L'abbozzo non di traduzione, ma di provvisoria conversione al genio della nostra lingua poetica che se ne tenta qui sotto, dovrebbe anch'esso

contribuire all'avvio di un discorso più organico su Browning e Montale.⁹ Intanto si notino le fulgide concordanze: l'amata e il suo pensiero-memoria assenti, lo scattare del ricordo-rimpianto dal ritorno al luogo dove le persone separate sono state insieme, il *filo* e il suo significato di legame e di memoria che il *tu*, l'amata, non può o non sa trattenere, e che l'*io* è solo a

⁹ E surrogare, con tutto l'arbitrio del caso, una traduzione in proprio montaliana, pressappoco a ponte fra il resto browninghiano, più prosastico e diffuso e insieme più incline, per es., alla diversione imprevista, all'ambiguità grammaticale-espressiva (in *Hold it fast!*, *it* è collegato a *thread / welf*, come a *thought* ecc.) e *La casa dei doganieri*:

DUE NELLA CAMPAGNA ROMANA

Vorrei sapere se anche tu senti
in questo giorno quello che io sento, da quando
la mano nella mano, qui sedemmo
sull'erba, in quel maggio romano.

Ricordo: mi sfiorava un pensiero
che spesso – come trame di un filo
che lanci un ragno per gioco sul sentiero –
mi tormenta: l'afferra il mio verso

e se lo lascia sfuggire. Tu aiutami
a tenerlo! dai gialli grani
di un fuscello, da uno sbrecciato muro
il filo è corso a quelle piante...

Tu tienilo!

[...]

Ma a te mi tendo e da te mi allontano.
Accosto il volto alla tua guancia, al sole
mi scaldo del tuo cuore, colgo la rosa
e l'amo più che non dica parola –

e tu sei già lontana: è vana allora
la mia corsa, senza ostacolo, come
un soffione di cardo con cui scherzi il vento:
e non c'è stella che mi fermi...

Proprio quando forse cominciavo a imparare!
Ma dov'è ora il filo? Ah vecchio inganno!
Solo vedo infinito l'amore e l'affanno
di cuori finiti che invano sperano.

difendere (e il *filo* appunto appare più di una volta in ambedue le liriche), il tono finale di domanda e disorientamento, seguito dalla chiusa, che, invece, assevera, e in ambedue i testi in prima persona (e dopo una successione di esclamazione-interrogazione), la negazione e l'affanno. E il tutto andrebbe poi confrontato con la più breve *Love in a Life*, che è nella raccolta *Men and Women* come *Two in the Campagna*, perché in quest'altra lirica brownninghiana una affine *quête* si colloca nella casa (*Room after room...*) e fra gli oggetti noti alle due persone, come poi negli *Orecchini*.

Ma anche a non volere uscire, almeno in questa occasione, dai dintorni della nostra *Casa dei doganieri*, sarà bene a questo punto ricordare la più importante, almeno, e anche la più nota delle dichiarazioni montaliane sull'ascendenza brownninghiana: «C'è stata [...] a partire da Baudelaire e da un certo Browning, e talora alla loro confluenza, una corrente di poesia non realistica, non romantica e nemmeno strettamente decadente, che molto all'ingrosso si può dire metafisica. Io sono nato in quel solco».¹⁰ Dichiarazione capitale. Solo che proprio quando si insiste sulla grande importanza dell'incontro con Browning occorre anche ricordare che il Montale che nel 1960 si pronuncia nel modo che si è appena visto è quello che nel 1966, in testa a *Auto da fé* e anzi come unico saggio dell'età giovane mette *Stile e tradizione*: per richiamarsi a un certo stile, prima etico che letterario, ma anche per riaffermare per il seguito dei suoi anni la centralità di quel problema della tradizione che egli aveva impostato così presto e su cui torna poi spesso, anche in altre prose di *Auto da fé*. Insomma: nascita metafisica, e insieme contatto fermo con la tradizione: donde tante cose, delle quali alcune già viste (il rifiuto della poesia «per universali», quell'altro dei poeti «puri» all'italiana; la distanza, ad onta di altri punti di contatto, dal Cardarelli della centralità toscana e della toscanizzazione di Leopardi; il rifiuto di una nozione parnassiana della poesia «lineare» e «ben fatta»), che suggeriscono meglio come Montale abbia dovuto *conquistare* se stesso: magari mentre conquistava faticosamente, fra altrui e suoi giochi sbagliati, anche la carta Leopardi. Donde anche una osmosi straordinariamente produttiva verificabile in atto nella sua poesia – se a questa ci si affacci con un passabile corredo di letture del Montale «lettore» –, un tenace processo di

¹⁰ *Dialogo con Montale sulla poesia*, in «Quaderni milanesi», I, 1960 [ora in *Sulla poesia*, cit.].

scambio, per il quale da una parte, in grazia delle esperienze straniere, di poesia come di saggistica, Montale «scava» un «senso più intimo» nei nostri classici quando questo gli sia necessario, dall'altra, e talvolta contemporaneamente, delle linee di poetica e poesia nuova che apprende fuori di casa lima tutto ciò che dissuona troppo da una misura classica indigena.¹¹

Alle prese con Foscolo, è il primo di questi movimenti, lo scavo dell'intimità, che appare di più. Leopardi, dove l'intimità è già un possesso e un insegnamento, impone semmai, a voci e modi «di fuori», la misura classica.

Nella *Casa dei doganieri* è dunque verificabile specialmente il secondo di questi movimenti, e, variamente, a più livelli, da quello stilistico-linguistico a quello topico a quello metrico. Mi fermo brevemente agli ultimi due. Quando, in *Due sciacalli al guinzaglio*, leggiamo: «Basti identificare la situazione di quel poeta [Mirco = Montale], e direi quasi *d'ogni poeta lirico* che viva assediato dall'assenza-presenza di una donna lontana»,¹² vediamo bene su quale sfondo di conscia continuità finisca per voler muoversi Montale anche nel nostro caso, come cioè, nel riconoscimento di una «forma» profonda del «contenuto» della lirica, la stessa «novità» browninghiana venga riscritta nel gran palinsesto delle forme, magari con il tramite più recente possibile di Leopardi, o della jonction Leopardi-Browning. Quanto infine al metro, nella solita mira a una libera iniziativa che poggi in realtà su un'economia sperimentata, si nutra insomma degli usi, benché ridotti ai fondamentali, *La casa dei doganieri* propone sotto schemi relativamente liberi una testura che di fatto è molto più in regola con la tradizione di quanto non sembri a prima vista, e che insieme asseconda e tradisce. Eccoci un'altra volta a una libertà che si rifonda e si giustifica su un rispetto, un'attenzione almeno, alle forme. Ritorna, in altre parole, il modulo della quasi-fantasia. In modo abbastanza semplice (ma a me l'hanno fatto notare gli studenti di un seminario montaliano, 1970-71), l'aspetto scarsamente formalizzato della lirica, con l'alternarsi di strofe di cinque e sei versi e più con l'ordine apparentemente sparso delle rime, nasconde di fatto una ferma struttura a quartine. Sono cinque, delle quali la prima rimata ABBA, la seconda cDCD, la terza EEFF, la quarta a rime alternate come la seconda,

¹¹ «Forse l'antidoto classicistico, sempre vivo negli italiani, agiva in me», nell'*Intervista immaginaria* (1946).

¹² In «Corriere della sera»; 16 febbraio 1950 [ora in *Sulla poesia*, cit.].

GHGH, con un'infrazione però nella quinta, IBI [quasi-rima] I,¹³ e con il sigillo di una coppia monorima in chiusura.

¹³ Ma con una specie di recupero o compenso, per cui a *petroliera* (B) risponde, interno all'ultimo verso, *sera*. Ecco comunque come, seguendo lo spettro strofico così riconosciuto, si può presentare *La casa dei doganieri*:

Tu non ricordi la casa dei doganieri
sul rialzo a strapiombo sulla scogliera:
desolata t'attende dalla sera
in cui v'entrò lo sciame dei tuoi pensieri

e vi sostò irrequieto.
Libeccio sferza da anni le vecchie mura
e il suono del tuo riso non è più lieto:
la bussola va impazzita all'avventura

e il calcolo dei dadi più non torna.
Tu non ricordi; altro tempo frastorna
la tua memoria; un filo s'addipana.
Ne tengo ancora un capo; ma s'allontana

la casa e in cima al tetto la banderuola
affumicata gira senza pietà.
Ne tengo un capo; ma tu resti sola
né qui respiri nell'oscurità.

Oh l'orizzonte in fuga, dove s'accende
rara la luce della petroliera!
Il varco è qui? (Ripullula il frangente
ancora sulla balza che scoscende...).

Tu non ricordi la casa di questa
mia sera. Ed io non so chi va e chi resta.

Anche qui potrebbe riprendersi in altro modo il discorso che già abbiamo suggerito, della mimesi «goffa» delle forme (per il quale il riferimento lato è a G. BARBERI SQUAROTTI, *Montale, la metrica e altro*, in «Letteratura», XXV, 1961, pp. 53- 66 [ora nel vol. cit.]). Qui si potrebbe cautamente ipotizzare una prima suggestione, ma riadattata appunto sull'onda più ampia di questo Browning, dello schema del sonetto elisabettiano (poi ripreso da vicino in *Finisterre*): gli ingredienti sono gli stessi, quartine (tre nel sonetto) + coppia monorima (antica, comunque, la simpatia di Montale per la quartina). Invece, per un caso, diciamo, tanto più «perfezionato» di questo, quanto riconosciuto per non programmato dallo stesso Montale, di struttura formale nascosta, v. la stanza di ballata che AVALLE, ora in *Tre saggi...*, cit., ha snidato in *A Liuba che parte*.

4. I PADRI METAFISICI

1. Sono note le parole con cui Solmi ha abbozzato il disegno del passaggio dagli *Ossi* alle *Occasioni*: da una poesia «universalistica» della giovinezza, in cui «l'individuo ancor privo di una storia apprezzabile, le radici ancora confuse nel magma degli "altri", prende a parlare, ponendo una prima identificazione di sé con tutti, le situazioni dell'autobiografia come situazioni esemplari, generali», alla poesia delle *Occasioni*, «poesia della maturità, allorché si profila, secondo le parole di Rilke, l'"unicità" di una storia personale».¹

Ne vengono almeno due conseguenze, che chiameremo [1] e [2]: lo scacco cosmico già accusato negli *Ossi* si misura con le *Occasioni* entro una zona più conchiusa, gremita anzitutto di storia personale e privata [1]; riverberata quest'ultima da un dialogo impossibile, con il *tu* di una salvezza mancata [2]. Passando dal primo al secondo libro, assistiamo da un lato al modificarsi di una «forma»-spazio che da aperta, non definita nella prima raccolta, si raccoglie e chiude in non poche grandi liriche della seconda – casa, «interno», borsetta – e tende a permearsi di cose, emanazioni, fantasmi del soggetto (molto più raramente, della seconda persona) [1]; dall'altro assistiamo al modificarsi di una «forma» del rapporto con l'esterno, e così siamo a un dialogo con il mondo che si trasforma spesso con le *Occasioni* in dialogo frustrato con l'assente, e più precisamente con una figura femminile che potremmo dire assente ma presente, o meno spesso (vedi anzitutto *Due nel crepuscolo*) presente ma

¹ S. SOLMI, *La poesia di Montale*, in *Scrittori negli anni. Saggi e note sulla letteratura del '900*, cit., p. 295.

assente [2]. Sia [1] sia [2] né mancano del tutto negli *Ossi*, né certo occupano tutte le *Occasioni*: ma per la loro ben più alta frequenza assumono aspetto caratterizzante della seconda raccolta, non della prima.

Quanto a [1], si pensi a come si manifesta l'attenzione all'«interno» negli *Ossi*, e come dopo gli *Ossi*. Nel primo libro Montale non mostra di volersi valere di questa forma e di quello che essa consente, la manifestazione cioè del privato borghese, dei suoi oggetti e dei suoi affetti. Da questo punto di vista, anzi, i pochi esempi a disposizione fanno chiaramente pensare a un artista che non sa ancora cosa farsi di tutto questo: gli «interni» appena abbozzati di *Quasi una fantasia* («Raggiorna, lo presento / da un albore di frusto / argento alle pareti...»), di *Caffè a Rappallo* («Natale nel tepidario / lustrante, truccato dai fumi / che svolgono tazze, velato / tremore di lumi oltre i chiusi / cristalli...»), di «Il fuoco che scoppietta / nel caminetto verdeggia...», di «Tentava la vostra mano la tastiera...», non sono più che un punto di vista, o di partenza, verso l'esterno. Il che riafferma una nozione degli *Ossi* come opera in cui è il soggetto a riversarsi sulle cose, ad assediare le cose, non viceversa. L'assedio delle cose comincerà a pronunciarsi con le *Occasioni*, e, lo fa sapere lo stesso Montale, non è ancora finito.² Comunque, la borsetta di *Dora Markus I*, minuscolo interno che riflette un cosmo privato e luogo dell'estrema salvezza, compare nel 1926, data di stesura della lirica, ma la lirica in questione è pubblicata soltanto nelle *Occasioni*. Bisognerebbe fare maggiore attenzione, per Montale, alla logica di certi suoi «ritardi» editoriali: il primo «interno» a ospitare per intero una poesia montaliana è pure del '26, *Vecchi versi*, ma pure questa poesia compare solo, come è noto, nelle *Occasioni*, mentre le altre poesie del '26-'27 che ebbero libero accesso all'edizione 1928 degli *Ossi*, non erano poesie, diciamo così, munite di un «interno».

E per [2]? Il dialogo mancato con una figura femminile che – presente dal punto di vista della così detta realtà, o assente – si nega comunque a un vero rapporto interpersonale, non è un dato caratterizzante del primo libro, nonostante i segni importanti dei secondi *Ossi*. Vi compare non proprio con la stessa fugacità di [1], e in esempi non trascurabili,

² E. MONTALE, *Finché l'assedio dura...*, in «Corriere della sera», 8 aprile 1973.

ma la cui caratteristica è che questa, che Nencioni chiamerebbe, alla Hjelmslev, una «forma del contenuto», vi è appena annunciata: in «Il canneto rispunta i suoi cimelli» («Assente, come manchi in questa plaga / che ti presente e senza te consuma: / sei lontana...»), in *Casa sul mare* («Il tuo cuore vicino che non m'ode / salpa già forse per l'eterno»), e nei secondi *Ossi*, in *Vento e bandiere*: «La folata che alzò l'amaro aroma [...] / la raffica che t'incollò la veste [...] / com'è tornata, te lontana, a queste / pietre...».

Ma, significativamente, già le prove che per allora rimasero nel cassetto segnavano una via verso un più esteso e costitutivo manifestarsi di [1] come di [2]. Per [1] si è detto di *Dora Markus I* e di *Vecchi versi*. Per [2], si pensi a *Due nel crepuscolo*, pure del '26, ma a stampa come si sa solo nel '43 in rivista, prima di passare a *Finisterre* del '45 e alla *Bufera*, e ancora si pensi a *Dora Markus*. Si tratta infatti dei primi casi noti – ma ci sarebbe da tenere presente anche la contemporanea *Vento e bandiere* – in cui l'intera o quasi estensione della poesia è occupata dal colloquio con una figura femminile presente-assente. Le tre liriche del '26 che furono, per allora, non raccolte, o una lirica come *Prima della primavera*, pure databile al '26 e non raccolta almeno finora,³ avrebbero compromesso, specie se assunte insieme, la presenza quasi non contraddetta di due linee, dell'espansione universalistica e del colloquio senza referente, che collaborano negli *Ossi* e caratterizzano il primo libro al confronto con gli altri due del Montale metafisico e con *Xenia*.

Ebbene, quando, a *Occasioni* appena un poco inoltrate, [1] e [2] si incrociano e si sommano, nasce, 1930, *La casa dei doganieri*. Che può dirsi la prima poesia di Montale in cui la dizione di scacco dell'io si impianta su un'assenza del *tu*, accusata da un «interno». E quando questa poesia nasce, bisogna subito aggiungere, è perché Montale ha, fra l'altro, assimilato, sullo sfondo di un'educazione poetica indigena che, detto all'ingrosso, intreccia originalmente alcune premesse foscoliane e leopardiane a una forte componente formale dannunziana, la lezione di Baudelaire e di Browning (soprattutto di Browning in questo caso). Fino anzi a «ri-

³ Si legge, con una *Nota* di M. A. Grignani, in «Strumenti critici», VII (1973), 21-22, p. 219 (E. MONTALE, *Due poesie inedite*).

trasformare» energicamente, proprio dall'ottica di questa lezione, alcuni almeno dei materiali di partenza indigena, come vedremo per il Foscolo.

Baudelaire e Browning li terremo d'occhio lungo più o meno l'intero discorso, come credo convenga a personaggi cui – pur fin qui raramente ascoltato – richiama l'attenzione con estrema chiarezza lo stesso Montale.⁴ Accontentiamoci di ricordare intanto, per quanto riguarda il primo, che è lui, Baudelaire, il rivelatore principe delle possibilità dell'«interno» borghese, e anzi Montale l'avrà saputo anche prima di leggerne l'auto-revole enunciazione critica nel libro di Marcel Raymond *De Baudelaire au Surréalisme*, a stampa nel 1933 e da lui poi recensito attentamente nel '35,⁵ e dove appunto si dice come «un des grands mérites de Baudelaire, c'est d'avoir fait du paysage urbain, des maisons, des chambres, des “intérieurs”, l'objet de sa contemplation».

Ma se stiamo a [1] + [2], cioè all'intreccio che dicevo, bisognerà soprattutto tenere conto del secondo, di Browning. Il quale, se con *Two in the Campagna* propone alla *Casa dei doganieri* addirittura la dorsale metaforica che la sostiene (il *thread*, il filo del ricordo che non si lascia trattenere) e contemporaneamente un identico schema di rapporto interpersonale mancato nel segno della lontananza e dell'assenza, con finale scacco metafisico,⁶ con *Love in a Life* propone, alla *Casa dei doganieri* come poi agli *Orecchini*, un altrettale schema (la donna assente-presente, lontana ma riflessa dagli oggetti) al riverbero doloroso di un luogo chiuso, un «interno» o la casa in cui la figura femminile è vissuta, la casa che ancora la «ricorda» senza esserne ricordata.⁷

⁴ Si veda il *Dialogo con Montale sulla poesia*, in «Quaderni milanesi», I (1960): «C'è stata [...] a partire da Baudelaire e da un certo Browning, e talora alla loro confluenza, una corrente di poesia non realistica, non romantica e nemmeno strettamente decadente, che molto all'ingrosso si può dire metafisica. Io sono nato in quel solco» [ora in *Sulla poesia*, cit.].

⁵ E. MONTALE, *Marcel Raymond: De Baudelaire au Surréalisme*, in «Pan», marzo 1935, pp. 463-66 [ora in *Sulla poesia*, cit.].

⁶ Per un'analisi più ampia, G. LONARDI, *Leopardi, Browning e tre poesie di Montale*, in AA.VV., *Poetica e stile*, Padova 1976; ora in questo vol., 3.

⁷ Per *Love in a Life* e *Gli orecchini*, D'A. S. AVALLE, «*Gli orecchini*» di Montale (1965), in *Tre studi su Montale*, cit., pp. 28-29.

Non è il caso di percorrere qui, anche nelle sue interne variabili, il cammino di questo nesso, costituitosi con *La casa dei doganieri*: dalla *Casa* ad alcuni mottetti a *Notizie dall' Amiata*, e poi, nella *Buferà*, dagli *Orecchini* al *Sogno del prigioniero*. Qui piuttosto si vogliono fornire alcuni scorci e informazioni, largamente suscettibili di sviluppo, su come Montale, man mano misurando nel privato (nell'*intérieur*), da *Occasioni* a *Buferà*, la porosità e l'indigenza dell'io nei confronti del non-io (gli oggetti: gli animali, le lontane visitatrici, i morti), si sia servito di spunti e situazioni «metafisiche» riesplorate nel «solco» aperto da Browning e da Baudelaire.

2. Ma il dialogo di Montale con Browning e Baudelaire preferiamo in questa sede ascoltarlo in piena *Buferà*. Ne sonderemo però alcuni preliminari – nello spazio privato che abbiamo visto costruirsi con le *Occasioni* – a contatto con una figura di casa come quella del Foscolo.

Mentre dunque avviava, in quegli anni, un nuovo modo di costruzione della poesia, tra *privacy* e scacco metafisico, e per la verità non dimenticando, accanto ai poeti, alcuni attrezzati analisti del cuore borghese maturati fra secondo Ottocento e primo Novecento, e più scrittori di prosa che poeti, Montale non ha mancato neanche qui di cercare qualche rinforzo nella tradizione di casa. O se vogliamo dir meglio, neanche in questo caso ha potuto fare a meno di scavarsi, in essa, qualche precedente. Nel caso in questione, non ha evitato qualche sia pur rapido ma brillante attraversamento di quella fetta di poesia lirica tra Sette e Ottocento, che, specie ove si torni al suo più irrequieto esponente, il Foscolo per l'appunto, e magari dopo una lettura montaliana, appare tanto estranea al petrarchismo, o tanto decisa a straniarsene, quanto le preme insieme una maggiore escursione realistica del privato, e una sua ben più mondana promozione nel mito. Escursione realistica e mitologizzazione vanno insieme, e l'una è il contrappeso dell'altra. Per cui per esempio la degenza a letto della Pallavicini per una caduta da cavallo, i cenni a medicine, bende, infermiere, ecc., comportano i compensi incessanti della spessa promozione mitologica, e in un linguaggio che si direbbe illustre al quadrato (si sa bene che il linguaggio delle odi foscoliane è uno dei linguaggi per così dire più specializzati che ci siano nelle lettere italiane, con derivanti reazioni parodistiche alla Gadda).

In altre parole: i primi tentativi di celebrazione della figura femminile borghese in situazioni borghesi, per il mezzo di una poesia che la ignorava fin qua per essersi piuttosto dedicata alle due ali estreme e convergenti, quella sublime-aristocratica e quella popolareggiante (spesso aristocratica anch'essa), hanno dovuto concedere fortissimi compensi all'atto della loro iscrizione nel corso delle nostre lettere, in quel primo Ottocento: trasparissero i barlumi del privato, dell'*intérieur*, ma attraverso la densa atmosfera, vagamente ermetizzante, di un madrigalismo neoclassico.

Muniti del filo montaliano, approdiamo dunque a quelli che sono probabilmente nella nostra poesia i primi veri «interni» femminili, lussuosamente decorati, fuori da ogni allusione alla produzione, da oggetti, gesti, riverberi della moda femminile. Si veda l'ode *All'amica risanata* e si pensi all'attenzione non-petrarchista – semmai attenzione alla classicheggiante moda di Francia – per i «*monili* cui gemmano / effigiati dei» e agli *amuleti* che recano le Ore alla donna-Diva. Occorrerà leggerli nella loro doppia aura di persino futili tributi alla moda e di tramiti importanti di una divinizzazione del borghese, riscatto ironico-misterioso della sua futilità e non-unicità. Il riscatto che poi Montale, in un mondo borghese ben più sicuro dei propri diritti alla rappresentazione, assegnerà a un paritetico *amuleto*, quello che («un topo bianco, d'avorio») compare nei notissimi versi finali di *Dora Markus*, anche qui tra ironia e mistero:

forse
ti salva un *amuleto* che tu tieni
vicino alla matita delle labbra,
al piumino, alla lima: un topo bianco,
d'avorio; e così esisti!

La ritirata dell'anima borghese nell'*intérieur*, se – conforme la scissione interno-esterno illustrata da Benjamin nel suo *Parigi. La capitale del XIX secolo* – per la borghesia trionfante dell'età di Luigi Filippo poteva esprimere, sia pure come frutto del represso, l'apoteosi costruttiva dell'anima solitaria, foggiatrice dell'ambiente e ordinatrice del passato, nell'età del capitalismo avanzato non può non accusare piuttosto la progressiva riduzione di una sua condotta autonoma dell'esterno. Con un crescendo che la poesia di Montale riflette, dal '26 alla *Buferà*, nel farsi della sua storia – microstoria che sembra compendiare una più ampia

storia – quello che lo stesso Montale ha chiamato l'*homo europaeus*, o il suo io angosciato e solitario, colma di sempre maggiore responsabilità gli oggetti «rimasti dentro», inclusi nel cerchio breve e separato dell'esperienza del soggetto. Gli oggetti, colmi di presenza e di memoria, lo guardano «d'un regard familier»: a volte, intanto, per proteggerlo, come in *Dora Markus*, altre volte per confermargli un disorientamento, correlati oggettivi dello scacco, come nella *Casa dei doganieri*, altre ancora per cercare una strada magica alla certezza, come in *Carnevale di Gerti*, ecc.

Ebbene, assunta, gli oggetti, una nuova prima libertà di significato nei confronti dell'umano, accade che quando in questo Montale essi si pongono inquietamente nel circolo breve e intenso del mondo femminile l'incontro dello snobismo e dell'assoluto riverberi qualcosa da / a Foscolo. Tanto che non stupirà allora che qualche inequivocabile striatura di rime – a non dire qui dell'attenzione montaliana alla fitta rete di assonanze e in genere all'impasto fonico foscoliano, oltre che e forse soprattutto alla costruzione del verso – viaggi da Foscolo a Montale.

E anche qui la cosa avviene in contesti montaliani dove la figura borghese femminile è contornata, e nel senso proprio definita, dagli oggetti del suo ornamento ancora prima che dell'uso, e in quanto suoi capaci di un'allusione densa e dolorosa. È il caso che anche noi rinviando agli *Orecchini*, in *Finisterre* nella *Bufera*, dove fra l'altro gli echi foscoliani non escluderanno gli altri di Browning, che si sono più sopra già ricordati, come l'attenzione ai *bijoux* e a un materiale inorganico, insieme duro e lavorato, non escluderà certo la memoria di una precisa linea Baudelaire-Mallarmé (avori, pietre, coralli...). Avalle ha già fatto inappuntabilmente posto a *Love in a Life* per questa poesia, e ha pure rinvio a Mallarmé.⁸ E si aggiunga che *Love in a Life* interessa, specie la seconda parte, anche *La casa dei doganieri*.

Quanto alla sua prima parte, ecco anche qui il tema browniano dell'assente, struggentemente evocata a partire dagli oggetti che ancora la «ricordano», ritornare negli *Orecchini*. E Foscolo, sempre negli *Orecchini*? Eccoci appunto alle striature che dicevamo: due coppie di parallelismi fonici ispirati molto da vicino ancora dal Foscolo lirico:

⁸ D'A. S. AVALLE, *Tre studi*, cit., soprattutto p. 47.

Non serba ombra di voli il nerofumo
 della spera. (E del tuo non è più *traccia*).
 È passata la spugna che i barlumi
 indifesi dal cerchio d'oro *scaccia*.
 Le tue pietre, i coralli, il forte imperio
 che ti rapisce vi cercavo; *fuggo*
 l'iddia che non s'incarna, i desiderî
 porto fin che al tuo lampo non si *struggono*.

Per la prima coppia (*traccia: scaccia*) si veda *A Luigia Pallavicini caduta da cavallo*: «suonan gli antri marini / allo incalzato scalpito / della zampa, che *caccia* / polve e sassi in sua *traccia*» (57-60). E per la seconda coppia (*fuggo: struggono*) si veda *Alla sera*: «e intanto *fugge* / questo reo tempo, e van con lui le torme / delle cure onde meco egli si *strugge*» (10-12).⁹

E anche ad altre superfici della poesia montaliana, come, subito di séguito agli *Orecchini*, in *La frangia dei capelli...* – fissata quest'ultima tra altri duri oggetti dell'ornamento femminile («le *giade* ch'ài / accerchiate sul polso»), e gesti in sé inessenziali della donna («La frangia dei capelli che ti vela / la fronte puerile, tu distarla / con la mano non devi») e loro trasfigurazione drammatica e metafisica – e con ripresa, ancora nei pressi (*Il tuo volo*), di frangia e ornamenti («pendono / sul tuo ciuffo e ti stellano / gli *amuleti*»), anche in altri luoghi montaliani, dicevo, affiorano ricordi foscoliani. Di un Foscolo, si torni pur rapidamente a dire, il cui paradossale quotidiano neoclassico è rivisitato su scorta baudelairiano-mallarmeana, perché i capelli della donna anche e più in Baudelaire ritornano ossessivamente, accanto o no ai *bijoux*, e poi, nel suo «solco», in Mallarmé. Quanto appunto al Foscolo, i sunnominati capelli sono, ancora nelle due odi, un segno e un mezzo, non più petrarchesco, della civetteria femminile, e anche in Foscolo, benché più mollemente che in Montale, irrequieti. Nella prima ode c'è «a' nodi indocile / la chioma» (21-22), nella seconda «cascan le trecce [...] / mal fide all'aureo pettine» (44-46). E poi c'è l'attenzione ai *monili*: fino al prelievo del settenario sdruciollo che ha in punta, in Foscolo come in Montale, il nome della dea cacciatrice: in Foscolo, «tenéa la casta Artémide» (*All'amica risanata*, 58), in

⁹ Rinvii invece a Dante e Petrarca in AVALLE, *Tre studi*, cit., pp. 51-52.

Montale, «trasmigratrice Artémide», dentro però un endecasillabo (*La frangia dei capelli...*, 9).

Cosa, quest'ultima, che ci riporta all'officina metrica montaliana, e in genere anzi ad aspetti della tecnica versale montaliana per i quali conta lo sconosciuto esempio foscoliano. Ma penso di ritornarci in altro momento; qui, per non uscire dal seminato, stiamo a un altro di questi aspetti, perché ancora aiuta a riconoscere, in certe zone montaliane di poesia «curiosa» di fascino e arcani femminili, e suscitatrice dell'aura dall'oggetto dell'uso (provvisorio o prezioso, purché nel cerchio e al servizio della donna) il contatto – ora per via di lessico e rime, ora di lessico e ritmi, ora per via di combinazione di lessico e timbri – con il Foscolo, che dunque non invano è ricordato più volte in contesti anche di poetica da Montale.¹⁰ E per quest'ultimo aggancio si considerino insieme *All'amica risanata*, 73-84, e *A Liuba che parte*, nelle *Occasioni*:

E quella a cui di sacro
mirto te veggio cingere
devota il simulacro,
che presiede marmoreo
agli arcani tuoi *lari*
ove a me sol sacerdotessa *appari*,
 regina fu, *Citera*
e Cipro ove perpetua
odora primavera
regnò beata...

Fin qua il Foscolo. E Montale:

Non il grillo ma il gatto
del focolare
or ti consiglia, splendido
lare della dispersa tua famiglia.

¹⁰ Il richiamo al Foscolo come a figura fondamentale c'è anzitutto nel giovane Montale di *Stile e tradizione* (1925), ora in *Auto da fé*, Milano 1966. Vedi poi (cito senza ambizioni di completezza) *Variazioni*, in «Il mondo», 21 aprile 1945, le *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, in «La rassegna d'Italia», I (1946), e *Paradiso delle donne e degli snob* (1948), ora in *Fuori di casa*, Milano 1975², p. 42.

La casa che tu rechi
 con te rinvolta, gabbia o cappelliera?,
 sovrasta i ciechi tempi come il flutto
 arca leggera – e basta al tuo riscatto.

I lari foscoliani e il loro contesto hanno dettato un piccolo sistema di rime e timbri (riflesso chiasticamente da Montale):

Foscolo:	ari	:	ari	//	era	:	era
(<i>All'amica risanata</i>)	(lari)				(trisill.)		(quadrisill.)
Montale:	are	:	are	//	era	:	era
(<i>A Liuba</i>)			(lare)		(quadrisill.)		(trisill.)

È lo stesso ironico-commosso recupero da un madrigalismo neoclassico, e qui almeno leggermente parnassiano, che c'è nell'*Artemide* più sopra. L'ironia si libra nello spazio vuoto che sta fra precarietà e *privacy* borghese (anche in Foscolo riverberata da un «interno») e sua appartenenza al mondo della ripetizione da un lato, e intangibilità e unicità mitologica dall'altro.

Si noti poi come l'alternanza *-are : era* fosse già anni prima trasmigrata in *Dora Markus*, per altri versi sorella maggiore di Liuba, con lessemi in parte già foscoliani:

Foscolo:	ari	:	ari	//	era : era
(<i>All'amica risanata</i>)			(appari)		(primavera)
Montale:	are : ari : are	:	ari	//	era : era
(<i>Dora Markus</i>)			(appare)		(primavera)

(Inoltre, ai *lari* dell'*Amica risanata* corrispondono, per ora, i *fari* montaliani).

3. Se, come si è fatto preferibilmente fino a questo punto, ci si lascia guidare dal Foscolo, o anzi dal duo Foscolo-Browning o da Foscolo-Baudelaire, ci si accorge (diciamolo con qualche semplificazione) che, per come si è finora presentato, del rapporto soggetto-oggetto in Montale è possibile cogliere solo una prima estrinsecazione. La quale occupa come

tale preferibilmente una zona che va grosso modo da un po' prima delle *Occasioni* a un po' dopo le medesime, fino cioè a *Finisterre* (prima edizione 1943). Già in questo periodo, anche e anzi soprattutto a stare all'ottica degli oggetti, può dirsi in piena attuazione una poetica metafisica, di incontro-scontro «ricco e strano» di asciutta (non umile) quotidianità e «trascendenza». Poetica che sul piano della forma del contenuto si attua a ben vedere, ancor prima che con la mistione «illogica» degli oggetti, con l'oltranza di significato che viene agli oggetti da un'assenza. E su quello della forma dell'espressione si realizza nella dizione sensuale-intellettuale di una poesia costruita come un oggetto.¹¹

Ma un altro passaggio importante, benché meno immediatamente percepibile di quello da *Ossi* a *Occasioni*, maturava nel corso stesso della costruzione della *Bufera*, o per dire meglio nel passaggio da *Finisterre* alla *Bufera* vera e propria, non senza la complicità storica dell'esperienza della seconda guerra mondiale, in specie della sua ultima fase, tragica anche per Montale. Pur entro quella poetica che si è detta, anche il rapporto io / non-io ne risentiva, con il passaggio da una mansione instabilmente protettiva affidata agli oggetti (tipo *Dora Markus* o *A Liuba che parte*, ecc.) o correlato-oggettiva (come per dadi, bussola, banderuola nella *Casa dei doganieri*, o per l'intera seconda quartina, speculare e drammaticamente responsiva alla prima, di «Non recidere, forbice...») o non idillicamente

¹¹ So di alludere qui a troppe cose insieme e so anche che alcune – l'importanza dell'oggetto in Montale – sono ormai assodate. Ma molto meno si è guardato a come concretamente il «metafisico» di Montale passi anche per gli oggetti. Appunto a questo proposito, per il nesso oggetto / assenza del rapporto interpersonale, spero che intanto varranno queste pagine. Va almeno aggiunto che per Montale si deve parlare, oltre che di una poesia degli oggetti, di una poesia trattata come oggetto (su questo binomio, acutamente, P. V. MENGALDO, *Da D'Annunzio a Montale* (1966), in *La tradizione del Novecento*, specialmente p. 100). Ma per come Montale imparasse anche da Cecchi – anzitutto il Cecchi anglista e francesista – la dizione sensuale-intellettuale e il trattamento della poesia come un oggetto, vedi il mio Cecchi e la prima poetica di Montale, in «Lettere italiane», XXVI (1974), 3: ora in questo volume, I.

evocativa (ancora la *Casa* o gli *Orecchini* o *Personae separatae*,¹² ecc.), a un rapporto che piuttosto si può dire prosecutivo tra io e non-io, alla preferenza insomma per un'identificazione tra io e non-io che appare ben più traumatica della specularità, pur attiva, del «correlativo».

Ebbene, *Ballata scritta in una clinica*, la lirica, ormai, della *Bufer* in cui ricompare, degli oggetti, ancora l'uso protettivo, come vent'anni e più prima con *Dora Markus*,

(Hai messo sul comodino
il bulldog di legno, la sveglia
col fosforo sulle lancette
che spande un tenue luore
sul tuo dormiveglia)

è peraltro anche una delle prime, se non cronologicamente la prima (la *Ballata* era a stampa nel '45) in cui il lettore si imbatte nel passo ulteriore chiesto dall'oggetto montaliano: proprio in chiusa di poesia, l'io del poeta si identifica senz'altro con il bulldog di legno, l'ululo muto di quello è il suo:

Con te anch'io m'affaccio alla voce
che irrompe nell'alba, all'enorme
presenza dei morti; e poi l'ululo
del cane di legno è il mio, muto.

Ma anche qui, quando, pur con registro spostato o mutato, Montale si affida agli oggetti, non manca il richiamo browninghiano, che già si era visto combinarsi ad alcuni primi usi montaliani degli oggetti nel loro rapporto con l'io. Perché non deve sfuggire che la *Ballata scritta in una clinica* ripete in parte la situazione di *Confessions*, un'altra delle poesie di

¹² In quest'ultima c'è qualche segno, mi pare, di una lettura di altra lirica di Browning, *Garden Fancies*, I, legata anch'essa all'assenza dell'amata, con il consueto rovesciarsi di quell'assenza in una presenza «mentale» ossessiva, allucinatamente evocata per via di oggetti. «La tua forma passò di qui...» ecc., di *Personae separatae*, dovrebbe allora particolarmente confrontarsi con l'incipit dell'appena nominata poesia di Browning: «Here's the garden she walked across...» e séguito.

Browning (poche per sua ammissione) che Montale ha tenuto ben presente. C'è un malato anche in *Confessions*, anzi là in veste di protagonista, e c'è anche là, ma ben altrimenti protratta, e sempre devoluta al protagonista, una specie di lucida allucinazione. E c'è anche là un interno, e in quell'interno (la camera del malato) un comodino con le medicine («le fiale della morfina» di Montale). È anzi da queste ultime – la bottiglia dell'etere, il tappo – che il malato monologante di Browning parte per la sua lucida rievocazione allucinatoria, e la bottiglia diventa, si identifica anzi, con una casa, il tappo con la soffitta da cui scendeva l'amata...

Già nel suo primo itinerario tra gli oggetti e i loro sguardi carichi di rinvio e baudelairianamente *familiari*, Montale non ha dimenticato come, tra *Love in a Life* e *Two in the Campagna*, agli oggetti spetti sempre un'oltranza, una funzione in vario modo e misura non separata ma complice in rapporto all'umano: o, come in *Love in a Life* (o in *Garden Fancies*), di testimoni teneri e crudeli di un «passaggio» femminile (di una presenza ora rovesciata in assenza), o, come in *Two in the Campagna* per il filo di ragno, improvvisamente deputati a sostituirsi, oltre che più semplicemente a riferirsi, alle avventure della memoria soggettiva. Ebbene, questo più tardo Montale si è ricordato di altri oggetti e di altra strategia brownninghiana e ancora ne ha sobriamente usufruito. Dietro il finale della *Ballata scritta in una clinica* c'è sia il ricordo di quella situazione metafisico-grottesca di allucinazione, sia della «confusione» e anzi infusione dell'umano nel microcosmo oggettuale che sta su un comodino.

Il fatto poi, non che non essere isolato nella *Buferà*, ne è anzi propriamente un aspetto primario e costitutivo. Siamo a quella che Contini, nel suo tempestivo quanto importante *flash* sulla *Buferà*, chiamava appunto la «rottura delle frontiere fra io e non-io». ¹³ Da un lato l'io si prosegue fin nell'oggetto (tipo appunto *Ballata scritta in una clinica*, e poi più avanti soprattutto nelle *Silvae*, forse meno dolorosamente quando si tratti dell'amata e più quando di animali [*Il gallo cedrone*], fino alla tarma del *Sogno del prigioniero*), dall'altro è il non-io che per così dire si spinge fin nel soggetto, si tratti delle epifanie delle lontane che riappaiono, o dei morti.

¹³ G. CONTINI, *Montale e «La bufera»* (1956), ora anche in *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, cit., p. 31.

Non si tratta in realtà di due movimenti opposti. Non è che nell'uno si sia davanti a un io ancora petrarchesco, voglio dire precopernicano, attivo e appropriatore dell'esterno (come fino a Ungaretti e Cardarelli, ma anche oltre da noi), nell'altro al suo opposto. Nell'una come nell'altra linea, piuttosto, il punto di partenza è sempre quello del retrospettivo bilancio del *Diario del '71 e del '72*: «Vissi al cinque per cento». È proprio di fronte alla riduzione dell'area del soggetto (la «vita strozzata», il «delirio [...] d'immobilità» di *Arsenio*, ma come fatto sempre più non solo individuale, esistenziale, ma di una storia o di una leopardiana «società stretta» sempre più fatta e sopraffatta da istituti mostruosamente superiori o indifferenti all'individuo, si tratti della guerra o dell'industrializzazione), è dunque di fronte a una tale riduzione che acquista, dalle *Occasioni* alla *Buferà*, una iniziativa nuova, una «enorme / presenza» (*Ballata*), il campo di forze del non-io. Non-io sono le visitatrici angeliche e procellose, i morti visitatori della *Buferà*, gli animali con cui l'io si identifica. E se per le prime, certo, c'è da far notare come, a partire da una lirica conclusiva delle *Occasioni* come *Nuove stanze*,¹⁴ le presenze femminili si carichino di una coscienza nuova («ora so ciò che vuoi») che, si aggiunga, può anche trascinare l'io del poeta a una nuova capacità di resistenza all'imminente bufera («resiste / e vince il premio della solitaria / veglia chi può con te allo specchio ustorio / che acceca le pedine opporre i tuoi / occhi d'acciaio»), bisogna però anche rilevare come quella presenza si estrinsechi in modi di forte ambivalenza, tra angelismo protettore e attivismo da, direbbe Fortini, «Madre cattiva».¹⁵ Col che l'indigenza dell'io, il rischio della presenza, se per un lato trova la Mediatrix verso un possibile Dio, dall'altro si conferma appunto come indigenza e rischio.

Come siamo lontani dalla linea prevalentemente affermativa della lirica novecentesca del primo cinquantennio del Novecento, dalla sicura arcadia macchinista del futurismo al sicuro attivismo dell'io ungarettiano. Meno lontani, semmai, e Montale ha dato presto segno di

¹⁴ Vedi soprattutto L. BLASUCCI, *Lettura e collocazione di «Nuove stanze»*, estr. da *Studi in memoria di Luigi Russo*, Pisa 1974.

¹⁵ F. FORTINI, *Di Montale*, in *Saggi italiani*, Bari 1974, p. 155. Vedi anche F. ZAMBON, *Il sogno del nestoriano*, in «Studi novecenteschi», III (1974), 7, pp. 71-74.

saperlo, dalla percezione sveviana, nella *Coscienza di Zeno*, del sostanziale non-dominio dell'io sulle virtualità dell'esterno. È come se il disorientato *homo europaeus* di cui ha parlato Montale a proposito di Larbaud o Joyce o Svevo regredisce, per «disagio della civiltà» ma con tutta «civile» coscienza, alle soglie, ma non più che alle soglie, della visione selvaggia, per ricostruire l'eco almeno di una sua condizione portante: quella corrispondente a uno stadio non ancora perimetrato e consolidato come quello dell'opposizione «classica» tra io e non-io, sulla quale prevale invece, minacciosamente libera, la circolazione di forze tra i due termini. Basti anche solo pensare alle pagine di Frazer sull'«anima esterna», o ai rinvii del nostro De Martino ai rischi dell'«anima rubata» nel mondo magico. Ma è ora perduto il codice orientativo che istituiva i ripari alla «crisi della presenza» dell'io, perduti gli «eroi della presenza»: scomparse insomma le tecniche e gli interpreti capaci, avrebbe detto De Martino, di ottenere il «riscatto della presenza».¹⁶

4. Non andrà dimenticato che una tale «rottura delle frontiere fra io e non-io» si perfeziona nel corso della *Buferà*, negli anni stessi in cui la scrutava da noi, nel mondo magico, appunto un De Martino, gli anni traumatici della seconda guerra mondiale. Ma quali le componenti culturali che pure hanno concorso a mutare una siffatta frattura delle barriere «classiche», una tal crisi o un tale rischio della presenza? C'è da credere che gli esempi non manchino, dai filosofi agli scrittori, dalla negazione husserliana, per esempio, della distinzione naturalistica tra io e non-io, all'esplosione espressionistica, anche in letteratura, e anche in Italia, di primo Novecento, alle stesse implicazioni contenute nella grande *summa* proustiana.

Ma qui si tratta di definire, entro una zona più circoscritta e insieme più atta a consentire i riscontri testuali, come, in tale più ampio contesto di un io spossessato in rapporti turbati con l'oggetto, come dunque Montale ricorra ai suoi padri stessi, o padri di quella stessa poesia metafisica in cui lui stesso si riconosce, per alcune concrete situazioni costrut-

¹⁶ Penso soprattutto, qui e più avanti, a E. DE MARTINO, *Il mondo magico* (1948), Torino 1973² (con l'importante introduzione di C. Cases).

tive, metafore, immagini buferesche. E per Browning, intanto, ecco appunto che l'attenzione montaliana, non dimenticando *Love in a Life* e soprattutto non dimenticando come il *thread / filo* di *Two in the Campagna* possa non solo metaforizzare la memoria, ma infine confondersi con essa senz'altro (anche, vedremo, a livello grammaticale), si sposterà peraltro a una zona più schiettamente pertinente alla definizione di «stravaganza» e di «grottesco» durata a lungo, specie nella cultura britannica, in uso censorio per Browning. E allora si volgerà soprattutto a una poesia come *Confessions*.

A questo punto, si tratta semmai di farsi più ragionevolmente sicuri che una tale poesia Montale l'abbia letta, e del resto non sarà molto difficile fare qualche luce sulle circostanze che hanno potuto propiziare l'incontro con Browning.¹⁷ A questo fine, sarà bene richiamarsi a un dato tanto fondamentale della cultura montaliana specie fino agli anni Trenta, quanto largamente trascurato, ed è quello, da me già parzialmente esplorato altrove, del suo doppio conto con i fatti di lingua inglese, di una partita cioè che si svolge su due tavoli strettamente limitrofi: sull'uno poeti e scrittori anglosassoni, sull'altro gli anglisti di casa, quelli che davvero contavano a partire dalla nuova generazione degli anni Venti, i Cecchi, i Praz. Quanto questi importino per una autodefinizione montaliana, per il suo autoriconoscimento «in metaphisicis», già si è visto altrove per il suo rapporto con Cecchi, e qui molto più parzialmente si vedrà per il secondo. Si pensi a un prodotto giustamente definito generazionale, l'antologia dei *Poeti inglesi dell'Ottocento*, curata appunto dal Praz e datata 1925. E infatti qui Montale poteva leggere (pp. 307 ss.) una presentazione estremamente accattivante di Browning. Nel quale, secondo l'antologista, l'«effusione» «avviene a zig-zag», e della rima c'è un uso «non convenzionale» e «diabolico», e dove stupisce «la scelta dei soggetti». Con l'aggiunta dello «straordinario e mai sopito acume d'osservazione realistica» e l'altra aggiunta, davvero importante per un Montale, che «non tanto l'evocazione di recondite nozioni e di strani nomi disorienta, quanto la curiosa fusione di metafisica e d'impressionismo».

¹⁷ Incontro che, comunque, come ho appreso dallo stesso Eugenio Montale, non avvenne prima del '28.

Ci risiamo: pressappoco come per il Coleridge di Cecchi su cui ci è occorso altrove di soffermarci, pressappoco come nella crasi di intellettualità e sensazione quale è quella sempre illustrata da Cecchi in Valéry, il Browning praziano, con un più, si aggiunga, di più acceso cromatismo «ricco e strano», gioca le sue carte avvincenti sullo *choc*, sul «cozzo», si noti, di «un concetto trascendentale con un oggetto della più dozzinale esperienza» (*ivi*, p. 313).

Se noi ora tornassimo alla *Casa dei doganieri*, ci accorgeremmo che, pur trasferito a leggere armoniche classiche in questo caso ignote a Browning (ma Montale sa bene che un conto è avere alle spalle Shakespeare, un conto, piaccia o no, Petrarca), il nesso di dozzinale esperienza e di trascendentalismo è nel solco di Browning: di filo e memoria nell'uno, di *welt / thread* e *thought* nell'altro. Sta certo anche in questo, per quel che riguarda Browning, quella «particolarizzazione espressiva» di cui parlava acutamente Henry James a suo proposito, e che può non genericamente riferirsi anche a Montale. Ma Praz fa anche lui un esempio, probabilmente più vistoso di quello che si può estrarre da *Two in the Campagna*, ma, ed è questo che interessa di più per Montale, obbediente alla stessa identica legge della «confusione» tra soggetto e oggetto. Rinvia infatti, per la sunnominata fusione di concetti trascendentali con oggetti di dozzinale esperienza, a una poesia come per l'appunto *Confessions*, e la propone anche, tradotta, nella citata antologia ottocentesca (in compagnia di *De Gustibus*, *Two in the Campagna*, *A Grammarian's Funeral*, *A Toccata of Galuppi's*, *Abt Vogler*).

Cosa succede in *Confessions*? Il vero e proprio monologante protagonista (si sa che Browning è per eccellenza un costruttore di monologhi drammatici) è un malato che stravolge gli oggetti più modesti – quelli che ha sottomano: un flacone di medicinali, il tappo di una bottiglia, una tenda – in luoghi e sfondi (una casa, una soffitta, un cielo primaverile...) dove rivive con coerente allucinazione i più bei momenti di un amore. Non ci compete di scendere a un'analisi ravvicinata, se non per il fatto che anche qui, come in *Two in the Campagna*, ci si muove in modo molto perspicuo verso l'oggetto analogico: quando, nel corso della lirica, lo si è messo a fuoco come tale, cioè come termine di un'analogia – tramite un *like* (*Two in the Campagna*), o *much as* (*Confessions*) – improvvisamen-

te *lo si confonde* senz'altro con il soggetto. Era così per *weft-thought*, è così per il ripetuto rapporto di identificazione-confusione che sopravviene in *Confessions*: dapprima si paragona una casa, quella da cui scendeva l'innamorata nei giorni dell'amore, alla bottiglia dell'etere che sta sul comodino, poi – rinunciando qui a *much as* come altrove a *like* – va a finire che l'innamorata scende, gradino per gradino, dalla bottiglia senz'altro, anzi dal tappo-soffitta della medesima:

she left the attic, there,
By the rim of the bottle labelled 'Ether',
And stole from stair to stair...

Questo è già impensabile in Montale. Anzi anche qui, voglio dire in quest'altra «conversione» montaliana, si potrebbe constatare quanto conti, anche per un ammiratore di Dante e di Shakespeare, il «genio» nazionale della lingua poetica, o per così dire il suo codice generale. Il quale, se nella *Casa* trasferisce il *filo* ad armoniche mitologiche (vedi Teseo nel labirinto)¹⁸ qui impone rinunce tanto evidenti che non vale la pena di darne conto analiticamente. Ma si presti piuttosto attenzione al dato di un io (in Browning clinicamente) sopraffatto, cui gli oggetti impongono una convivenza-confusione con l'umano, e si pensi a come questo venga riscritto nella *Ballata* montaliana. Eccoci al bulldog di legno: dapprima, a metà poesia, con la funzione propiziatoria e protettiva che già avevano, quasi vent'anni prima, gli oggetti di Dora, poi di scatto, in chiusa, in vera e propria identificazione «animistica», riflesso-attore di un io sopraffatto davanti al dolore di un congiunto e al dolore del mondo in guerra: «e poi l'ululo / del cane di legno è il mio, muto».

5. Montale ha dunque ben ragione, e proprio nel '60, cioè in anni – così ora, a noi lettori di *Satura* e del *Diario* e di cose ultimissime, possono credibilmente apparire – conclusivi di un lungo ciclo, il suo ciclo più «epo-

¹⁸ Su questo Teseo perduto, G. BÀRBERI-SQUAROTTI, *Gli inferi e il labirinto*, nel vol. con lo stesso titolo, cit. Devo aggiungere che la metafora del «fil di ragno», legata al campo memoriale, ha invece via libera nel *Piccolo testamento* («sul fil di ragno della memoria»).

calmente» metafisico, a indicare un certo Browning e Baudelaire come padri iniziatori di un solco di poesia in cui lui pure vuole collocarsi. Ora proprio la *Ballata* si offre di spiegare meglio come funzioni una tal coppia, quando essa sia chiamata a intervenire secondo la massima collaborazione possibile. Perché infine, ad autorizzare un tale comportamento degli oggetti è, all'origine, proprio Baudelaire, anche se subito usato in modo speciale. Il rinvio può limitarsi a un verso capitale di un sonetto capitale, quello delle *Correspondances*, per il quale ancora occorre ricordare l'attenzione che vi prestava già nel '33 un Marcel Raymond in *De Baudelaire au Surréalisme*. Ne riproduco qui, ancorché celeberrima, la prima quartina:

La Nature est un temple où de vivants piliers
 Laissent parfois sortir de confuses paroles;
 L'homme y passe à travers des forêts de symboles
 Qui l'observent avec des regards familiers.

Si sostituiscano – e non è una sostituzione da poco – i *symboles* con gli oggetti, e si badi soprattutto all'ultimo di questi versi: gli oggetti che osservano l'uomo «avec des regards familiers» sono appunto quegli stessi che da *Dora Markus* a questa *Ballata* e oltre nella *Bufera* guadagnano iniziativa nella poesia montaliana, tra magia ironica e ora più ora meno segnata allucinazione. La storia di quel sonetto nella civiltà poetica occidentale è ancora da fare per intero: all'ingrosso si può dire che essa si dirama in tre grandi linee, quella dell'assunzione simbolistica del suo messaggio analogico e anzi sinestetico, quella dell'assunzione correlativo-oggettuale, quella dell'antropomorfizzazione espressionistica degli oggetti. Montale si è tenuto soprattutto alla seconda – ma ha fatto intendere che non la considerava né territorio esclusivo del suo più bravo enucleatore, Eliot naturalmente, né sprovvista di solidi precedenti italiani – e non ha dimenticato la terza (Rebora soprattutto fra gli indigeni).

Del sonetto di Baudelaire ha messo sostanzialmente fra parentesi la seconda parte, il programma di una poesia anzitutto sinestetica o comunque per principio analogica, e così ha messo anche fra parentesi quanto questo implicava di lettura mistico-platonica del mondo nella versione simbolistica. Fissatosi non alla giustificazione simbolistica, ma al solo esserci di oggetti dallo sguardo familiare, come al solito si è rifiu-

tato di riconoscersi nell'ultima grande e davvero ormai strenua fioritura dell'età dei sistemi. Sono sistemi non-classici, ma restano sistemi: eroiche cime estreme, da Leopardi, a Baudelaire, fino anche a Proust (per restare s'intende alla letteratura), e siano pure d'aspetto diversissimo tra loro queste cime, la prima in specie dalle due seguenti. Da qui l'angolazione magico-allucinatoria, enigmatica fra protezione e «occupazione» dell'io, che finisce per assumere in Montale lo sguardo familiare dell'inorganico o del non-vivo, si tratti insomma (con tutte le graduazioni) di un bulldog di legno o dei morti che ritornano: come accade a chi agli oggetti, all'esterno, non può affatto, come invece Baudelaire e ancor più programmaticamente gli eredi simbolisti, riconoscere la funzione di condurre alla conoscenza estetico-mistica del mondo come totalità retta da nessi infinitamente producibili e rivelabili solo al e dal poeta. In realtà, non attraverso uno, ma due tentativi di difesa e anzi prosopopea del poeta è passato Montale per distruggerli: quello più esteriore e piccolo-imperialista del vatismo della triade italiana di fine secolo, e quello baudelairiano-simbolista della poesia come erede e sostitutrice impavida di filosofia e religione agonizzanti.

È l'arbitrario, allora, che si impone all'io dall'esterno.¹⁹ Deduzione già rigorosamente proustiana, perché la *Recherche* nasce al punto in cui la memoria programmata, volontaria – diremmo noi, petrarchesca – si rivela assolutamente insufficiente, di fronte appunto ai sussulti, alle intermittenze preziose dell'involontaria. Cioè dell'arbitraria. C'è un modo onde propiziare gli affioramenti e questo sta per Proust nell'attesa, nell'inerzia fedele, tesa alla ricompensa, dell'io: un io dunque diminuito, ove non lo si consideri nella prospettiva proustiana, ma pur sempre detentore di un «metodo». Fedele piuttosto a un intimo «dilettantismo», tutt'altro che solo esistenziale, Montale non si impone un metodo o un sistema. Ma resta, nel suo universo percettivo, che si sa quanto è a scatti, a intermittenze, l'irruzione-occupazione del non-io come fatto che lede poco o tanto la sovranità del soggetto. E lesa quest'ultima, si è già accennato, sia quando sembra essere solo il soggetto a proseguirsi nell'og-

¹⁹ Sull'arbitrarietà della memoria, C. SEGRE, *Invito alla «Farfalla di Dinard»* (1966), in *I segni e la critica*, cit.; e vedi in questo libro, 2.

getto (il bulldog di legno, il gallo cedrone, ecc.), sia quando è l'oggetto (nel senso più ampio: la Visitatrice, i Morti) a occupare visibilmente lo spazio del soggetto.

Se, data per buona in questo caso la generale cornice *proustiste* (o anche tale) in cui matura questa occupazione, si voglia di nuovo scendere a casi della *Buferà* più concretamente leggibili – come casi di rischio della presenza» – nelle loro filigrane culturali, una poesia come *L'arca*, fra le altre legate al grande tema del ritorno dei morti, potrà anch'essa riportare a un eroe eponimo della poesia metafisica. E mostrare anch'essa, come più su si è visto per Browning, come nella *Buferà* ne maturi un uso diverso: si tratterà qui dell'altro dei due padri metafisici, Baudelaire.

Eccoci intanto all'*Arca*:

La tempesta di primavera ha sconvolto
l'ombrello del salice,
al turbine d'aprile
s'è impigliato nell'orto il vello d'oro
che nasconde i miei morti,
i miei cani fidati, le mie vecchie
serve – quanti da allora
(quando il salce era biondo e io ne stroncavo
le anella con la fionda) son calati,
vivi, nel trabocchetto. La tempesta
certo li riunirà sotto quel tetto
di prima, ma lontano, più lontano
di questa terra folgorata dove
bollono calce e sangue nell'impronta
del piede umano. Fuma il ramaiolo
in cucina, un suo tondo di riflessi
accentra i volti ossuti, i musi aguzzi
e li protegge in fondo la magnolia
se un soffio ve la getta. La tempesta
primaverile scuote d'un latrato
di fedeltà la mia arca, o perduti.

C'è intanto da segnalare, a cominciare da *Arsenio* (1927) e dai *Morti* (1928), e anzi avvistabile con *Vecchi versi* (1926), il nesso fondamentale che regge questa linea di poesia montaliana fino alla *Buferà*, il nesso di natu-

ra sconvolta e di ingresso dei *perduti* (o/e della *lontana*)?²⁰ «Il mare che si frange» e il suo «ribollio» nei *Morti*; «il fuoco d'artificio del maltempo» e «il gocciolio che scende a rilento / dalle casipole buie, il tempo fatto acqua» di *Notizie dall'Amiata*; la «mischia d'acque e cielo» di *Proda di Versilia*, ormai nella *Buferà*, sono altrettanti quadri in cui irrompono i perduti. È così anche nell'*Arca*, con la sua «tempesta di primavera», il suo «turbine d'aprile». La *bufera*, il disordine e la frattura naturale – doppiati poi nel terzo libro di una valenza simbolica, visto che la *bufera* è anche la guerra – rompono, se mai ci ha creduto Montale, una falsa alleanza con la natura, rompono soprattutto il corso delle «ore uguali / strette in trama», il «delirio, Arsenio, d'immobilità». Sconvolgono insieme la continuità esistenziale e la noia. Si lacera di colpo un atono e afono rapporto di abitudine con l'esterno. E così irrompono nello spazio dell'io la lontana (per esempio, vedi «Infuria sale o grandine?...» o *Sotto la pioggia* nelle *Occasioni*, e poi, nel terzo libro, *La bufera*, ecc.) e irrompono i perduti, come nei casi particolarmente eloquenti della *Buferà* che si sono appena citati. O urgono insieme, l'assente e i morti, in *Notizie dall'Amiata*, conclusiva delle *Occasioni*.

A questo punto, ma solo per segnare una drammatica differenza, viene ancora alla memoria una pagina del *Mondo magico* di De Martino, a sua volta alle prese con l'interpretazione dei materiali offertigli da uno Strehlow:

Quando muggia un maligno vento di ponente, gli stregoni di un accampamento si dispongono in circolo, e osservano il vento che si avvicina. Se notano in lui esseri maligni sotto forma di lunghi gatti chiamati *erintja ngaia*, gettano anzitutto contro di loro pietre-*ngankara*, poi li uccidono con i loro bastoni, e li fanno a pezzi [...].

²⁰ Non a caso coesiste a questa un'altra linea, quella che si istituisce appunto sul nesso natura ostile / epifania della Donna. Dà da pensare che *Morti* e *Visitatrice* si accomunino per questa stessa matrice (la natura ostile) delle loro epifanie. Sul nesso *bufera*-Donna si veda, con fini accostamenti ma con deduzioni unilaterali, C. IMBERTY, *Le temps et l'histoire dans la poésie d'Eugenio Montale*, «Revue des études italiennes», XX (1974), 1-2.

Lo Strehlow si stupisce del fatto che lo stregone possa combattere e vincere quei demoni dai quali pure ha ricevuto i suoi poteri:

Ma – ribatte De Martino – il dramma magico consiste proprio in questo: nell'entrare in rapporto col «maligno» (cioè con la propria angosciosa labilità), e nell'acquistare il potere di combatterlo e scacciarlo (il che significa acquistare il potere di padroneggiare la labilità propria e altrui) [...] Qui il dramma magico si apre con l'angoscioso muggiare del vento. Non si tratta di semplice «preoccupazione» o di «paura», ma proprio di un momento critico dell'esserci, che rischia di non mantenere la sua presenza davanti all'oggetto [...] il vento è una realtà che ruba l'anima, in tutta la forza dell'espressione [...] L'oggetto non si presenta secondo un contorno definito, dentro limiti stabili in cui possa essere appreso come oggetto: il suo limite è travagliato da infinite possibilità sconosciute, che accennano a un *oltre* carico di angosciante mistero. Chi leggerà in questo «oltre» del vento, chi identificherà la forma che travaglia la sua realtà, chi ristabilirà il limite che renda l'esserci presente al mondo? Solo coloro che, nel loro dramma esistenziale, sono diventati i signori del limite, gli esploratori dell'oltre, gli eroi della presenza [...].

Non occorre che si aggiunga che l'anima solitaria non conosce l'esorcismo dei signori del limite, dei maghi salvatori del dramma magico. Alla magia, come al mito classico, Montale non può avvicinarsi che con un pathos che nasce dall'esclusione. Ma non che conoscere quell'esorcismo, è probabile che Montale neppure intenderebbe servirsene. Non ci sarebbe luogo per l'epifania del distante nello spazio (la lontana) e del trascorso nel tempo (i morti). Il «rischio della presenza» introduce a compenso,²¹ nella linea orizzontale e continua dell'*ennui* e della Necessità, nelle «giostre d'ore troppo uguali» (*Quasi una fantasia*), nell'«ore / uguali, strette in trama» (*Arsenio*), i lampi di una linea verticale, profonda, quanto inevitabilmente discontinua.

Ma quando, anche qui, si scenda all'analisi più ravvicinata del testo montaliano – dell'*Arca* in questo caso – l'altro padre metafisico, Baudelaire, non si limiterà neppure lui a suggerire (con Leopardi) una linea di fondo, quella dell'*ennui* anzitutto. Montale anzi ricava da Baudelaire, da

²¹ A un compenso nel senso di un «aumento» accenna, anche qui in modo illuminante, CONTINI, *Montale*, cit., p. 91.

un testo come «La servante au grand coeur...», tra i suoi più «metafisici» per via dell'incontro di privato e di «trascendente», di quotidiano e di allucinazione, o, se si vuole, per opera di un «cozzo della ragione con qualche cosa che non è ragione»,²² non meno che i poli stessi costitutivi dell'*Arca* e di una costellazione di grandi liriche sul tema del ritorno dei morti. Poli che possiamo raffigurare secondo il seguente triangolo: natura non pacifica / ingresso dei morti / «interno».

Risulta dalle prime pagine di questi appunti che la forma «interno» è sostanzialmente estranea agli *Ossi*. Infatti, il terzo dei vertici che si sono appena nominati spunta solo con le *Occasioni* di seguito ai due vertici precedenti. Dopo, cioè, *I morti* e *Arsenio*. Dopodiché appunto l'irruzione dei morti muove, sotto l'impulso di una natura mossa o sommosa, dall'esterno a un «interno», sia esso, come in *Notizie dall'Amiata* o nell'*Arca*, un vero «interno»-stanza, o sia, come in *Proda di Versilia*, un luogo come la casa, spazio colmo di tempo familiare. È appunto in questo triplice riferimento di base che si impone per l'*Arca* il riferimento a Baudelaire. A un Baudelaire che se al primo Montale, voglio dire quello tra *Dora Markus* e *Occasioni* in generale, fino a *Finisterre*, suggeriva (per stare al solo tema della forma-spazio e del privato) la prospettiva dell'«interno» come luogo dell'ornamento e dello sguardo femminile, ora, nel più critico rapporto-infusione di io e non-io nella vera e propria *Buffera*, impone alla memoria l'ingresso, nell'«interno» medesimo, dei morti:

La servante au grand coeur dont vous étiez jalouse,
 Et qui dort son sommeil sous une humble pelouse,
 Nous devrions pourtant lui porter quelques fleurs.
 Les morts, les pauvres morts, ont de grandes douleurs,
 Et quand Octobre souffle, émondeur des vieux arbres,
 Son vent mélancolique à l'entour de leur marbres,
 Certain, ils doivent trouver les vivants bien ingrats
 [...]
 Tandis que [...]

²² Nel *Dialogo con Montale sulla poesia*, cit.: «Tutta l'arte che non rinuncia alla ragione, ma nasce dal cozzo della ragione con qualche cosa che non è la ragione, può dirsi metafisica». Definizione che peraltro non esaurisce affatto il campo «metafisico» montaliano, come queste stesse pagine dovrebbero dimostrare.

Ils sentent s'égoutter les neiges de l'hiver
 [...]

Lorsque la bûche siffle et chante, si le soir,

Calme, dans le fauteuil je la voyais s'asseoir,

Si, par une nuit bleue et froide de décembre,

Je la trouvais tapie en un coin de ma chambre,

Grave, et venant du fond de son lit éternel

Couvrir l'enfant grandi de son oeil maternel,

Que pourrais-je répondre à cette âme pieuse,

Voyant tomber des pleurs de sa paupière creuse?

I riverberi di questa lirica giungono in realtà a tutta o quasi la costellazione montaliana che ricordavamo più sopra: ai *Morti* «rimorsi dai ricordi umani» un lampo di «Les morts, les pauvres morts, ont de grandes douleurs»; proprio quel «les pauvres morts», d'altra parte, sarà da credere che diventi «i poveri morti» delle *Notizie dall'Amiata*, dove anche il «gocciolo che scende a rilento / dalle casipole buie» non dimentica il «s'égoutter» delle nevi baudelairiane.

Ma si veda *L'arca*: «le mie vecchie / serve», il «vello d'oro» di foglie che nasconde i morti, mentre in Baudelaire è «la servante [...] / qui dort son sommeil sous une humble pelouse». E se in Montale è «la tempesta di primavera» che «ha sconvolto l'ombrello del salice», in Baudelaire è ottobre che soffia, «émondeur des vieux arbres». Poi, in questo come in quello, l'occhio si sposta all'interno: accenni in ambedue a un opposto caldo e umano («Lorsque la bûche siffle et chante»; «Fuma il ramaiolo / in cucina»), in ambedue l'evocazione-allucinazione dei perduti, ma più libera e più rapida in Montale, con lo stesso cenno a un segno espressionista («sa paupière creuse»; «i volti ossuti, i musi aguzzi»)²³.

²³ Anche da questi richiami dovrebbe discendere la conferma dell'insufficienza di ogni lettura di Montale che stia al solo (pur in certi casi imprescindibile) ambito indigeno. Lo stesso contributo di un montalista come P. Bonfiglioli, *Il «ritorno dei morti» da Pascoli a Montale*, in *Pascoli. Atti del convegno nazionale di studi pascoliani* (1962), Santarcangelo di Romagna, 1965, contributo che pure si costruisce efficacemente sulla energica distinzione Pascoli-Montale, mi pare che risenta di questo limite, proprio perché ignora la possibilità di un confronto con un termine (Baudelaire) molto meno lontano di Pascoli.

6. Anche qui, intanto, si invena nella poesia montaliana, fra tradizione genialmente rivisitata su scorta non indigena e grandi testi non indigeni «classicamente» convertiti al contesto italiano, l'insegnamento metafisico variamente appreso su due versanti: quello della scrittura dei poeti e quello della scrittura critica sui poeti. Qui ci si è tenuti solo a qualcuno, verosimilmente, dei nomi importanti per Montale, come solo su qualche pista delle molte ci si è incamminati per verificare *in re* come agisse quel complesso e affascinante apprendistato, sul tema, che anch'esso si dispiega oltre le presenti note, del rapporto tra esterno e interno in Montale. D'altra parte si sa ormai che la cultura montaliana è tra le più stratificate del nostro secolo: c'è stato e c'è parecchio altro con o dopo il duo Browning-Baudelaire. Ma qui è parso raccomandabile anche dal punto di vista del metodo seguire anzitutto, il più docilmente possibile, il richiamo stesso montaliano ai primi, ai due battistrada ottocenteschi.

5. FUORI E DENTRO IL TRADURRE MONTALIANO

1. «Dal banchetto – non certo luculliano – delle mie maggiori traduzioni (che furono fra il 1938 e il 1943 i soli *pot boilers* a me concessi) erano cadute sotto il tavolo alcune briciole che finora non avevo pensato a raccogliere...»: così, nella breve *Nota* alla prima edizione (1948) del *Quaderno di traduzioni*, ora aumentato di alcuni pezzi più recenti, Montale definiva questi suoi, spesso mirabili, esercizi di «conversione», opportunissimamente ristampati.¹ «Briciole» sono solo per l'aspetto quantitativo, cioè in confronto con il molto che ha tradotto Montale: da Shakespeare a Hawthorne, da Melville a Steinbeck, dagli spagnoli a Corneille. Il cenno del Montale dell'*Intervista immaginaria* (1946) alla sua «forzata e sgradita attività di traduttore» riguarda verosimilmente le traduzioni estese, o parte di esse, non queste «briciole», che anzi, direi, rappresentano, rispetto a quelle, la zona della libertà nei confronti di quella della dura necessità (adombrata in quei *pot boilers*).

Ciononostante, va detto anche solo di passata che occorrerà pure fare seriamente i conti, una volta o l'altra, con un'ampia zona di implicazioni

¹ E. MONTALE, *Quaderno di traduzioni*, Milano 1975. Non ristampata, invece, la *Nota montaliana* dell'ediz. '48. Eccone il séguito: «Mi ha aiutato a ritrovarlo la fraterna sollecitudine dell'amico Vittorio Sereni, al quale dedico il mio "Quaderno". Alcune di queste prove – le liriche di Guillén e due delle poesie di Eliot – risalgono al 1928-29. Anteriori al '38 sono anche i rifacimenti dei tre sonetti shakespeariani. I brani del *Midsommer* sono del '33; alcuni di essi dovevano adattarsi a musiche preesistenti, e qui sarebbe inutile attendersi una fedeltà letterale al testo. Di tutte le versioni s'è voluto, in ogni modo, pubblicare l'originale a fronte, per ragioni di uniformità».

montaliane cui finora si è guardato, quando lo si è fatto, solo di passaggio: cioè, conviene ripeterlo, con l'importanza della *prosa* per il Montale poeta, e non dico solo della *sua* prosa, su cui non mancano alcune ottime messe a punto, anzitutto quella di Segre per la *Farfalla di Dinard*, ma della prosa otto-novecentesca, anzitutto ma, credo, non solo narrativa, che ha fatto da «gran semenzaio» alla poesia di Montale (e alla sua stessa prosa). È in questo ambito che spetterà qualche parte, anche se non direi la maggiore, ai prosatori tradotti da Montale. Hawthorne e Melville, per esempio, a quel che ho visto o rivisto pensando a questi appunti, dovrebbero servire, e lo stesso pur più lontano Steinbeck.²

Ma per tornare al *Quaderno di traduzioni*, ricordo intanto che vi si rileggono le traduzioni di tre dei *Sonnets* e di versi del *Midsummer-Night's Dream* scespiriani. Seguono Blake, Emily Dickinson, Hopkins, Melville, Hardy, Maragall, Joyce, Milosz, Yeats (quattro liriche), Djuna Barnes, Eliot (tre), Guillén (sei), Leonie Adams, Thomas, Kavafis. Si aggiungono dunque, rispetto al '48, un'altra lirica da Yeats, una da D. Barnes e da Kavafis. Chiude Montale stesso, a sua volta nella stupenda traduzione latina di Fernando Bandini (*Nimbus*).

2. Meglio dire subito che cosa soprattutto resterà escluso da queste pagine, e cioè da un lato l'esplorazione delle traduzioni montaliane non incluse nel *Quaderno*,³ dall'altro la zona che potremmo intitolare a «Mon-

² Per Melville, penso qui al *Billy Budd* tradotto da Montale (edito nel '42) [sul che ora la invogliante pagina di A. MACRÌ, in «L'albero», n. 58, 1977]. Ma quanto a Steinbeck, certo meno congeniale di Melville o Hawthorne, vedi in *Al dio sconosciuto* (1^a ediz. 1946): «La vita non può essere rapidamente recisa. Uno non può essere morto finché non siano morti gli oggetti da lui mutati [...] se rimane alcunché, anche solo una dolente memoria, una persona non può essere soppressa». Se la traduzione è all'altezza di *Finisterre*, tanto meno stupirà la vicinanza con *A mia madre*, o con Foscolo o Proust.

³ Un frammento di traduzione dell'eliotiano *Ash-Wednesday* resta escluso anche dalla seconda edizione del *Quaderno*. Si legge nell'ediz. fiorentina [1945] di *Finisterre*, datato «1928 circa». Cfr. G. CONTINI, *Nota bibliografica*, in *Una lunga fedeltà*, Torino 1974, p. 104. Ma Contini sbaglia quando, non fidandosi della memoria del Montale del '45, propone di spostare di qualche anno la data 1928. Effetti-

tale e gli altri traduttori». Su questo secondo argomento, in assenza di un vero e proprio lavoro d'insieme, mi limito a rinviare ai rapidi cenni, benissimo orientati, di Mengaldo, e ai sondaggi della Meoli Toulmin (su Ungaretti e Montale traduttori di Shakespeare lirico).⁴ Qui si starà invece al sistema di interferenze rappresentato dai due poli «interni» del Montale traduttore, quale si legge nel *Quaderno*, e del Montale poeta. Il che sarà fatto, peraltro, 1. tenendo conto che lo scambio è nelle due direzioni,

Montale traduttore \longleftrightarrow Montale poeta

anche se non sempre è possibile stabilire da che parte va la corrente. E, 2. tenendo altresì presente che il cono di luce riguardante 1, non deve far dimenticare quanto resta nell'ombra: cioè un altro tipo di relazione,

autore straniero \longrightarrow Montale poeta,

relazione che non è per intero assorbita da 1, e può in parte o del tutto passare sopra il Montale traduttore. E questo a sua volta perché: a) può riguardare altra zona della produzione poetica dell'autore, non tradotta *sulla pagina* da Montale, b) pur tradotta, può imprimere alcuni contrassegni, magari tra i più significativi, non – o non precipuamente – sulla traduzione montaliana, ma sulla poesia in proprio di Montale.

vamente *Ash-Wednesday* era a stampa solo nel 1930; ma informa Lanfranco CARRETTI, *Testi «montaliani» inediti*, in AA.VV., *Lectures montaliane*, cit., che proprio nel '28 la rivista «Commerce» ospitava la parte I del *Mercoledì delle ceneri*, da cui il frammento di traduzione montaliano.

⁴ P.V. MENGALDO, *Aspetti e tendenze della lingua poetica italiana del Novecento* (1970), in *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, cit., pp. 133-34, R. MEOLI TOULMIN, *Shakespeare ed Eliot nelle versioni di Eugenio Montale*, cit. Dico subito che per queste note mi sono molto giovato sia del contributo della Meoli Toulmin, molto utile per l'analisi delle traduzioni scespiriane in stretto rapporto agli originali, sia delle pagine di Bigongiari, attente piuttosto a scandire rapidamente il «processo» di sviluppo della poesia montaliana in rapporto a tre punti di riferimento: Guillén, Shakespeare lirico, Eliot (P. BIGONGIARI, *Altri dati per la storia di Montale* (1949), in *Poesia italiana del Novecento*, Milano 1960).

3. Occorre cedere, ma solo in parte, alla tentazione che sopravviene per prima di fronte a queste prove di traduzione. Che è presumibilmente quella di controllare quanto, sul piano tematico e perfino contenutistico, corre dal traduttore al poeta in proprio. Si può raccogliere anche in questa direzione, ma non, credo, in modo particolarmente remunerativo. Certo, chi legga i frammenti della *Notte di mezza estate*, che sono del 1933, trova nel testo scespiriano le *forbici* e il *recidere* («since you have *shore* / with *shears* his thread of silk»), che lo conducono, più direttamente di altre probabili suggestioni (altro Shakespeare, o il Dante del *Paradiso* 16, 9), al mottetto di pochi anni dopo (1938), che appunto inizia con «Non *recidere, forbice*, quel volto...». Oppure, il tema del sonetto XXII di Shakespeare tradotto da Montale, cioè il sonetto dello scambio e della fusione dei cuori («my heart, / which in thy breast doth live, as thine in me»), è senz'altro il tema che poi compare, intrecciato con altre «fusioni» e scambi, nella *Buferà*, da *Nella serra* a *Nubi color magenta*.⁵

E, per spostarsi a essenze archetipiche, a nuclei generatori profondi, non è certo per caso, va aggiunto, che tra le liriche tradotte da Montale alcune racchiudono il nucleo tematico del *vento* (e annessi), o dei *morti*. Siamo anzi a fasci ossessivi importanti dell'*imagery* montaliana. Tant'è

⁵ *Nella serra*: «Rapido e leggero ero intriso / di te, la tua forma era il mio / respiro nascosto, il tuo viso / nel mio si fondeva...»; ecc. Ma lo scambio può anche essere con il *Gallo cedrone*: «Sento nel petto la tua piaga, sotto / un grumo d'ala; il mio pesante volo / tenta un muro e di noi solo rimane / qualche piuma sull'ili-ce brinata». Torno altrove su questo tema dorsale della *Buferà*. Ma visto che siamo al punto della linea Montale-Sonetti scespiriani, devo dire che solo per stare stretto al tema del Montale traduttore evito di dar conto di altri echi importanti, da altro Shakespeare lirico (non tradotto sulla pagina da Montale), fino almeno alla *Buferà*. Per un esempio, la mossa gnomica-conclusiva del sonetto CXIX, v. 9, «now I find true», come del resto altre inflessioni gnomiche scespiriane, impronta il «Per te intendo» («ciò che osa la cicogna») che conduce alla chiusa di *Sotto la pioggia* (1933), e da questo stesso sonetto CXIX, v. 4 («Still losing when I saw myself to win») si stacca netta l'antitesi in prima persona vincere-perdere (*to win - to lose*): «troppo / volli vincerti, io vinto», di *Nubi color magenta* (1950). Ma la vibrazione scespiriana dura oltre la *Buferà*, ormai più dai drammi e in genere dal grande teatro scespiriano all'ultimo Montale.

che già qui si ha qualche difficoltà a parlare in termini di discendenze, e si tratterà piuttosto di incontri profondi. Mentre, se poi si guarda più da vicino, per certi aspetti questi incontri «contengono» non più un viaggio dal traduttore al poeta in proprio, ma da quest'ultimo al traduttore. Credo proprio, infatti, che non possa che essere così per un tratto della mirabile versione della lirica della Dickinson, che si intitola proprio *The Storm* (*Tempesta* in Montale). Borges credo che potrebbe parlarne come di una «fonte» per i primi versi di *Corno inglese*: visto che quest'ultimo è del '22, è pensabile che, giusta il paradosso borgesiano, si debba parlare di «fonte» a posteriori. In realtà, eccoci a un caso di *ritorno* del poeta in proprio sul traduttore. Vediamo: di fronte all'originale («There came a wind like a bugle; / it quivered through the grass ...») Montale sta un gradino sopra: *bugle* diventa il *suono di corno*, e ancor più *quivered* acquista una più vibrata pronuncia con *scosse* («Con un suono di corno / il vento arrivò, scosse l'erba»). Qui insomma il Montale poeta in proprio si è fatto sentire, e non solo in linea di massima, sul traduttore (ricordiamo *Corno inglese*: «Il vento che stasera suona attento / [...] / ricorda un forte scotere di lame ...»).⁶

Credo che una cosa molto simile sia accaduta di fronte ai primi versi del *Poem Fifth* di Dylan Thomas. Traducendo «The force [...] that *blasts* the roots of trees ...», Montale converte *blasts* («distrugge, dissecca») in *squassa*, anche per associazione, direi, con un *proprio* contesto affine, pure quello un contesto ventoso e bufereesco. Si ricordi *Tramontana* (*Ossi*), dove la «vita sottile» ama le sue *radici* proprio mentre «ogni forma si *squassa* nel subbuglio / degli elementi». Così, del resto, da altro scarto rispetto all'originale – si tratta ora di *Animula* di Eliot – si può dedurre una del tutto analoga pressione del Montale poeta sul traduttore. Se vedo giusto, è un ricordo di *Vecchi versi* (la farfalla che «scrollò aliando le carte») a fare sì che un verbo di quiete come quello eliotiano («*leaving* disordered papers in a dusty room») si muti in verbo di moto sia nell'edizione '48

⁶ Quando stendevo queste note (inverno 1975-76) non conoscevo, di M. BULGHERONI, *Dickinson / Montale: il passo sull'erba*, in AA.VV., *E. Montale*, cit., e soprattutto, nello stesso vol. collettaneo, alcuni puntuali rinvii al Montale traduttore di G. ORELLI, *L'anguilla*.

(«nella stanza *scompiglia* i fogli tra la polvere») sia in questa '75 («*disperde* le sue carte tra buio e polvere»). E cosìavrò anche fornita quella che se non sbaglio è l'unica variante tra i testi presenti nelle due edizioni del *Quaderno*.

E per stare a un ultimo di questi casi in cui il viaggio è dal poeta al traduttore, non viceversa, si veda come per un uso montaliano, quello di *radere* riferito all'elemento naturale, il verbo, prima di comparire nel *Canto di Simeone* («Solaria» 1929; *A Song for Simeon* è del '28)

e il sole d'inverno rade i colli nevicati

faccia le sue prove in *Arsenio*, 1927,

un fruscio immenso / rade la terra

(i contesti solo apparentemente divergono del tutto, se Montale del *creeps* eliotiano avvertiva la doppia semantica, striscia-rabbrivisce).⁷

Mi interessa molto meno, invece, segnalare qualche arrivo in direzione inversa, dal traduttore al poeta, almeno quando si stia a fatti quasi soltanto di lessico (tipo l'anche, del resto, dantesco «sentiero delle capre» del *Canto di Simeone* ritrovabile poi in *Voce giunta con le folaghe*). Piuttosto, per un solo affioramento – a scadenza lontana – di ben maggiore significato in tale direzione: quanto si ricorda la Musa sbrindellata dell'ultimo Montale (*La mia Musa, Diario del '71*) delle Muse depresse, ormai quasi ridotte al silenzio, di *To the Muses* di Blake? Anche in Blake, come poi in Montale, a tempi migliori («un giorno fu riempita di me / e n'andò fiero», dice Montale) succedono tempi di magra. La Musa montaliana si limita a dirigere un «suo quartetto / di cannuce»: equivalente alle esili prestazioni sonore delle Muse detronizzate di Blake. Sulle quali per intanto il Montale traduttore lavora in leggera e splendida amplificazione: sicché l'*ancient love* del passato che non c'è più diventa il *vecchio fuoco* («de-

⁷ Cfr. con *L'orto (Bufera)*, «una folata / radente contro il picco irto del Mesco». E vedi più avanti per *L'estate*. Quanto poi ai «colli nevicati» eliotiani, emergeranno in *Personae separatae*: vedi i «nevati / gioghi di Lunigiana»

lizia d'altri bardi»). E *the languid string* si svela, dantesco-petrarchesco, in «*tarde e fioche le corde*».

Ma certo questi rinvii non bastano. Al di là dei riscontri tematici (che penso non più che tenuemente aumentabili), o degli incontri con altrui fuochi profondi, la doppia circolazione che dicevo, dal traduttore al poeta e viceversa, è destinata a ripresentarsi ad altri livelli. Ci sarebbe da chiarire quanto si sia rinforzata, a contatto con la poesia italiana e per merito del traduttore, più che dei traduttori, la predilezione montaliana per la poesia-oggetto, congesta come si sa di rinvii interni omofonici multipli e serrati. Certo, a vedere come Montale ha reso per esempio una lirica di Hopkins su cui torneremo, *Pied Beauty / La bellezza cangiante*, tornano le domande: quanto rivela, la *aemulatio* di Montale, di una possibile discendenza da Hopkins, e quanto invece di un Montale già «formato» per conto suo su un registro che l'incontro con Hopkins gioverebbe solo a rafforzare? Certo non è prima degli anni '28-40 che Montale si apre per davvero a certe esperienze della poesia otto-novecentesca soprattutto anglosassone più vicine al suo istinto (il che resta vero anche se, per esempio, contatti con Keats, ecc. sono di prima di quel periodo). Le date suddette seguono agli *Ossi*, coprono la zona di stesura delle *Occasioni*. Si pensa anzitutto ai *Mottetti*: l'alta reattività del traduttore ai testi più sollecitanti, nel senso di una poesia oggettuale, congesta, a pugno (v. soprattutto Hopkins, Yeats, Joyce ...) conferma indirettamente che gli esempi indigeni non bastavano, anche se è proprio Montale che rivendica alla tradizione italiana che conta questo filone della poesia-oggetto: si veda in «Primato» I, 1940,⁸ e poi altrove, e si pensi a una linea, detto all'ingrosso, dantesca, tale da includere, per esempio, il Foscolo e il D'Annunzio più oggettuali, o Rebora.

⁸ Rispondendo a un'inchiesta sull'ermetismo: «Il supposto poeta oscuro è, nell'ipotesi a lui più favorevole, colui che lavora il proprio poema come un oggetto [...] interiore [...]. Poesia antitradizionale? Anzi della sola tradizione per la quale l'Italia, da secoli, conta nel mondo». [Questo e altri passi più avanti sono ora in E.M., *Sulla poesia*. Su questa raccolta è ovvio che un discorso più completo sul traduttore dovrà confrontarsi con il Montale critico, soprattutto anglista].

Vista da vicino, la versione da Hopkins è forse quella che, ancora più di altre che partono con il vantaggio della forma metrica già presente nell'originale come elemento coagulante (e come tale mai rifiutato dal Montale traduttore), mostra l'intenzione di emulare l'originale sul piano della costruzione insieme «intasata» e dinamica. Montale ha di fronte una lirica scoppiettante di segmenti brevi, spesso accoppiati (*couple-coloured, rose-moles*, ecc.) e in frizione e anzi cozzo fonico cromatico e violento. Si tratta di un oggetto insieme compatto e irto, del quale colpisce il costituirsi per sostanze (vedi i sostantivi assoluti, magari in elencazione ellittica premontaliana, prevalendo la costruzione nominale del periodo).

E Montale? Nella sua versione la congestione di Hopkins si allenta parzialmente a livello fonico-timbrico, ma con evidenti insistenze su gruppi come F/FF/FR, T/TR, STR/SPR/PR, o ZZ. E si compensa di qualche perdita a questo vertiginoso livello su altro piano, quello sintattico. Cioè serrando ancora di più il giro sintattico, già parecchio avvittato nell'originale, e costretto da Montale a rinunciare alla pausa circa a metà composizione di Hopkins (v. 6) e inarcantesi anzi nella sua versione per 12 versi su 14:

Pied Beauty

Glory be to God for dappled things –
 for skies as couple-coloured as a brindled cow;
 for rose-moles all in stipple upon trout that swim;
 fresh-firecoal chestnut-falls; finches' wings;
 landscapes plotted and pieced – fold, fallow and plough;
 and all trades, their gear and tackle and trim.
 All things counter, original, spare, strange;
 whatever is fickle, freckled (who knows how?)
 with swift, slow; sweet, sour; adazzle, dim;
 He fathers-forth whose beauty is past change:
 praise Him.

La bellezza cangiante

Gloria a Dio per le cose che ha spruzzate:
 i cieli bicolori, pezzati come vacche,
 la striscia roseo-biliottata della
 trota in acqua, il tonfar delle castagne

– crollo di tizzi giovani nel fuoco –
 e l'ali del fringuello; per le toppe
 dei campi arati e dissodati, e tutti
 i traffici e gli arnesi, e tutto ch'è
 fuor di squadra, difforme, impari e strambo,
 tutto che muta, punto da lentiggini
 (chissà come?) di fretta o di lentezza,
 di dolce o d'aspro, di lucore o buio.
 Quegli le esprime – lode a Lui – ch'è sola
 bellezza non mutabile.

Se dalla poesia-oggetto si passi ad altro lineamento evidente del Montale poeta in proprio, voglio dire quello dell'«attraversamento» – penso a quella strategia montaliana che Mengaldo ha vagliato nel rapporto di Montale con il testo dannunziano – credo che il problema di decidere su quale prevalga delle due direzioni già nominate, se quella dal traduttore, o quella dal poeta, si faccia meno bilanciato, e preponderi la seconda di queste direzioni: dal poeta, dunque, al traduttore. Qui comunque c'è già un contributo ed è quello, non trascurabile dove riguarda il traduttore, della Toulmin, con alcuni più rapidi anticipi di Bigongiari. E contributo che può contare sulle date fornite dall'interessato per le proprie traduzioni: per cui il discorso va più sul sicuro per il rapporto dell'insieme *Mottetti-Finisterre* ('34-43) con il Montale traduttore dei tre sonetti scespiriani. La traduzione dei quali (o il «rifacimento») dice Montale nella *Nota* del '48 che è «di prima del '38» (dunque fra '33 [traduzione dei frammenti dal *Midsummer-Night's Dream*] e '37?).

È in queste conversioni dallo Shakespeare lirico che compaiono chiaramente in atto alcuni aspetti di una poetica che intanto il poeta in proprio stava decisamente aggiustando nel terzo decennio del nostro secolo. Poetica che, per come orienta il rapporto con gli auctores o con la quasi generalità di essi – si tratti di autori cui è spettata la traduzione scritta, sulla pagina, o si tratti di loro altre pagine, o di altri autori cui è toccata invece la sola traduzione virtuale o mentale del Montale traduttore: traduzione ipotizzabile allora solo per le vie indirette del testo in proprio – si è espressa appunto nell'«attraversamento».

Non che questo accada di regola con Montale: il quale traducendo mostra di affrontare anche quello che all'ingrosso potremmo dire il di-

verso. Non ci sono, insomma, nel *Quaderno*, solo gli omaggi ai congeniali, in tal caso a una ideale linea più o meno appropriatamente qualificabile per metafisica, da Shakespeare a Eliot. Si direbbe anzi che all'origine della scelta di altri pezzi – sia pure in netta minoranza – ci sia tanto più qualcosa di liberamente «occasionale»: che vorrà piuttosto dire che per Montale è pochissimo credibile l'immagine del poeta che asservisce ogni esperienza a immediata esperienza e diretta captazione in vista della propria attività «creatrice», o nella ferrea prospettiva di un programma di autodefinizione. Da un tal punto di vista, direi che l'affinità massima di questo *Quaderno* è con quello di qualche anno fa di Sergio Solmi;⁹ probabile invece che anche qui la diversità dagli ermetici sia radicale.

Manca in Montale il totale asservimento dell'oggetto da tradurre, mancano insomma la voracità e l'accentramento, perché non c'è l'ossessione di un mandato poetico.

Piuttosto, di fronte a casi di differenza, per esempio di fronte alla versione di una lirica pur nobilmente diffusa come il *Cant espiritual* di Joan Maragall, di fronte al suo taglio sostanzialmente non-montaliano – neanche del Montale più narrativo – ci sarà da chiedersi se a volte per Montale la traduzione non rappresenti il luogo di soddisfazione per moti e misure che il poeta in proprio inflessibilmente, ma non senza riverberi, coerce: e qui c'è in questione non solo la «misura» formale, ma il tenore spiritualizzante della sunnominata poesia di Maragall (peraltro, la dizione vivacemente screziata e «nativa» del catalano – dico del catalano come in sé linguistico, magari oltre Maragall – non poteva non attrarlo).

Ma per tornare invece all'«attraversamento»: il primo piano di collaudo si sa ormai che è rappresentato da un indigeno, cioè D'Annunzio. Per altro indigeno, il Foscolo, spero di aver altrove suggerito alcuni modi di un attraversamento del neoclassicismo foscoliano: modi giovevoli allo stesso attraversato.¹⁰ Con Robert Browning, se una maggiore affinità vuole che la sezione da attraversare si assottigli, non è che peraltro

⁹ S. SOLMI, *Quaderno di traduzioni*, Torino 1969 [più ora il secondo *Quaderno*, ivi 1977].

¹⁰ Nel mio *I padri metafisici: appunti sullo spazio del privato in Montale*, in «Strumenti critici», X, 1976, 30 [ora in questo volume, 4].

manchi la «riduzione» (per *La casa dei doganieri* si taglia nettamente con gli attributi tardo-romantici e rovinistici di *Two in the Campagna*, il colore vittoriano di *Love in a Life* non è recuperabile per *Gli orecchini*, ecc.). Due indigeni, uno straniero solo mentalmente tradotto (salvo prova contraria): si potrebbe continuare. Ma per un caso di «attraversamento» in traduzione deversata regolarmente alla pagina stampata, mi pare che i *Sonnets* scespiriani restino l'esempio più lampante, e che sull'argomento la Toulmin abbia chiarito bene i fatti essenziali.

I quali, considerati in sincronia, in che cosa consistono? Anzitutto, Montale ama cercarsi una *forma* già data con cui fare i conti, nel senso che quella forma andrà nella sostanza rispettata dal traduttore. Anche qui tornerebbe buono il confronto con Solmi, perché qui come là non è detto che l'approccio parta sempre anzitutto dal «gusto» del lettore (Solmi avverte esplicitamente nel *Chiarimento* al suo *Quaderno* che i poeti tradotti non sono sempre «i più prossimi al gusto del traduttore»). Con Shakespeare la forma sarà naturalmente tra le più organizzate, quella del sonetto elisabettiano, con Blake (*To the Muses*) le quattro quartine, con la Dickinson o altri può essere anche solo questione del numero dei versi (qui 17), solo perché altra più circostanziata forma il traduttore non si trova davanti. Ma si veda per esempio il comportamento, esemplare per quanto stiamo dicendo, davanti al Guillén che traduce nel '28, o di fronte a Hardy o a Joyce. Inutile qui richiamarci al tema della tradizione in Montale, in particolare la tradizione metrica. Valga il rinvio alle sue note su *Ungaretti* in «Questi giorni», 1945, 2-3: «Ci si è accorti che la lirica ha pochissimo bisogno di libertà e che non si rinuncia a determinati schemi senza che sorga il bisogno di costruirne altri, ben più ardui di quelli offerti dalla tradizione e soggetti a più rapida usura, in ragione della loro troppo evidente singolarità». Eccoci allora, per stare a Shakespeare, al rispetto delle tre quartine e delle rime (o assonanze in Montale) e al rispetto della cobbola finale: e per come lo schema ritorni in *Finisterre*, vedi anzitutto Bigongiari.

All'interno di questa fedeltà, siamo a due capitali infedeltà del Montale traduttore: infedeltà al ritmo, e al contenuto. Quanto al ritmo, la Toulmin non ha mancato di osservare che Montale «non ama [...] il ripetersi dello stesso ritmo in versi successivi» (cit., p. 459). Il che ottiene,

1. con la variazione là dove si trovi di fronte, all'opposto, alla ripetizione (epanalessi, isocoli o comunque ritorni di un identico ordine sintattico...), abbastanza facile da incontrare nella poesia anglosassone, in genere meno allergica al «popolare» di quanto lo sia la nostra; e 2. con l'uso frequente dell'*enjambement*, il che fa saltare la coincidenza periodo sintattico-misura versale che c'è in Shakespeare (e altrove: v. i due versi finali di *The Garden Seat / Vecchia panchina*, di T. Hardy).

Specie la prima di queste strategie si rintraccia spesso in questo *Quaderno*: non solo nei *Sonnets*, ma nelle versioni di *To the Muses* di Blake, o di *The Indian to his Love* di Yeats (v. specialmente l'incipit), o nel Joyce di *Watching the Needleboats at San Sabba*, o nel Hardy dell'intero *The Garden Seat*. Per Blake si andrà dal rifiuto del triplice ritorno anaforico in inizio di quartina di *Whether* (rinforza l'impressione di staticità di clausola affine delle due prime quartine del testo inglese: *have ceased / have birth*) a quello dell'isosintassi nei due versi finali: con quale scossa, anche per via dell'*enjambement*, al ritmo originale, si veda qui sotto:

The languid strings do scarcely more
the sound is forced, the notes are few!

Tarde e fioche le corde, il vostro suono
è forzato, le note sono poche!

Per *The Garden Seat* di Hardy, la tendenza che stiamo illustrando è lampante, già a livello di ripetizione lessicale. Più forte della premura di fare posto al rilievo ossessivo-mortuario dell'originale – che della ripetizione si vale proprio in tal senso, sì da ricordare il nostro Pascoli più onirico-funebre, anzitutto quello della *Tessitrice* – più forte, dicevo, è in Montale la vocazione «petrarchesca» alla variazione. Vocazione notoriamente illustrata una volta per tutte da Contini in Petrarca, ma che a quanto pare anche i non petrarchisti hanno nel sangue da noi, magari per valersene a fini di scatto e velocità.

Di fronte a tutto questo mi sembra ingenuo ogni tentativo (così un poco anche nel lavoro della Toulmin) di far quadrare i conti su una «fedeltà» di Montale all'originale. Tanto più con Montale vale la regola che la traduzione è sempre infedele: ma per lui con l'aggiunta importante che l'infedeltà non è lo scacco involontario pagato alla ricerca di una

fedeltà. Questa fedeltà non è, semplicemente, la mira più pressante di Montale. La mira è anzitutto alla forma, che, come l'apriori kantiano, sta sopra la realizzazione, l'hic et nunc del prodotto individuo, d'autore.

Corollario di questo sarà che bisogna intendersi sul tipo di fedeltà «formale» che più sopra opponevo alle due infedeltà, ritmica e contenutistica, di Montale. Considerata nel sistema, che è come dire considerata in reazione alle due sunnominated infedeltà, anche quella fedeltà si dimostra non più che apparente nei confronti dell'autore tradotto: il ritorno di quartine e cobbola con Shakespeare, come, sempre per i tre sonetti scespiriani, di rime o almeno quasi-rime e forti assonanze, non vuole restituire né l'assetto per così dire frontale dell'originale, né la sua «durata» manieristica, né il senso di una precisa visione del mondo consegnata al sonetto elisabettiano.¹¹ E mi pare che anche un fatto importante tra quelli genericamente ascrivibili all'attivo di una «fedeltà» montaliana, trascenda l'autore tradotto: penso all'ispessirsi quasi programmatico, a quanto ho visto, delle risponderie foniche e timbriche nei finali delle sue traduzioni (controlli analoghi potrebbero farsi per il poeta in proprio).

L'omaggio sarà invero al testo stesso che ha davanti, e dunque con Shakespeare si tratterà di festeggiare la fermezza del distico finale nel suo risalto di asseverazione e gnome, e insieme proprio la sua ricchezza omofonica, per cui (son. XXII) a

Presume not on THY heart when MIne is slAIN;
thou gav'st me THIne, not to give back agAIN

corrisponde l'insistenza timbrica su RE, su É/E (e A/AN, da *zelante: distante, a «invano... l'ha avuto»*):

SpEnto il mio cuoRE, invano il tuo ripRENDERE
voRREEsti: chi l'ha avuto non lo RENDE.

¹¹ Sul che v. ora A. SERPIERI, *I sonetti 33 e 29 di Shakespeare*, in «Paragone», XXIV, agosto 1975, n. 306.

Ma anche la toscaniniana rapidità dell'esecuzione, superiore a quella dell'originale, induce a ritenere che l'omaggio sia in superiore misura al partito stilistico che dalla Forma, al di là (in parte o in gran parte) dell'autore, si aspetta il traduttore: e dal suo finale, dalla clausola, in modo speciale. Partito che è quello della forma-pugno, dicevo, del grumo compatto e sigillato. Vediamo ancora i due versi finali di *Alle Muse*, di Blake:

The languid strings do scarcely move;
the sound is forced, the notes are few!

E Montale, eccolo a smentire l'isoritmia dell'originale e con effetto di velocizzazione rispetto a Blake, e insieme a cumulare omofonie in chiara eccedenza cromatica rispetto a quello:

Tarde e *fiOche* le cOrde, il vOstro suOnO
è forzato, le nOte sOnO pOche!,

dove non solo andrà notata la dominante timbrica in /O/, ma le due rime *suono*: *sono*, *fioche*: *poche*, la prima rinforzata da *vostro*, questa seconda (senza dubbio dantesca: cfr. *Inf.* I, 59-64; *poche*: *fioche*, *Par.* XI, 131-33) rinforzata da *corde* e da *note*.

Un rapido confronto con i *Mottetti* basterà a segnalare quanto questa preoccupazione del finale sia anche del poeta in proprio (già, va aggiunto, da prima dei *Mottetti*): ad apertura di libro, v. *Il ramarro, se scocca*:

LUce di LAmpo
invAno può mUtArvi in ALcUnché
di ricco e strAno. ALtro era il tUo stAmpo.¹²

¹² La preoccupazione del finale non esclude ovviamente che in altri punti, per es. nella versione dell'incipit di *Poem fifth* di Thomas, si mostri particolarmente ostinata, nei confronti dell'originale, la ricerca dei ritorni omofonici e di quella che in generale chiamavo *aemulatio*. Cito semmai questo caso per il fatto che una siffatta ricerca implica anzi un acquisto lessicale-espressivo (*urgendo*) rispetto al testo inglese. Infatti «The force that *through* the green fuse drives the flower» diventa «La forza che *urgendo* nel verde calamo guida il fiore». Si noti fra parentesi il sapore manzoniano della conversione montaliana (*urgendo... calamo*: v. il coro di Ermengarda), ma si noti anche come quel nuovo *urgendo* consenta di tenersi

4. Ci si muovesse, finora, dal traduttore per qualche sondaggio verso il poeta in proprio, o ci si muovesse in un terreno dove più bilanciati sono i rapporti di dare e avere fra traduttore e poeta («attraversamento»; ossessione della Forma e suo privilegiato corollario dell'attenzione alla clausola), l'idea finanche implicita, tanto la si dà per scontata in merito, era quella della *continuità* traduttore-poeta in proprio. Della *differenza* non si è praticamente parlato (o l'abbiamo data per dimostrata nel caso del rapporto Montale-contemporanei traduttori). Concluderemo peraltro con la segnalazione di una differenza: si tratta del diverso – non opposto – atteggiamento di reazione sulla pagina che dimostra, nei confronti dei testi in inglese, il traduttore rispetto al poeta in proprio. Per cui anzi, come vedremo, per tutto un lato della ricerca tecnico-espressiva montaliana, i rapporti sono precisamente del poeta in proprio non con il traduttore, ma, per la strada più breve, con gli originali. Aggirando dunque, sia pure in parte ma visibilmente, il Montale traduttore.

Allora cos'è che, ove ci si fermi al rapporto più ovvio, cioè quello poeta in proprio-traduttore, resta, per una parte importante, fuori fuoco?

Da un lato, direi, quelle altre zone che, del poeta crestomato sulla pagina, non sono state che tradotte mentalmente: si può non consegnare alla pagina scritta, magari per *impuissance*, magari per suprema esitazione del lettore nei confronti del traduttore, proprio il «pezzo» di un autore che poi più agirà, invece, sulla poesia in proprio (e, per allargare l'attenzione all'ombra che dicevamo, è anche possibile che un nome che qui non compare, mettiamo Browning o Hölderlin, conti nell'insieme di più di molti dei presenti). Dall'altro lato, resterà fuori fuoco quello che dei molti livelli o aspetti della pagina originale, pur tradotta, la traduzione non ha potuto assorbire e far conoscere, ma sì è arrivato a segnare la pagina del poeta in proprio.

Nel primo caso il traduttore virtuale o mentale non è diventato traduttore comunicativo. Nel secondo caso il traduttore comunicativo, se

più o meno in pari con l'originale riguardo alla presenza di /R/ nel verso (infine, *urgendo* è più breve, specie se raffrontato a *through*, di «attraverso»). La stessa attinenza alla vita vegetale ha *urgere* nell'*Elegia di Pico Farnese* (1939), dove l'angelicata urge «fino al midollo» i cachi.

come tale ha inoltrato al lettore segni e messaggi ritrovabili o non ritrovabili anche nell'opera in proprio, ha taciuto in parte o del tutto come traduttore altri di questi messaggi e segni, che invece ha incanalato e fatto suoi nell'opera in proprio.

Siccome è questo secondo caso che mi sembra più metodologicamente interessante, oltre che meno o per niente presente nel capitolo degli studi sulla traduzione, mi pare opportuno che su di esso ci si soffermi brevemente.

Il Montale traduttore si è trovato di fronte, con i testi inglesi o con la maggior parte di essi (e non, o in misura nettamente minore, di fronte ad altre lingue) a una rapidità lessicale che se lo avvinceva in quanto rapidità, gli riusciva però irraggiungibile in quanto lessicale. Si sa bene che la nostra lingua difetta di parole brevi, mentre ne dispone con larghezza quella inglese. E Montale è troppo artista e, insieme, ha troppo vivamente presente il «genio» della lingua, per accontentarsi della misura bisillabica, o per ricorrere a quelle tronche che non siano le non molte dell'uso comune. Valga l'osservazione montaliana sui traduttori di Eliot: «gli italiani, quando non si appagano di una modesta letteralità, sono forzati a una ricerca di monosillabi, di elisioni e di cesure che certo stravolgono il genio plastico e disteso del nostro discorso».¹³

Nell'*impasse*, cosa fa Montale? Reagisce in più modi. Attraversa il contenuto, se così si può dire, cioè, soprattutto di fronte alle tre poesie di Shakespeare, taglia non appena può; ma anche, e più, converte il dinamismo commesso al lessico «breve» scespiriano, e assonanzante o consonanzante in fine o entro il verso, in dinamismo ritmico: per questo è così frequente imbattersi nella variazione sintattica, al posto della ripetizione dello schema sintattico quale si trova nell'originale. Vedi per un solo esempio, e per non stare al solo caso Shakespeare, l'ordine soggetto + verbo + complemento nei primi versi di *The Indian to his Love*, e nell'*Indiano all'amata*:

The *island* dreams under the dawn
and great *boughs* drop tranquillity;

¹³ E. MONTALE, *Eliot e noi*, in «L'immagine», 5, novembre-dicembre 1947.

the *peahens* dance on a smooth lawn,
a *parrot* sways upon a tree.

L'isola sogna sotto l'alba,
dai grandi tronchi stilla la *pace*;
sul prato liscio danzano i *pavoni*,
un *papagallo* dondola su un ramo.

Vecchia libertà, questa della sintassi italiana. Come è di alta e nobile data quello cui Montale ricorre con lo stesso fine di dinamismo ritmico, cioè il rifiuto della coincidenza periodo sintattico-misura versale: coincidenza che, sempre presente in Shakespeare, non c'è mai nella versione delle cobbole finali dei tre sonetti scespriani:

XXII: Presume not on thy heart when mine is slain;
thou gav'st me thine, not to give back again.

Spento il mio cuore, invano il tuo riprendere
vorresti: chi l'ha avuto non lo rende.

XXXIII: Yet him for this my love no whit disdaineth;
suns of the world may stain when heaven's sun staineth.

Pur non ne ho sdegno: bene può un terrestre
sole abbuarsi, se è così il celeste.

XLVIII: and even thence thou wilt be stolen, I fear,
for truth proves thievish for a prize so dear.

Per essermi rubato, poi: se avviene
ch'è ladra anche virtù con un tal bene.

E si potrebbe controllare come questa soluzione del traduttore sia anche quella che si ritrova nella cobbola finale della *Casa dei doganieri*, per la quale ho del resto parlato altrove di uno schema nascosto che «moltiplica» quello stesso del sonetto elisabettiano, quartine + distico riamato,¹⁴ nell'ipotesi che già nel '30 Montale frequenti il sonetto scespriano:

¹⁴ Nel mio *Leopardi, Browning e tre poesie di Montale*, cit. [e ora di molto ampliato in questo volume, 3].

Tu non ricordi la casa di questa
mia sera. Ed io non so chi va e chi resta.

Soluzione che comunque si intensifica nei *Mottetti*, pur senza rimare la coppia (*Brina sui vetri*: «È scorsa un'ala rude, t'ha sfiorato le mani, / ma invano: la tua carta non è questa»; *Il ramarro, se scocca*: «... invano può mutarsi in alcunché / di ricco e strano. Altro era il tuo stampo», per non citare che i casi più evidenti). Si veda infine in *Finisterre* la *Serenata indiana*:

[Il polipo] può servirsi di te. Tu gli appartieni
e non lo sai. Sei lui, ti credi te.

e sempre in *Finisterre*, *Gli orecchini*,

La tua impronta
verrà di giù: dove ai tuoi lobi squallide
mani, travolte, fermano i coralli.

Dove il traduttore interviene, oltre che per quello che già si è detto (distico finale «sbilanciato») e oltre a quello che si sa ormai bene (*Gli orecchini*, come *La frangia dei capelli* che la segue, può dirsi un vero e proprio sonetto elisabettiano),¹⁵ interviene dicevo, molto probabilmente, anche a suggerire, o se si vuole a cons suggerire, la così detta rima ipermetra. Si pensi alla coppia finale del «rifacimento» del son. XXII di Shakespeare, con la rima ipermetra *riprendere: rende* e si confronti con *squallide: coralli* degli *Orecchini*, e, meno bene, con *appartieni: te* di *Serenata indiana*. Va da sé naturalmente che il traduttore a sua volta tiene d'occhio, come si sa, l'ipermetrismo di Pascoli e dei crepuscolari; e, aggiungiamo di passata ma in argomento, tiene d'occhio anche le traduzioni di un già autorevole traduttore anglista di quegli anni, il Praz, che addirittura nella prefazione ai suoi *Poeti inglesi dell'Ottocento* giustifica con l'esempio pascoliano il suo ricorso alla rima ipermetra (siamo nel 1925).

Ma a me preme di più chiarire un altro punto, e ho già detto quale: mostrare come quello che, del testo originale, il traduttore non può

¹⁵ P. BIGONGIARI, *op. cit.*, p. 196.

trasporre, sia però un potenziale di cui prende atto, che non va dunque perduto, ma piuttosto deviato alla prova d'autore. Anche di questo va tenuto conto, ove si voglia considerare correttamente il sistema traduzione-poesia in proprio. E solo così quella che poteva sembrare una perdita si rivela invece per uno spostamento, appunto dal tradotto al prodotto in proprio, senza essere filtrato o sperimentato – o essendolo in modo meno rilevato – dal traduttore.

È propriamente la brevità lessicale e, più e meglio, una appropriata messa in opera del lessico al fine di suggerire – nella dinamica stessa, come presto vedremo, della sincronia lessicale – un'impressione di brevità, di «rubato», di lessico in fuga, quella che, risultata solo in parte attuabile al traduttore, è tentata dal costruttore in proprio. Per divenirne uno dei contrassegni inconfondibili.

Passiamo dunque a quest'ultimo, per considerare rapidamente, in questa sede, un paio di mottetti («Ti libero la fronte...», «Infuria sale o grandine?») e una poesia che sta fuori dei mottetti, ma sempre nelle *Occasioni*, *Alla maniera di Filippo de Pisis*.

Ecco il primo:

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.

Questo mottetto comincia e finisce precisamente con due monosillabi in rima: *Ti... qui*. In principio della seconda quartina, insomma a metà del mottetto, c'è una tronca, non «letteraria» (tipo: *fuggiam*, per *fuggiamo*) ma di lingua abbastanza usuale (*mezzodi*). La trafila

Ti

mezzodi

qui

reagisce su altre toniche in *i* presenti nel mottetto. Si tratta di una specie di riflesso o rimbalzo, che si traduce a ben vedere in un fatto di accen- tuazione e incitazione ritmica. Si può così isolare una specie di maglia timbrico-ritmica portante:

1	<i>Ti libero</i>
4	<i>ti</i>
5	<i>Mezzodì</i>
6	<i>s'ostina</i>
8	<i>vìcolo qui</i>

La frustata ritmica riguarda l'intera sequenza. Ma soprattutto si noti come vi siano presi in mezzo anche i due sdrucchioli del mottetto (*liberi*, *vìcolo*, rispettivamente in primo e ultimo verso, dunque sommantisì a *Ti* e *qui* rispettivamente, e in identica posizione nei due rispettivi endecasillabi). Tronca in centro di composizione, monosillabi e sdrucchioli (cioè, parole lunghe) in cerniera sia iniziale sia finale del mottetto interagiscono, con effetti di triturazione versale (cui concorrono altri elementi su cui non insisto) e, per quel che riguarda gli sdrucchioli, con accentuato effetto di fugato, di perdita di massa per il lessema interessato.

I rilievi sono in gran parte analoghi se si passa ad altro mottetto, «In- furia sale o grandine?»; specie, ma non solo, alla seconda strofa, di cin- que versi:

La pianola degl'inferi da sé
 accelera i registri, sale nelle
 sfere del gelo... – brilla come te
 quando fingevi col tuo trillo d'aria
 Lakmé nell'Aria delle Campanelle.

Cambi di ritmo dal primo al secondo verso, come nella prima quarti- na del resto, endecasillabi accelerati per via dell'accento preferibilmente di sesta (quattro su quattro versi, nella prima strofa). E poi, la forte ossa- tura monosillabico-tronca

sé
 te

Lakmé

(*sé... te* ambedue in fine di verso) che funziona anche qui da rinforzo per ogni altro timbro in *é*:

5		<i>sé</i>
6	<i>accélera</i>	<i>nélle</i>
7	<i>sfére gélo</i>	<i>te</i>
8	<i>fingévi</i>	
9	<i>Lakmé</i>	<i>Campanélle</i>

I frammenti fonici che ne sono investiti, tanto si esaltano ad arsi energiche e sferzanti, quanto ne è rubato spazio e tempo alle tesi. Tutto tende a scorporarsi intorno a questi segmenti fermi e battuti: ma soprattutto le parole lunghe, e in particolare quelle voci sdruciole cui si sa che Montale è particolarmente attento (qui c'è *accélera*) e che andrebbero studiate in siffatte sincronie e in siffatte strategie di scorporamento. Qui sarà almeno doveroso far presente che la sferza delle tronche in -è si risente, aspra perfino, in *Serenata indiana (Finisterre)*, vedi lo zig-zag di *aloè: me: non è: non è: te: te*, alterni in capo di versi e dentro il verso. E poi, in *Verso Siena*, nella *Bufera*, c'è altra rima bizzarra e tronca in -è: *Ohimè / San Gusmè*.

Per un'ultima occhiata al trattamento delle «parole lunghe», sempre nella scia di quel che a Montale può avere insegnato il contatto con altra lingua dalla nostra, si esca dal mirabile cerchio dei *Mottetti*, per leggere *Alla maniera di Filippo de Pisis*, che viene subito dopo, 1940:

Una botta di stocco nel zig zag
 del beccaccino –
 e si librano piume su uno scrimolo.
 (Poi discendono là, fra sgorbiature
 di rami, al freddo balsamo del fiume).

Quello che qui più interessa si può isolare così:

zi g za g
 beccac ci no
là
scri molo
bà lsamo

Da un lato, *zag... là* riconduce perentoriamente alla funzione nuova del monosillabo in questo Montale: quasi ovvio pensare che alle spalle c'è Palazzeschi, meno ovvio pensare a un più discreto influsso di certo Saba. Basti dire che per questo aspetto non si dovrebbe trascurare, a proposito di Montale e della metrica montaliana, la funzione innovante e liberatoria della rima, oculatamente demotica, di Saba (penso qui al più giovane, ante-1920 circa; il più caro a Montale, anche al Montale critico). Per es.: la rima *tu: blu* del *Garzone con la carriola*, di Saba, potrebbe aver soccorso un traduttore affamato di monosillabi. Cfr. *blu: più* nella versione da Hardy. Lampante poi, anche per l'identico contesto di evocazione operistica, la vicinanza tra *me: te: don Josè* (Escamillo) della *Carmen* di Saba e la poco sopra ricordata trafila di un mottetto: *sé: te: Lakmè* (vedi «Infuria sale o grandine»; ricorderò a chi non lo sapesse che la *Lakmè* è un'opera, di Leo Delibes). Questo per stare agli indispensabili, ma non sufficienti tramite italiani. Fuori casa, ci sono alcuni francesi del tipo *fantaisiste*, e c'è la lingua inglese per come si offre nei poeti (si pensi anche solo a Browning e alle sue rime «diaboliche»...) e per come provoca il traduttore.

Ma intanto si veda come il duo *zag-là* scarichi il suo dinamismo su *bàlsamo*, sdrucchiolo. D'altro lato, eccoci al trio *zig-beccaccino-scrimolo*: un monosillabo che sta con un piano quadrisillabo e uno sdrucchiolo trisillabo. Preso in mezzo tra il frustante *zig zag* e il veloce tempo rubato dello sdrucchiolo in fine di terzina, anche il grosso *beccaccino* si velocizza, perde corpo, vola via nonostante il colpo di stocco e le quattro sillabe. Qui, su questa capacità montaliana di dare le ali al «nostro pesante linguaggio polisillabico» per la via *interna*, 1, delle assonanze e dei timbri, e, 2, dell'interazione dinamica di parole di stazza come di origine diversa, senza rinunciare a niente (dal monosillabo in rima al polisillabo, sdrucchiolo o no) e traendo partito formale da tutto, si misura la consistenza più segreta del dialogo del poeta in proprio con il traduttore, anche là dove il secondo non basti del tutto a spiegare *direttamente* il primo.

6. «ALLA MANIERA DI FILIPPO DE PISIS» E «IL NOSTRO PESANTE
LINGUAGGIO POLISILLABICO»

Una botta di stocco nel zig zag
del beccaccino –
e si librano piume su uno scrimolo.

(Poi discendono là, fra sgorbiature
di rami, al freddo balsamo del fiume.)

1. Due endecasillabi, di cui uno tronco, uno sdrucchiolo, incorniciano nella prima strofa un quinario. Nella seconda, ancora due endecasillabi, ma da soli e piani e assonanti, a modo di cobbola.

Il fatto che in fine di verso compaiano tutti i tipi di endecasillabo, ma nella prima parte di questa poesia delle *Occasioni* i due del tipo meno frequente, sdrucchiolo e tronco, e nella seconda sua parte due endecasillabi piani, suggerisce una prima impressione di contrasto-tensione: diciamo che a una sistole più contrastata e veloce segue una diastole più sedata. Il che se non sbaglio si accompagna ai due opposti, ma anche affrontati, movimenti che informano il contenuto, una specie di arsi (*si librano piume*) nel terzetto, una specie di tesi discendente (*discendono*) nella quasi-cobbola.

2. Ma la presenza di sdrucchioli e di tronche investe anche l'interno dei versi e si segnala per certe conseguenze sul tempo prosodico montaliano. Ci sono ben quattro sdrucchioli in cinque versi:

3	librano	scrimolo
4	discendono	
5	balsamo	

E due voci ossitone (una è più propriamente un monosillabo tonico):

1	zig zag
4	là

dove il *là* si rinforza anzi nella sua funzione di brusco arresto della prima parte del verso (c'è una cesura forte), proprio giovandosi della quasi-rima con il *zig zag* in capo di primo verso, e del rinforzo, anche, di *bAlsamo*. È così evidente la cesura, che le due strofette potrebbero ridisegnarsi così:

Una botta di stocco nel zig zag
del beccaccino –
e si librano piume su uno scrimolo.

(Poi discendono là,
fra sgorbiature
di rami, al freddo balsamo del fiume.)

Risultato, due terzetti accomunati dalla tronca di primo verso, dall'andamento anapestico sia in primo e terzo verso come nel quarto (o primo del secondo terzetto), dalla coppia quinario + endecasillabo nel primo terzetto («del beccaccino – / e si librano piume su uno scrimolo») e nel secondo («fra sgorbiature / di rami, al freddo balsamo del fiume.»). Ed entrambe queste coppie sono in quasi rima o in forte assonanza: rispettivamente, *ino: ímolo; úre: ume*).¹ Differenze: all'endecasillabo tronco del primo terzetto corrisponde un settenario tronco all'inizio della seconda strofetta, e se a un primo verso anapestico della prima parte fa eco un identico schema del settenario iniziale della seconda, il verso che chiude la poesia sgarrà se lo si confronta con gli altri versi lunghi, perché

¹ Accomunati poi da rime o assonanze da primo a secondo terzetto: *zig zag: là: piume (: sgorbiature): fiume*. Il che potrebbe a sua volta suggerire un'altra, un po' diversa, ripartizione, ma senza che ne muti il séguito di questa nota.

oppone agli accenti di 3^a-6^a (◡◡◡, ◡◡◡) dei tre versi superiori (1, 3, 4 della poesia come l'abbiamo leggermente ridisegnata) la ripresa dei due versi più brevi, cioè del quinario (4^a e poi 6^a, 10^a).

Vista così, la lirica presenta, in ciascuno dei due terzetti, rispettivamente un'uscita tronca in fin di verso iniziale (*zig zag / là*) e due sdruccioli interni regolarmente distribuiti (*librano, scrimolo / discendono, balsamo*). Una distribuzione che, quantitativamente parlando, più equa di così non si potrebbe. Tanto più che anche i polisillabi sono equamente collocati: due quadrisillabi, uno per parte, *beccaccino* a mezzo della prima strofetta, *sgorbiature* a mezzo della seconda.

3. Quante parole lunghe. Ma come mai, potremmo chiederci, in tanta copia di trisillabi e di quadrisillabi, l'impressione è di un tempo veloce? E come mai, peraltro, veloce il tempo del primo terzetto come del secondo, resta che – a quantità perfettamente eguale di sdruccioli e di quadrisillabi – il primo terzetto suggerisce un'impressione di velocità anche maggiore che nel secondo?

Rispondere, sia pure parzialmente, alla prima domanda, è cominciare a rispondere anche alla seconda. Con una premessa importante, se a sua volta giustifica il fatto stesso di porsi le domande di cui sopra: rispondere, significa provarsi a chiarire un'affermazione di Montale molto interessante, per come essa pone la lingua poetica montaliana in un rapporto di *lotta* nei confronti del genio della nostra lingua, ma di *lotta all'interno* della lingua. Da questo punto di vista, Montale ha scelto subito la strada contraria rispetto alle avanguardie di primo Novecento, quella futurista in particolar modo. Nel 1946, nelle *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, ha scritto che la sua attività di traduttore gli ha insegnato a scavarsi un'«altra dimensione nel nostro pesante linguaggio polisillabico». (Più in generale, è esplicita l'approvazione di Montale per quanti combattono, e guadagnano per via di contrasto, con il proprio strumento). Quello che ha fatto con certi autori della nostra tradizione, per esempio con Foscolo, per esempio con D'Annunzio, Montale anche ha fatto, dunque, con la nostra lingua: scavo, attraversamento. Qui, in questa breve poesia vicina ai *Mottetti*, come ha concretamente provveduto?

L'osservazione da fare per prima è forse questa: che gran parte della condotta dello scavo in questione parte dalle due squillanti unità foniche accostate di quello *zig zag* in fine di primo verso. L'endecasillabo appuntito da questo *zig zag* vuole che per un verso simile,

Una botta di stocco nel *zig zag*

si dia per accentato il solo *zàg* di questa voce pregrammatical-espressionista di Montale. D'altra parte, la lettura extraversale, diciamo semplicemente linguistica, non può non farsi sentire in competizione con quella voluta dalle ragioni dell'endecasillabo. Una lettura nella *langue* chiede una distribuzione tonica più equilibrata. Così: *zìg-zàg*. Se però si bada all'intera poesia, è proprio questa lettura *au pair* di *zig zag*, a essere imposta dalle due fondamentali trafile timbriche che si rintracciano nella poesia, cioè proprio in *ì* l'una, in *à* l'altra. Per cui non so se si deve parlare di una doppia spinta minima iniziale (*zig zag*) che detta i successivi affioramenti (una proliferazione seriale), o se sono questi affioramenti che costruiscono a posteriori l'intensità di quei due minimi impulsi iniziali.

3.1 Gli squilli in *ì* sono tutti nel primo terzetto. Però non si deve tralasciare il titolo,

Alla maniera di Filippo de Pisis

né tantomeno l'epigrafe da Lapo Gianni che Montale ha eccezionalmente trascritta sotto il titolo,

... l'Arno bàlsamo fino

La citazione, oltre a trasmettere ai versi finali del testo montaliano quasi tutto il suo materiale fonico (non solo BALSAMO > *balsamo*, ma *L'Arno* > *là, al, FIno* > *fume...*), contiene anch'essa, come *zig zag*, l'una e l'altra vocale tonica fondamentale, i due motori o impulsi timbrici di cui si è detto: *ì-à*.

Ma per stare al testo vero e proprio, ecco come compaiono le *ì* nella prima parte:

zìg
 beccaccìno
 si librano scrìmolò

La sferzata ritmica di zìg raggiunge i due sdruccioli e ne rinforza l'effetto di «rubato» (quanto più è battuto, ossessivo, il ritorno di una stessa vocale tonica, tanto più, per una faccenda di distribuzione dell'attenzione, scemano il tempo e lo spessore di quanto segue alla tonica). Stiamo a vedere cosa succede a un evidente rappresentante del «nostro pesante linguaggio polisillabico» con cui fa i conti, qui e altrove, Montale. Penso al *beccaccino*, quadrisillabo piano. Preso in mezzo tra la frustata della tronca iniziale *zìg* (si è visto con quali anticipi da titolo a epigrafe stilnovista), e il duo *librano-scrìmolò*, il *beccaccino* perde massa anche lui. È così che Montale procede al suo *scavo*: l'istanza della tonica si mangia molto del resto di questo quadrisillabo.²

3.2 Simile, ma *non uguale* funzione ha l'altro monosillabo fonosimbolico, *zag*, nei confronti del distico, e solo di quello, della seconda zona di questa poesia. Ecco come vi compaiono le à:

/zàg/
 là
 ràmi bàlsamo

La frustata ritmica agisce anche in questa trafile, con il rinforzo già visto delle mansioni di quel *là*, naturalmente con rinforzo di tonica e conseguente velocità di lettura del trisillabo sdrucciolo che include la tonica in questione, *bàlsamo*.

Ma qui il processo di velocizzazione è sì presente come nella prima strofetta, ma non è portato avanti fino in fondo come in quella. Il battito fonico ritornante non si trasforma sempre in battuta ritmica fondamentale. Investe *ràmi*, bisillabo non particolarmente bisognoso di velocizzarsi, investe come si è visto *bàlsamo*. Non investe *discendono*; soprattutto

² Rinvio ad altro luogo l'esplorazione di analoghi fatti nell'intero sistema poetico montaliano.

non il quadrisillabo piano per così dire speculare al *beccaccino*, cioè, penultimo verso, *sgorbiature*.

4. Con questo, penso, si è avviata una risposta anche alla seconda delle domande che ci si ponevano in § 3. E soprattutto si è chiarito un modo onde Montale affronta dall'interno i problemi di una lingua poetica che specie le sue esperienze di lettore e di traduttore dalla lingua inglese gli hanno prospettato (*Alla maniera di Filippo de Pisis* è del 1940 e dunque è in «zona di traduzione» e come minimo ha alle spalle quasi immediatamente le versioni scespiriane: voglio dire quelle che si leggono nel *Quaderno di traduzioni* [1948; 1975]). Il nostro è un pesante linguaggio polisillabico. Come servirsene senza mutilazioni, senza rinuncia alla ricchezza lessicale della lingua? Cioè senza rinuncia ai polisillabi, vista la relativa povertà di parole corte, tanto più tale per chi come lui, e non solo lui ovviamente, rifiuti ormai di accettarne dal conio troppo umanistico-letterario (tipo *giuro* per *giuramento*, tanto per spiegarsi); e tanto più avendo ben presente, anche il Montale traduttore, che «monosillabi, cesure, elisioni», se cercati forzosamente, «certo stravolgono il genio plastico e disteso del nostro discorso»?³

La strada scelta da Montale ricorda per un aspetto non secondario quella che va da una cospicua zona settecentesca ai primi romantici, diciamo fino al Manzoni lirico (dal quale ho estratto il *giuro* poco sopra). Il loro è, in ordine alla lingua, un partito oramai seccamente non-petrarchista, non petrarchescamente selettivo, e invece pragmatico. Con in più una *souplesse* e libertà tutta nuova – che avrà imparato anche dalle avanguardie più inclini a quel segno «grottesco-crepuscolare», *fantaisiste*, cui lui stesso assegna, nell'*Intervista immaginaria*, la propria preistoria, ma anche in parte, credo, da un Saba⁴ – Montale ospita, in varie combinazioni di parallelismi fonici, voci sdruciole, piane, ossitone, con escursione dal monosillabo, esposto non senza soddisfazione e sfida anche in fin di verso, al pesante polisillabo piano. Dalla stessa convivenza, anche

³ Cfr. E. MONTALE, *Eliot e noi*, in «L'immagine», I, 1947, ora in *Sulla poesia*, cit., p. 444.

⁴ Per qualche assaggio, v. il precedente studio (qui del resto ripreso in più punti).

stretta, di tutto questo, trae partito per far «vibrare tutte le possibili armoniche del lessico» (come dice lui a proposito del «lessico comune» di Eliot). Per quanto ci riguarda, ne approfitta anche per far volare veloce il beccaccino di cui sopra.

E può anche graduare quantità ed effetti: una volta impadronitosi delle soluzioni velocizzanti (per esempio variazione del ritmo, forzatura della tonica negli sdruciolì, presa a tenaglia dei polisillabi in mezzo tra monosillabi e sdruciolì dall'identica ritornante timbrica), può dosarle a discrezione, con il massimo o il minimo di applicazione e di rigore.

5. *Postilla*. Individuata più sopra l'interferenza, a livello di prosecuzioni foniche, del titolo, oltre che dell'epigrafe da Lapo Gianni, con il vero e proprio testo di questa breve lirica, c'è da chiedersi se anche ad altro livello, quello che in questo caso solo approssimativamente e con qualche perdita può dirsi delle ascendenze culturali, quel Filippo de Pisis che nel titolo detta addirittura un «à la manière de» non interferisca anche in altri modi nella costruzione del testo. E, si intenda subito, non il De Pisis poeta, ma proprio il pittore. Prospettiva non meno stimolante che non sia quella del riconoscimento di altra ascendenza «di scrittura», dell'ennesimo rinvio da poeta a poeta, per Montale. Diamo dunque un'occhiata a come Montale stesso ha visto proprio la pittura di De Pisis, nei confronti proprio della poesia del medesimo.

Montale ha scritto su De Pisis due volte, nel 1943 – a tre anni circa dalla poesia di cui parliamo – e nel '54. In entrambi i casi ha fatto chiaramente presente che il De Pisis pittore è un grande pittore proprio in quanto possiede quello che gli manca come poeta: anzitutto, perché possiede «il forte ostacolo positivo di una materia esterna da dominare» (1943). È questa precisamente la condizione che si è cercata quel Montale in special modo: di «scavo», un termine dagli armonici artigiani se non proprio «operai», di ostacolo e di dominio formale. Poi: non c'è nel De Pisis poeta, ma sì c'è nel pittore, «quella prodigiosa stenografia pittorica» ('43), «quel segno stenografico» ('54), «a zampa di gallina, che è la sua forma, e la sua sintassi». (Noto *en passant* che anche Piovene, 1942, scriveva di «stenografia pittorica» per De Pisis). Infine, nel '54, torna su quello che nel poeta non c'è, mentre ce n'è lo schietto equivalente nel pittore,

cioè «la carica della parola». A questo punto, credo che si sia spulciato abbastanza e che abbastanza bene si spieghi un titolo come *Alla maniera di Filippo de Pisis*. È il fauvismo nervoso e contrastivo, la sua maniera di pittura sferzante, il suo segno «caricato». È questo che Montale può pensare di tradurre, da quella sintassi pittorica, nella sua sintassi periodico-prosodica. Quella tal sintassi che abbiamo illustrato stando appunto a questa lirica.

Molto meno interessano, qui, alcuni echi «tematici»,⁵ dico anzitutto sempre dal De Pisis pittore: caccia, «natura morta», uccelli fulminati, rami a sgorbio e in genere lo zig zag figurativo sono certamente tipici della «maniera» depisisiana. E «voli di tordi nella via d'ametista» sono poi in una poesia depisisiana segnalata da Montale nel '43 (*L'alloro*).

Più importante, penso, la seguente deduzione, che è poi anche una riverifica: il Montale poeta si conferma anche per questa strada, necessariamente singolare, del confronto con lo statuto e i comportamenti, solo metaforicamente raffrontabili ma non senza guadagno, con un campo d'arte diverso, un poeta che fortemente rilutta a ogni, diciamo così, endogenesi della poesia. Diciamo allora che quello che abbiamo davanti è un piccolo campione di comportamento da affiancarsi ad altro comportamento montaliano, cioè al suo appellarsi, a parole e nel fatto, all'insostituibile valore nutritivo della *prosa* per la poesia.⁶ A parte le differenze, ma in entrambi i casi siamo di fronte a un poeta anche, se non soprattutto, consustanzialmente eterogenetico.

⁵ Sui quali vedi invece *Con il gallo cedrone*, in questo volume, 7.

⁶ Per cui cfr. 2, *Il grande semenzaio: qualche trovata*.

7. CON IL GALLO CEDRONE

Partire, per un'analisi del *Gallo cedrone*, anche solo da uno sguardo alla forma metrica, vuol dire appurare già una cosa: che questa poesia, per quello che può dirci a questo livello, è un *unicum* nella intera *Buferà*. È un quartetto per così dire aperto di quartine, come si può subito vedere:

Dove t'abbatti, dopo il breve sparo
(la tua voce ribolle, rossonero
salmi di cielo e terra a lento fuoco)
anch'io riparo, brucio anch'io nel fosso.

Chiede aiuto il singulto. Era più dolce
vivere che affondare in questo magma,
più facile disfarsi al vento che
qui nel limo, incrostati sulla fiamma.

Sento nel petto la tua piaga, sotto
un grumo d'ala; il mio pesante volo
tenta un muro e di noi solo rimane
qualche piuma sull'ilice brinata.

Zuffe di nidi, amori, nidi d'uova
marmorate, divine! Ora la gemma
delle piante perenni, come il bruco,
luccica al buio, Giove è sotterrato.

Queste quattro quartine sono *grosso modo* coeve a un'esperienza metrica in sé più singolare, più ricca nel senso tecnico, quella del sonetto elisabettiano, sperimentato in *Finisterre* in quegli stessi anni. Già, perché *Il gallo cedrone*, che pur compare nella sezione V della *Buferà*, nelle *Silvae*, è a stampa nel 1943, come molte altre liriche che, a stampa anch'esse in

quell'anno (una addirittura l'anno dopo), subito entrano, invece, in *Finisterre*, e si affiancano a liriche di anni immediatamente precedenti, come gli *Orecchini*, come *La frangia dei capelli...* e *Il ventaglio*, che sono altrettanti sonetti elisabettiani: sono cioè fatti, come si sa, di tre quartine + distico baciato.

Non voglio così inferire che il *Gallo cedrone* non abbia diritto di entrare subito, in *Finisterre*, e debba aspettare l'edizione della *Buferà*, per via soltanto del suo aspetto metrico più usuale: è però vero che già un tale aspetto dice qualcosa della sua distanza dal tono dominante in *Finisterre*, raccolta tutt'altro che eterogenea, e istituita su un centro di condensazione stilnovistico-elisabettiano-foscoliano, cui è chiaramente renitente il *Gallo cedrone*.

Semmai, e sia pure, come vedremo, solo per gli aspetti di più immediata evidenza, le quattro quartine del *Gallo cedrone* guardano bene indietro, agli *Ossi* soprattutto. Addirittura il più antico degli *Ossi di seppia*, datato 1916 da Montale, il famoso «Merigiare pallido e assorto», è costruito con quattro quartine – più, però, un verso aggiunto all'ultima. Ma la struttura, che ho detto aperta (senza cioè sigillo di coppia rimata in chiusa), a più quartine, si ripete, variando il numero delle medesime oltre che la misura versale, all'interno specialmente dei veri e propri *Ossi di seppia*, nella omonima raccolta. Queste quartine a gruppetti di tre, di quattro e anche oltre, che sono le nicchie preferite del primo Montale quando non cerca la misura lunga, è probabile che lui le mutuasse, per impossessarsene con un'aggressività di *os rotundum* condotta fino all'espressionismo più sperimentalmente fiero di sé, che le mutuasse dunque da un territorio a mezzo tra i francesi, da Baudelaire a Verlaine fino al tardo simbolismo, agli italiani di primo secolo. So che questa rapida convocazione di ascendenze è tutto tranne che selettiva. Ma a questo punto, basta procedere decisamente in territorio francese per imbattersi in un nome, Baudelaire appunto, e in una poesia arcifamosa, per l'appunto costituita da quattro *quatrain*s: *L'Albatros*.

A metterci sulla strada non c'è solo il fatto, che se fosse il solo sarebbe irrilevante, del comune titolo ornitologico, né il fatto solo delle quattro quartine. Piuttosto, di che cosa ci parla, anche, il *Gallo cedrone*? Di un animale regale, di un Giove strappato al suo dominio – il dominio

dell'aria e del vento (e del bosco) – e umiliato, costretto alla terra nuda, al *limo*, ad «affondare in questo magma». Secondo: con questo animale sacro, divinizzato («uova marmorate, divine!», «Giove è sotterrato»), ma spossato, condannato, l'io si identifica, il «pesante volo» dell'io che invano «tenta un muro» non è neppur propriamente riducibile a un volo solo metaforico, solo analogico, tanto fa tutt'uno con l'ultimo tentativo di vita del cedrone.

Leggiamo a questo punto *L'Albatros* baudelairiano:

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
 Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
 Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
 Le navire glissant sur les gouffres amers.

À peine les ont-ils déposés sur les planches,
 Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
 Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
 Comme des avirons traîner à côté d'eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!
 Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid!
 L'un agace son bec avec un brûle-geule,
 L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait!

Le Poète est semblable au prince des nuées
 Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
 Exilé sur le sol au milieu des huées,
 Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

Nel *Gallo cedrone*, la prima condizione, di una regalità strappata al vento e affondata nel limo, è in pieno la condizione dell'albatros, la sua opposizione cielo / tolda, nubi / suolo (rois de l'azur / planches; prince des nuées / sol). La seconda, l'identificazione dell'io con il cedrone, è anticipata dall'equivalenza baudelairiana («Le Poète est semblable au prince des nuées»), non solo, ma di quell'equivalenza recupera la sostanza stessa, che sta nella goffaggine di un re quando è esiliato dal suo dominio: solo che se tale pesantezza e goffaggine in Baudelaire si «scarica» sull'animale (quattro aggettivi: *maladroits, honteux, gauche, veule*), restando per il Poète il riverbero di tutto questo, in Montale è l'io a caricarsi direttamente di *maladresse* («il mio pesante volo») e la parte del sublime spetta così an-

zitutto al gallo cedrone. Non c'è in Montale la sublimità della dizione baudelairiana, perché neanche c'è più l'intatta favola del *Poète* che là perdura. Ma lo scarto più saliente è un altro: si è incrinata la capacità di distanza che là naturalmente governava il gioco dell'equivalenza tra umano e non umano. In Montale, c'è uno strappo violento nella pacata e fin pedagogica analogia che si distende nel primo verso dell'ultima quartina baudelairiana. Ad essa si sostituisce un fulmineo corto circuito di immedesimazione perfino biologica e motoria tra io e animale, una alla lettera confusione che con l'analogismo non ha niente, se non il lontano punto di partenza, da spartire. Qui è il grande salto, insieme, direi – e direi con forza – arcaico e «nostro», e che Montale deve anche alla nevrosi di un io tanto più implosivo ed esposto alle ferite, in quanto, come qui si coglie indirettamente, non gli manca il pur taciuto orgoglio della regalità (cosa che, sia detto tra parentesi, troppo sfugge ai lettori di Montale, come in genere sfugge che in ogni auto-umiliazione c'è un principio di aggressività).

Altra cosa che non c'è in Baudelaire, né a tale grado nel primo Montale che sceglie la forma del gruppetto aperto di quartine, ma sì in questo Montale del *Gallo cedrone*, è, oltre allo scavo di coinvolgimento che dicevo, il lavoro di fitte assonanze e rime, a volte a breve a volte a lunga distanza, o il correlato lavoro anagrammatico o paranagrammatico. Si tratta di un aspetto ormai noto, almeno dalle *Occasioni* (specie i *Mottetti*) in poi. Per questo c'è da insistere solo su quanto, di esso – ed è molto – ci conduca oltre i rilevamenti ormai ovvii, per esempio quelli sulla densità oggettuale del prodotto che abbiamo davanti. Piuttosto, che un tal lavoro qui ci sia, ci informa del fatto che, se la forma a più quartine e aperta rappresenta una specie di salto al Montale più giovane, poco sincronizzata sulle raffinate esperienze metriche del Montale più o meno sincronico di *Finisterre*, il modo onde Montale lavora «dentro» la forma è invece proprio quello di chi ha alle spalle i *Mottetti* ed è nel pieno dell'esperienza di traduzione (penso anzitutto ai sonetti di Shakespeare; più, fra l'altro, Hopkins?) e di composizione (con un massimo di vicinanza proprio ai sonetti suoi elisabettiani, dove il lavoro omofonico è particolarmente ragguardevole).

Va anzi osservato che per un fatto saliente, il rapporto di maggiore o minore evidenza della parola in cima di verso rispetto alle parole interne al verso, qui risulta addirittura rovesciata, ormai, la tendenza riscontrabile, torniamo all'esemplare più lontano, di *Meriggiare*... In quella poesia, ma anche, e in modo netto, nelle successive degli *Ossi* (sto sempre a quelle di forma metrica più o meno assimilabile al *Cedrone*), la parola in rima e in cima di verso spicca netta sul resto. Per tale fase si può parlare come della più espressionista e dantesca di Montale: dantesca, mi spingerei a dire, nella specializzazione, propriamente, petrosa. Si potrebbe dimostrare come si sia a un vero e proprio partito dell'asprezza ostentata, non senza vanto giovanile, nel luogo più esposto: vedi per esempio «Arremba sulla strinata proda», ecc.

Si veda invece il nostro *Gallo cedrone*. Nella prima quartina, *sparo* rima non con altra voce esterna, ma con l'interno *riparo*, e l'interno «rossone-ro» «rima» con l'esterno *fosso* che chiude la quartina. Quell'incipit locativo, *Dove* (da Pascoli, incipit della *Quercia caduta*, «Dov'era l'ombra or sé la quercia spande»? – anche là una maestà abbattuta e onorata, e «spande» finale potrebbe allora echeggiare in «sparo» finale del primo verso montaliano...), quel *Dove*, dunque, ottiene variazioni foniche tutte interne, in *voce*, in *ribolle*; e l'interno *dopo* del primo verso assuona con *rosso*, interno, *fuoco* e *fosso* che sono invece esterni. Si tratta di bilanciamenti dinamici, a involgere esterno-interno. E non continuo, ma la stessa dinamica, intesa a evitare che il piatto si sbilanci tutto dalla parte della voce in fin di verso, si ritrova anche nelle altre tre quartine. Semmai, si badi anche al fatto che in tutte e quattro le strofe consonanze e assonanze, e insomma parallelismi fonici, possono presentarsi in linea sia orizzontale sia verticale, e sommarsi anzi fra loro. Il primo verso della seconda quartina viene opportuno come esempio di consonanze orizzontali: si veda la trafila «aIUTO [...] singULTO [...] PIÙ DOLce». E per un incrocio e somma di rispondenze verticali e orizzontali, si vedano i due versi ultimi: «il BrUCO / IUCCICa al BUIO».

Sarebbe anche troppo facile continuare, ma tutti abbiamo ricordo di quanto possano risultare stucchevoli le pretese di completezza su questo – su ogni – piano. La conseguenza, piuttosto, di un tale comportamento è di condurci paradossalmente a una condizione in sé non nuova nella

grande esperienza lirica italiana, a una condizione che può approssimativamente, e con la correzione che vedremo, dirsi petrarchesca, almeno per un'utile opposizione didattica rispetto alla condizione «petrosa» cui accennavo per il Montale giovane. La definizione di petrarchesco valga qui ad assecondare quanto Bigi osservava anni fa della lirica petrarchesca, sulla scarsa sottolineatura, cioè, che, in quella partitura continua, senza gravi scosse, pertiene alla rima in fin di verso. Solo che subito si dovrà aggiungere che la somma differenza sta, quando si torna a Montale, nel fatto che il processo di forte riduzione del primato della parola in fin di verso – con conseguenze sulla stessa nozione di «verso» – si persegue qui per la strada proprio opposta alla generalmente petrarchesca, e cioè per crescita, frizione, accumulazione, accentuazione, insomma saturazione all'interno del verso. Il fine resta simile – il più possibile di adeguamento della parola in cima di verso, sia o no in rima in Montale, nei confronti delle consorelle interne; ma in Petrarca il tutto avviene per via di deflazione a tutti i livelli, qui per la via opposta dell'inflazione a tutti i livelli (fonici, emozionali, di espressività...).

Un certo fastidio dell'analisi formale sopravviene in genere quando essa stia palesemente contenta alla pura fenomenologia che le riesce di descrivere. Ma anche a stare all'aspetto fonico di questa poesia, esso trascina a vista un sèguito, vorrei dire scottante, che giustifica molto più compiutamente l'approccio formale. Spunta insomma un «di più»: c'è che almeno alcuni parallelismi, alcune rime, assonanze, alcuni fatti omofonici spinti fino all'anagramma, rivelano quello che la gabbia metrica si sforza di contenere. E cioè, diciamo, un logogramma niente affatto lineare e contenuto. Un po' come per certi cardiogrammi abbastanza puntuti e drammatici.

Si pensi all'emotività inerente a una rima, forse calcolatamente non ravvicinata, come quella tra 1, *sparo*: 4, «anch'io *riparo*». Dove la rima non tanto avvicina, ma congiunge il tutto, lo *sparo* e l'*io* che *ripara*, o *brucia*, *anche* lui, nel *fosso*. Certi incontri fonici, insomma, risultano anche incontri a forte densità emotiva-partecipativa, e il logogramma di cui sopra registra in vari punti uno scarto, uno scatto di intensità che è emotiva e semantica insieme. La forte caratura emotiva può sprizzare da parole in sé semplici – *fosso* –, ma con implicazioni strutturali che vedre-

mo, o da voci già «da sempre», e dunque per forza anzitutto extrasistemica, molto cariche (*vivere*). Per quel *fosso* cui conduce la scia di *rosso* e di *fuoco* nei versi immediatamente precedenti, c'è da dire che è una parola pronta a investirsi di memoria e suggestione infantile, né più né meno del *botro* che fa da simile catalizzatore nella vicina – per collocazione – *Anguilla* (a stampa nel '48). Nella *Farfalla di Dinard*, *fosso* equivale localmente, fisionomicamente, a *botro*: entrambi designano, anche opponendo un *giù* a un *sopra*, come poi qui (dove *fosso* è un *giù* rispetto al *muro*), designano il solco, ora asciutto, ora melmoso, che correva vicino alla casa di Monterosso (vedi, in prosa, il *botro* melmoso e il *fosso* di *Il bello viene dopo*: il *botro asciutto* della *Casa delle due palme*). Ma guardiamoci dentro meglio, nel *fosso* di *Il bello viene dopo*: la «lei» a cui «lui» racconta della sua infanzia, di beccafichi cacciati e di anguille inforchettate nel *botro*, ha già diagnosticato un'insopprimibile quanto dannosa devozione all'infanzia nel suo accompagnatore: meglio che qualcosa si porti via «il ricordo di tutto. Dopo – dice lei – saresti come una donna che ha saltato il *fosso*, che non ha più paura di nulla. Ma tu vuoi restarci dentro, nel *fosso*; a pescarci le anguille del tuo passato». (Donde, *Nel sonno*, il «ritornarmi», il «traboccar dai fossi» del ricordo, e anche là nell'eccitazione di azioni verbali plurime e asindetivamente legate: «può ritornarmi, traboccar dai fossi, rompere dai condotti...»); e plurime e legate azioni sono anche nel *Gallo cedrone*: «anch'io riparo, brucio anch'io nel *fosso*».¹

Ecco allora che una parola ad alto potenziale, diciamo così, autonomo (o comunque meno bisognoso di afferenze contestuali per manifestarsi come tale), cioè il *vivere* cui già accennavo, immessa poi in una piega come questa, «Era più dolce / vivere, più facile...», mentre richiama altro contesto sintattico e lessicale affine, di recupero anch'esso di un momento altamente vitale (*L'ombra della magnolia*: «Spendersi era più facile, morire al primo batter d'ali [...] un trastullo») riaffida un suo segmento fonico a una voce seguente, ricchissima anch'essa di implicazioni di libertà e pienezza in Montale – né in lui solo – come il *vento*. Il rinvio tra i molti opportuni sarà magari qui a un altro *vento*, quello che, proprio

¹ Che il legame *fosso*-ricordo sia forte, documenta anche Voce *giunta con le folaghe*: «la fossa / che circonda lo scatto del ricordo».

in limine agli *Ossi*, entra nell'orto, spazza via ogni segno di *reliquiario* e, già allora con la stessa precisa alleanza vento-vita che torna poi nel *Gallo cedrone*, vi «rimena l'ondata della *vita*». Che il battito emotivo sia forte, dovrebbe mostrarlo anche, sempre nel giro di versi dove *vento* chiama *vivere*, il modo onde l'avvento di un'altra parola a forte risonanza montaliana, *ala*, è predisposto da a + liquida nei versi che precedono: «era più doLce [...] più fAcILE disfARsi AL vento...».

Non meno istruttiva è la vicenda di pronomi e aggettivi: «anch'io riparo, brucio anch'io nel fosso», già a livello enunciativo propone la identificazione dell'io con l'animale agonizzante. Ma *io* ritorna anche fonicamente contenuto in *mio*, quando si tratta di riprendere e svolgere i termini di questa identificazione, nell'impossibilità di staccarsi dal *limo*:

Sento nel petto la tua piaga, sotto
un grumo d'ala; il mio pesante volo
tenta un muro...,

finché *io* e *mio* per così dire si trasfondono, ancora fonicamente non meno che semanticamente, nel *noi* (basta il passaggio m/n) che subito segue:

... e di noi solo rimane
qualche piuma sull'ilice brinata.

Straordinaria alleanza di significanti e di significati, questa che ancora è dato di rintracciare. E così il *mio volo* si confonde, davvero ormai al massimo grado di spossamento e confusione dell'io, con *noi solo*. Il materiale fonico è quasi lo stesso, come si conviene a sottolineare un impulso di partecipazione emotiva, di consonanza-asonanza dell'essere, che l'abbraccio di significanti asseconda con una sua forza e necessità di conglutinazione.

Nel frattempo, «un *grumo d'ala*», quel *grumo* sotto il quale l'io *sente* la piaga, del gallo cedrone non meno che sua, «contiene» a sua volta il *muro*: sul quale ormai, per avvenuto trasferimento di funzione, è l'io che anzitutto misura il proprio scacco («il *mio* pesante volo / tenta un muro»). Qualcosa di molto simile avveniva, grammaticalmente-affettivamente,

nelle *Confessions* di Browning, e ne ho parlato altrove (in riferimento però a *Ballata scritta in una clinica*).²

L'ultima quartina non può che ripiegare per una seconda breve sequenza sul dolce vivere appena, ma per sempre, abbandonato (le pieghe evocative e dolcemente ottative sono nelle quartine pari; più situazionali e al presente le dispari):

Zuffe di nidi, amori, nidi d'uova
marmorate, divine!

Anche qui una parola ricca di risonanza vitale – *amori* – non può contenersi alla sua sola nicchia, e infatti si ripresenta nel verso sotto – dentro il prezioso e vagheggiato MARMORAtE, che quasi raddoppia AMORE –, come del resto la vicina, e infatti ripetuta voce a forte risonanza affettivo-evocativa, *nidi*, ritorna in DIVINE (per *amore*, impensabile dunque la proclamata rima «di natura» alla Saba, *fiore: amore*).

Si sarà già visto, così esemplificando, come certe parole basiche di Montale emergano in questa poesia, penso a *muro*, penso a *volo*. D'altra parte, traguardata da questo punto, che non è un punto d'arrivo, né per l'una né per l'altra voce, ma è certo un punto d'uso non trascurabile specie per la prima, la loro storia si rivela ben diversa. *Muro* ha una vita molto intensa e significativa nel primo Montale, ma poi bisogna aspettare questa poesia perché ritrovi e anzi bruci la potenzialità segnica che ha accumulato negli *Ossi*. D'ora in poi, voglio dire dopo il *Cedrone*, se *muro* o affini compaiono, sarà in accezione certo meno pregnante. Il *muro* è a parer mio una voce caricata negli *Ossi* dalla lettura congiunta, precisamente, di Dostoievski e di Cestov, come spero di aver dimostrato altrove. Non basta che in natura esistano molti muri e muretti (quelli a secco di Liguria di cui parla Montale, come di *exempla* costruttivi per la sua poesia).³ Non basta perché per ciò stesso essi muri entrino nella perce-

² Vedi il quarto saggio contenuto in questo volume, *I padri metafisici*.

³ Forse neanche basta (ma qui il discorso *deve* farsi più duttile e comprensivo) il *muro* entrato per sempre nella “prospettiva simbolica” dell'adulto per la via regia dell'impressività sprigionata da *scene prime*, come quella incastonata in *Proda di Versilia*: «a quell'ombre i primi anni erano folti, gravi di miele [...] dormivo

zione, e nella simbolizzazione della scrittura. In altre parole, è sbagliato pensare che la cultura intervenga solo o soprattutto *dopo* gli *Ossi*. Gli *Ossi* tendiamo a leggerli ancora, almeno in parte o del tutto, preculturalmente, perché solo in parte si è di solito disposti a prendere possesso anche in sede di lettura del testo di quello che pur si dovrebbe sapere, che cioè la cultura del Montale anni Venti non è per niente inferiore, se non per estensione orizzontale, ma non certo per assimilazione e dunque anche per «intrusione» della scrittura, a quella del Montale fiorentino o milanese-cosmopolita.

Ora, la cosa più interessante, se si vuol stare a quanto dice il rapporto *muro-volo* in questa poesia, è che quest'ultimo scoppio che dicevo, di significazione affidata al muro che qui rispunta dopo lungo silenzio, avviene in presenza di una cooptazione nuova di un altro vecchio e glorioso arnese lessicale-metafisico montaliano, il *volo*. Sul quale poi si sa tutto, dopo il saggio di Avalle: ma qui occorre piuttosto far presente che è con *Il gallo cedrone* che per la prima volta, e così drammaticamente, il *volo* entra in un processo di «assedio delle cose», di invasione e occupazione dell'io – qui da parte dell'animale-totem, o altrove degli assenti, siano le angelicate o siano i perduti. È un volo che l'io tenta anche per conto dell'animale, ma finito subito davanti al muro di uno scacco che è a due per modo di dire, se il piumato animale è totem, esponente parentale e privato dell'io stesso.

Non è un caso che in una poesia di circa due anni dopo, nella *Ballata scritta in una clinica*, ma scritta comunque, e conta moltissimo, in tempeste di guerra e apocalissi come appunto *Il gallo cedrone*, ripetendosi una simile istanza di identificazione con il non-io, con altro animale totemico come il bulldog di legno che sta sul tavolino della donna ingessata, ritornino anche echi fonici simili: ancora una cospicua attività del significante, che torna a coaguli affini in rispondenza a simili situazioni di signifi-

nella stanza / d'angolo accanto alla cucina [...] travedevo oltre il *muro* al lavandino, / care ombre massaggiare le murene...»). Resta che il dialogo tra simbolismo "primario" e cultura dell'adulto, se studiato con duttilità può offrire moltissimo né solo al lettore di Montale.

cato: nel *Cedrone*, «il mio pesante volo/ tenta un MUrO»; nella *Ballata*, «e poi l'ululo/ del cane di legno è il mio, MUtO».

Si veda, del resto, come, in questo giro di corrispondenze, una poesia anch'essa a stampa nel 1943, *Giorno e notte*, ma con le carte in regola per entrare, diversamente dal *Cedrone*, in *Finisterre* – per quel che possiede: cenni inconfondibili alla «bufera» guerresca «in una città militarizzata» (Montale), e netto affluirvi della figura dell'Angelicata; mentre nel *Gallo cedrone* lo sfondo bellico è solo inferibile, semmai, dai già detti sintomi di labilità e invasione dell'io, e quanto all'Angelicata in figura non c'è, e vi torneremo –, si veda, dicevo, come *Giorno e notte* proponga una qualche affinità di sequenze foniche con il *Cedrone*. Nel *Cedrone*, «Dove t'abbatti... / (la tua voce ribolle, rossonero / salmi...)», e in *Giorno e notte*: «se rimbomba improvviso il colpo che t'arrossa / la gola e schianta l'ali»: e confronta magari questo schiantarsi con quell'abbattersi, e tutto con «l'ali... stronche dai geli / dall'Antilibano» – ali stronche di Volpe – più avanti, in *Sulla colonna più alta*.

Questi ultimi nessi mi pare che finiscano per avvicinare più del sospettabile la, diciamo, presenza-cedrone, alla presenza-Clizia o all'altra opposta, diciamo l'Anticlizia. In *Giorno e notte*, infatti, la gola che s'arrossa è di Clizia, ma la «rappresenta», «perigliosa annunciatrice dell'alba», il rosignolo (certamente keatsiano, direi; o anche, dice lo stesso Montale, il più vernacolare «robin»). Quanto alle ali stronche di Volpe, potranno ricordare un mirabile mottetto, ed essere quelle (cliziane, però) della procellaria. Fra tanto assedio di piume e piumati, occorre peraltro distinguere: disponendo per esempio il cedrone a fianco, pressappoco, dell'io, e le piumate in questione davanti, o sopra quel medesimo io. C'è insomma una specie di doppio ponte, molto strutturato e, più che metaforico, pressantemente e traumaticamente allegorico, che va dal gallo cedrone che muore all'io, e da questo alle apparizioni egualmente piumate, ma pur faticosamente vitali, delle volanti figure del Femminino («robin», o procellarie, o molto altro che siano).

In genere si insiste, tra *Occasioni* e *Bufera*, sul rapporto dell'io con Clizia o con l'Anticlizia, la Volpe. Ma *Il gallo cedrone* dice drammaticamente l'antefatto e la condizione necessitante di quel rapporto: da un lato, questo animale piumato, diverso, che entra nell'io, è non più e non meno

caratterizzato delle visitatrici piumate e rapinose che sappiamo, dall'altro però è con l'io in un rapporto solo suo, di regalità e sacertà abbattuta e irrimediabilmente sacrificata e vinta. C'è come una metafisica tenaglia del piumato, che prende in mezzo, tenaglia di piume e di Estranei, l'io della *Buferà*: dal piumato sconfitto – al (con) l'io sconfitto – alla piumata o farfalla ecc. (che difende la luce di un'alba o di una speranza quando è Clizia, prospetta una più diretta salvezza carnale quando è Volpe). Questo io ha per così dire al suo fianco una creatura biologicamente estranea con cui può confondersi ma nello scacco, un suo *dentro* parentale che addirittura impone il rapporto, ma un rapporto di martirio e di morte; e ha, davanti o sopra, il *fuori* di creature portatrici di un eros senza rapporto, salvifiche ma nella intangibilità, direi neoclassica, o preraffaellita, del loro numinoso.

È tra questi ben stretti margini che, pure, *Il gallo cedrone* impianta una «storia», se non sbaglio: una fulminea storia di disillusione e scacco e di stoico rilancio di una possibile salvezza. In proposito, un'ultima breve trafila di rinvii e di concomitanze tra significati e significanti dovrebbe contribuire a un ultimo chiarimento.

Partiamo ancora una volta da una trafila fonica, e vediamo che cosa «nasconde»: nasconde, vedremo, non meno che il «sugo» stretto della stretta «storia» che sta racchiusa nel *Gallo cedrone*.

Non a caso la trafila è per così dire a ponte lungo: va da 4, *brucio* («anch'io riparo, brucio anch'io nel fosso», con le connessioni di partecipazione e identificazione col cedrone che ormai sappiamo), al cortocircuito con i versi ultimi, 15, *bruco*, 16, *luccica* al buio. («Ora la gemma / delle piante perenni, come il bruco, / luccica al buio, Giove è sotterrato»).

Ora, è appunto da questa tranciante linea di richiami fonici che dobbiamo lasciarci guidare: e vedremo che anche al livello dei significati c'è una precisa discendenza di quel *bruco* che *luccica* (*gemma* come nella *Primavera hitleriana*: bruco da cui nascerà forse la farfalla di salvezza)⁴ da quel drammatico *bruciare* dell'io. Quell'iniziale bruciare è la condizione perché possa riaccendersi una speranza.

⁴ Che il *bruco* rinvii alla farfalla ha inteso bene O. MACRÌ, *Esegesi del terzo libro di Montale* (1965), ora in *Realtà del simbolo*, cit.

Perché si accendano tanti brillii (l'*iride* che brilla nel *fango* nell'*Anguilla*; la *gemma* che riga l'aria nella *Primavera hitleriana*; Volpe che *brilla* al buio in *Da un lago svizzero...*) occorre che, come dice il finale del *Cedrone*, Giove sia sotterrato. Ma Giove non è solo il gallo cedrone, re, Giove del bosco – è l'io stesso. Questo ci dice quanto sia importante la scena che si rappresenta fulmineamente nel *Gallo cedrone*. Qui Montale verifica, rappresentandola, la impossibile continuazione della regalità infantile nel mondo adulto: assiste, assistendo alla fine del cedrone e coinvolgendovisi – coinvolto quanto lo è, in *Fuori di casa*, lo sconosciuto turista nello scacco del gabbiano (o *albatros!*) che non arriva mai in tempo al becchime⁵ – alla fine di una parte di sé, al sacrificio della regalità e libertà e autosufficienza infantile.

Ho insistito più sopra sul fatto che il *Gallo cedrone* attinge, come diversamente *L'Anguilla*, da radici segniche e, più, fantasmatiche assai forti (più, direi, che per *L'Anguilla* medesima). E questo fino a «bucare» oltre i testi letterari, per riattivare, mascherandola ma non abbastanza, una scena infantile (il beccaccino abbattuto con la fionda e poi cotto a lento fuoco con infantile allegria; le anguille limose anch'esse manicaretto selvaggio e regale dei ragazzini e dell'io ragazzino). La scena si traduce poi qui, con *Il gallo cedrone*, nel mondo dell'io adulto, ma in illazione allegorico-simbolica, in una chiave di *souffrance* partecipativa chiaramente imposta, sovrainposta alla scena infantile. E cosa fa l'adulto, quando «decide» di riprendere e rappresentare una scena infantile, se non tradurla in chiave di autocompassione? Siamo alla asciutta, perché tutta raffigurata e oggettua, commiserazione di una regalità delusa, sovrimpresa a una scena infantile di regalità, invece, inconsciamente feroce (e il sacro è il luogo anche della ferocia) quanto inconsciamente ben ferma sul suo trono di libertà e autosufficienza.

Ora, anche l'anguilla, nella poesia collocata da Montale subito dopo il *Cedrone*, anche se è a stampa solo nel 1948, ha una specie di *muro* davanti a sé – la petrosa ostilità verticale dell'Appennino e dei Pirenei da risalire –, ma diversamente dall'io-cedrone ce la fa. Anch'essa è nel *limo* e nel *magma* dell'io-cedrone (lei è nella *melma* e nel *fango*) ma non vi si

⁵ Cfr. *Sbarco in Inghilterra* (1946).

incrosta, anzi *guizza* in *pozze* e *fossi* melmosi. Lei insomma si salva e salva affermando la vita, mentre il cedrone si conclude con una pienezza vitale sotterrata. La verità è che lei, come forse in nessun luogo della *Bufera* accade (e accade nelle *Silvae*, intrico e cuore profondo del libro), è Clizia e Volpe insieme. Sul che Montale concorda, con il suo niente affatto ambiguo: «... fu lei [Volpe] anche l'anguilla ma avrebbe potuto essere quell'altra [Clizia]!» (a Silvio Ramat). L'anguilla ascende come le regine dell'aria e del volo, e insieme è ferina, viscida, elettrica come la Torpedine (attributo di Volpe). È la resistenza, mistica e terrestre, del Materno, l'eterno Femminino. Per questo, credo, Montale è stato, diciamo così, costretto allo sbaglio di femminilizzare in anguilla il maschile salmone (è Orelli che ha eccepito sul fatto che l'anguilla si dia a *performances* non sue, ma da salmone appunto).

Da quel *brucio anch'io*, al verso 2, al lucore del *bruco*, ai versi 15-16, si svolge allora una breve quanto decisiva parabola (nel suo senso fisico, come nel senso retorico, di comparazione che si svolge su motivi di affinità e adombra una verità assoluta): si parte da un io affidato alla sua sola proiezione totemica, al suo *dentro*, perché il cedrone può dirsi il primitivo *dentro* regale, l'infantile introiezione del Padre come *vir*, come potenza e regalità assoluta; la struggente scena di morte del cedrone è insieme anche scena della morte di una sacra e diletta parte dell'io e una sorta di esorcismo di salvezza, esorcismo proprio in quanto involge quella parte, quella infantile-onnipotente, dell'io: finché si arriva così a un punto di possibile rinascita, in chiusa di poesia, là dove interviene almeno il *luccicare* di un *fuori*. Il *fuori* non solo interviene in fondo alla parabola, ma si noti come vi appaia quasi *in aenigmate* (gemma, bruco...): impossibile che una figura pienamente rappresentata osi accamparsi là dove ancora palpita il segno regale, il sogno endoparentale del cedrone morto, del Giove sotterrato, mentre il *fuori* può annunciarsi nel rapido ma tenace luccicare, nel buio, di un bruco.

Donde forse la inconfrontabilità di ciò che si è perduto con ciò che spunta dalle ceneri dell'abbattuto; la minimità, se così posso dire, del futuro, opposto alla radiosa grandezza paterno-infantile che qui si perde per sempre. E forse la scena è perpetuamente proponibile, perpetua-

mente esumabile, con quanto di crudele comporta l'identificazione con il sacro animale, e il sacrificio che ne segue.

Ma qui è il caso di addurre un'ultima tessera: come iniziava con la possibile eco pascoliana (l'*incipit* della *Quercia caduta*), eco comunque da un testo omogeneo (l'albero è anch'esso passibile di uso parabolico e allegorico e la quercia ha poi connotazioni di regalità tra gli alberi, non inferiori a quelle del cedrone tra gli uccelli), così *Il gallo cedrone* si chiude – e qui non ho dubbi – con un'eco carducciana, però irriconoscibile a prima vista. Riconoscerla, servirà non tanto a chiudere (non so se a completare) il disegno delle ascendenze culturali di questa poesia, ma piuttosto a sigillare il cerchio dei significati di cui è tessuta la parabola, di cui insomma si nutre questa favola o storia parabolica. Il *bruco* che luccica, contiene, dicevo, il compenso di una peraltro solo possibile, futura farfalla di salvezza (se l'alato ha, in particolare nel Montale da *Finisterre* a *Buferia*, questo compito). Si aggiunga ora che questa possibile salvezza «contiene» anche – sempre, io credo, a un livello di possibile salvezza minima (anche se orgogliosamente difesa) – la poesia.

Come provarlo? Appunto sulla scorta della segreta, manipolata citazione carducciana del finale. Coperta qui, quanto scoperta invece, secondo un procedimento dello smontaggio ritornante nell'ultimo Montale, e qui, vedremo, paradigmatico addirittura, nell'ormai tardo *Diario del '71 e '72*. Si veda in quest'ultimo *L'élan vital*, dove nel contesto c'è anche il nostro (e dantesco) *bruco*, «e la connessa [e dantesca] angelica farfalla». E c'è poi – ma irriso dal NON – l'insero carducciano:

Muore Giove, Eccellenze, e l'inno del Poeta
NON resta.

La citazione è appunto da Carducci, *Dante*, ultimo verso: «Muor Giove, e l'inno del poeta resta».

Arretriamo da questo inserto-smentita, da questo inserto rovesciato dell'*Élan vital*, al nostro *Gallo cedrone*. Qui, trent'anni prima che arrivi il *Diario*, la lettera del messaggio carducciano è in realtà, pur con tutta la diminuzione, rispettata, almeno per quanto lo consente la forma che si incarica di involgerla e lavorarla profondamente, verso livelli minimi, ignoti alla prosopopea carducciana: «Giove è sotterrato» è in chiusa-la-

pide, e che cosa ne è di quell'«inno del poeta resta»? Direi che non è negato semplicemente, come nel *Diario*, anno 1972, è solo «nascosto» in un insetto (per ora) senza ali, simile ad altri animali minimi, assolutamente modesti che arriveranno di lì a poco, la lumaca col luore della sua bava, la tarma sfarinata sull'impiantito della prigione... Altro che *inno*, che assolutamente *resta*. In tutt'altra dimensione di certezza, e, più, in tutt'altra capacità di compenso per la sacertà e l'infanzia perdute, l'ascendenza carducciana ci dice che quel *bruco* montaliano «contiene» insieme la speranza e la poesia (nell'avvenuta scomparsa, però, di ogni idea della poesia come lapidario, certo compenso *au pair* della scomparsa del numinoso, della morte di Giove).

Ho cercato invano, invece, esempi utilmente raffrontabili, nel sistema della *Bufera* – si sarà visto che oltre, in genere, non mi sono spinto – per due casi di «forma del significato» che in genere si trascurano: cioè per altri due diversi tramiti di, vorrei dire, soprassalto emotivo, come la parentesi: «(la tua voce ribolle, rossonero / salmì di cielo e terra a lento fuoco)». O come, e più, l'esclamativa. Questa del *Gallo cedrone*, «Zuffe di nidi, amori, nidi d'uova / marmorate, divine!» non è che si possa raffrontare con molta utilità con quelle di *Incantesimo*, «Oh resta chiusa e libera!...», o del *Ventaglio*, se non in questo caso per l'incalzare ternario, «O colpi fitti / [...] o crudi lampi, o scrosci / sull'orde!», o con altre parentesi buferesche, perché nessuna vuole assumersi il pathos di questa. Semmai, per un affine sgorge e baleno di una gioia o anzi di un *reame* irraggiungibile, la più vicina a questa del *Cedrone* è quella, *non immerito* famosa, di *Corno inglese*. Anche qui, dunque, se un «salto» si deve fare, è negli *Ossi*: «(Nuvole in viaggio, chiari / reami di lassù! D'alti Eldoradi / malchiuse porte!)»: dove pure compare lo stampo ternario.

Ma qui è davvero il caso di allargare il diametro del cerchio oltre quanto abbiamo fatto di norma finora, di dare cioè un'occhiata – pur restando all'altezza d'anni della raccolta montaliana entro cui ci stiamo muovendo – a un campione estratto dall'extra-sistema. Usciamo insomma da Montale. E chi incontriamo, appunto e proprio all'altezza di quell'anno 1943, o 1942, a dargli inopinatamente – tante sono le differenze tra i due – una mano? Troviamo Filippo de Pisis, il de Pisis poeta, naturalmente.

Si legga nell'edizione 1942 delle *Poesie* depisisiane, *Poesie* (ri)lette e recensite da Montale proprio nel '43, una poesia anch'essa, intanto, dal titolo ornitologico e di argomento non meno tale, per di più – importante – non senza accompagnamento di regale renitenza alla cattività, *Il fagiano bianco*. Si presti attenzione, in particolare, alla parentesi esclamativa (il corsivo è mio):

M'avvicino alla fitta grata
 fra il verde.
 Subito viene, con occhio spiritato
 il bel maschio dal piumaggio superbo.
 La lunga coda bianca
 sfiora leggera la polvere
 senza sporcarsi,
 la testa ha un rosso casco da guerriero
*(oh lotte nei boschi
 taciturni e lontani!)*.
 L'animale sente subito la mia simpatia,
 si fa mansueto e gentile
 – «Tremenda questa gabbia
 e ignobile il becchime
 e questa noia mortale
 simile alla mia!»
 [...]

Non so quanto poi Montale dovesse attraversare anche questi ultimi versi, per giungere alla folgorante identificazione che sappiamo, e che qui invece sta in un'analogia più slacciata e discorsiva («simile a...»). Da questo punto di vista, del resto, De Pisis è molto più in linea con Baudelaire, quello appunto dell'*Albatros*, che con Montale. E Baudelaire, del resto, è tra i grandi capostipiti di una linea in cui De Pisis, proprio per il fatto di rappresentare un prodotto medio di poesia, viene utilissimo per un confronto con Montale: cioè, nel caso, De Pisis aiuta a intendere come Montale abbia distrutto il tono esplicitamente analogico di tanta poesia grande o media, per approdare a una poesia intesa invece a bruciare i nessi analogici. Ancora a proposito di riconoscimenti depisisiani in animali, e ancora pennuti per giunta, ecco *Colombo malato*: «In questa sera di primavera gelata / tu m'assomigli / colombo stanco». Di quel «tu m'asso-

migli» direbbe Montale che «spiattezza» troppo; non ci siamo, come non ci siamo con l'araldico «... est semblable à ...» baudelairiano.

Ma per l'esclamativa, non c'è invece dubbio che Montale e De Pisis si avvicinano, né qui c'è bisogno per Montale di attraversamento o di condensazione (e anche il contesto non è disforme). (E per un altro esempio depisisiano, dove la simpatetica evocazione del «non più», del paradiso perduto, riguarda ancora, e in tono ancora esclamativo, un uccello: «Come in agonia / di là dai boschi scuri sognati / rosignolo in amore!», *Rosignolo*).

Tanto basti per individuare una passerella, almeno, tra Montale e un aspetto della sincronica «condizione» extra-montaliana. Tanto non basterebbe, invece, a fornire da solo una sufficiente controprova a un mio sospetto: che si sia cioè in grave difetto di ricerca e informazione, a partire da una certa data, sul contesto largo – la poesia italiana del nostro secolo – e sulle sue interferenze con la «carriera» montaliana. Diciamo che, all'ingrosso, quando si tratta di informare sulle ascendenze culturali montaliane, del Montale poeta, le cose funzionano più o meno bene da Dante su su fino ai primi dieci-quindici anni del secolo: da Dante, a Gozzano a Rebora ai liguri (molto meno con Saba), i ponti o ponticelli tra Montale e il patrimonium poetico nazionale la critica li ha rintracciati con a volte più che buona attenzione. Poi, basta. Sul dialogo di Montale con la poesia cresciuta, tra '20 e anni '70, *mentre* lui cresceva, si sa ben poco. Più precisamente, né si sa abbastanza sul dare di Montale a quella poesia che intanto spuntava in fasce progressivamente sincroniche alla sua, né tantomeno si sa sull'aver. È certo che quel dare si è via via ingrossato a partire dagli anni Trenta, mentre questo avere credo che solo dopo il '70 si sia decisamente assottigliato. E questo senza dire di quei casi in cui, mettiamo tra Saba e Montale, esiste il doppio scambio, prima da quello a questo, poi soprattutto da questo a quello (l'osservazione è di Mengaldo), e così per Sbarbaro e Montale, e così forse per Montale e Risi ...⁶

Necessita, dunque, un'indagine sul montalismo. Ma necessita anche – e tanto più in quanto la grandezza e poi preminenza di Montale ri-

⁶ A quest'ultimo proposito, M. MARTELLI, *Il rovescio della poesia*, cit.

schia di farne dimenticare la proponibilità stessa – una puntuale verifica, da condursi a varie altezze lungo l'albero della poesia novecentesca, su dove e come innesta Montale, o anche su dove e come Montale deliba o sbocconcella da questo o da quel poeta, a volte anche lontanissimo come tale da lui (vedi appunto De Pisis, che paradossalmente gli è più vicino quando fa il pittore). Che a volte non si tratti di pensare a grandi e codificati esempi, rende più interessante, anche per le conseguenze storiografiche, l'impresa.

Ebbene, proprio per l'ultimo punto che resta scoperto di questa analisi del *Gallo cedrone* – la parentesi che rinchiude secondo e terzo verso –, se non ho rinvii calzanti da allegare per quanto la riguarda (in quanto cioè parentesi del *Cedrone*), credo però d'averne la pezza giusta per quanto, a proposito di *altra* parentesi montaliana, mi consente di prolungare il discorso che appena sopra facevo, sull'*avere* di Montale nell'ambito di quelle fasce intertestuali che sono costituite dai testi sincronici degli «altri». Si tratta, dicevo, di un'altra parentesi, ma di una delle più famose della poesia italiana. Ed è una di quelle parentesi di cui, ove qualcuno volesse studiare questo aspetto caratterizzante della poesia moderna – l'uso nuovo della parentesi – occorre dire che essa si presenta nel suo aspetto più interessante, nel tipo cioè, se così posso dire, «a giustapposizione». In tal caso la parentesi risulta inserita nel testo con marcata autonomia rispetto al resto, più o meno evidentemente a strappo della catena logica, e poco o niente a pacifica continuazione della medesima: l'equivalente, direi, della tecnica divisionistica e di quante soluzioni, di quanti tipi di «montaggio» da tale tecnica sono poi derivati (vedi il cubismo, per stare solo alle arti figurative). Soluzioni in cui, comunque, l'effetto d'insieme è demandato non all'immediato, ma a uno sguardo finale e complessivo.

Ci si volga a questo punto indietro di qualche anno rispetto al '43, cioè al celebre mottetto (1937) «La speranza di pure rivederti»:

La speranza di pure rivederti
m'abbandonava;

e mi chiesi se questo che mi chiude
ogni senso di te, schermo d'immagini,
ha i segni della morte o dal passato

è in esso, ma distorto e fatto labile,
un *tuo* barbaglio;

(a Modena, tra i portici,
un servo gallonato trascinava
due sciacalli al guinzaglio).

È la più divisionistica, appunto, delle parentesi, forse non solo della poesia montaliana (e certo collaborava in quegli anni a produrre tale segnato divisionismo l'idea, direi molto sensibile al montaggio divisionista e cubista, del «correlativo oggettivo» di provenienza eliotiana). Ebbero, anche qui Montale ha trovato chi gli forniva una spinta fra testi della poesia italiana intermessi, sincronici alla sua. E, guarda un po', si tratta di un poeta per il quale, piuttosto, c'è chi preferisce scorgere solo il *pendant* montaleggiante (il che può restare vero, s'intende, anche se nel caso non particolarmente). Dunque, su «Pan», nel 1934, Montale recensiva la raccolta di versi di un poeta allora molto giovane, Attilio Bertolucci, *Fuochi in novembre*, sua seconda raccolta (1934). Subito mostrava di toccarne un fondo che era anche suo, con questo *incipit*: «Un poeta *fantaisiste* nel senso umoresco ed epigrammatico dei Toulet e dei Pellerin che ricorre talora in queste pagine

(A Bologna, alla Fontanina
Un cameriere furbo e liso
Senza parlare, con un sorriso
Apri per noi una porticina)

non l'abbiamo avuto mai», con quello che segue.

C'era dunque, o prometteva di esserci, il poeta *fantaisiste* che ci mancava. Quello, dovremmo aggiungere, che era stato, ma sostanzialmente inedito, il giovanissimo Montale. E *quel* Montale così svegliato da quei quattro versi, dalla loro tonalità umoresca ed epigrammatica, se ne appropriava subito. Tant'è che la parentesi che li rinchiude non è di Bertolucci, ma sua (e sia pure un modo per citare). Incominciava già da qui, nell'autoanamnesi di un sé stesso *fantaisiste*, un'appropriazione. La quale poi si scarica sulla coda del mottetto appena trascritto. A parte quello che poi *solum* è di Montale (il bagliore visionario dei due sciacalli, *senhals* della donna assente), ritorna dall'uno all'altro lo stesso *incipit* locativo (a

Bologna / a Modena), seguito da altro giustapposto locativo dall'ottica più circostanziata (alla Fontanina / tra i portici), seguito in entrambi i casi, infine, da un *quidam*, debitamente aggettivato, cui affidare un'azione misteriosa (un cameriere furbo e liso / un servo gallonato...).

8. «PRESTO O TARDI»: FINE DEL ROMANZO MITOLOGICO

I.

Ho creduto da bimbo che non l'uomo
si muove, ma il fondale, il paesaggio.
Fu quando io, fermo, vidi srotolarsi
il lago di Lugano nel vaudeville
di un Dall'Argine che probabilmente
in omaggio a se stesso, nomen omen,
non lasciò mai la proda. Poi mi accorsi
del mio puerile inganno e *ora so*
che volante o pedestre, stasi o moto
in nulla differiscono. C'è chi ama
bere la vita a gocce o a garganella;
ma la bottiglia è quella, non si può
riempirla quando è vuota.

Non analizzerò la poesia per intero. Stiamo alla sua proposizione centrale, che ho citata in corsivo. *Ora so*, dice Montale. Effettivamente l'ossimoro di *volante* e di *pedestre, stasi e moto*, è cosa solo dell'ultimo Montale e già i lettori, in particolare i lettori di *Satura*, hanno segnalato la massiccia presenza dell'ossimoro a partire dal dopo-*Bufera*. L'ossimoro può apparire anche prima (per esempio, *l'immoto andare* di Arsenio), ma allora è in chiave perlopiù di denuncia drammatica, non ha come qui e altrove il segno senile, il segno che Frye direbbe invernale, quale si trova anche qui. In realtà, con il Montale da *Ossi* a *Bufera* le cose stavano ben diversamente. L'*inganno*, che qui viene detto *puerile*, che separa il regno delle ali da quello dei piedi, del muoversi da quello dello stare, si riproduceva, e come luogo di opposizioni fondamentali, lungo tutta la poe-

sia di Montale precedente le ultime raccolte, *Satura*, il *Diario*, il *Quaderno*. *Presto o tardi* è la prima poesia che si legge, appunto, nel *Diario del '72*.

I versi che si sono trascritti in corsivo si definiscono pienamente in quanto contengono come non più antitetici («in nulla differiscono»), e li oppongono invece a un prima ingannevole, i binomi di

pedestre - stasi: volante - moto

che anche prima vivevano nella poesia montaliana, ma per illustrarvisi a vicenda *in quanto opposti*. La loro opposizione reggeva una trama semantica ricca di implicazioni e di importanza fondamentale (del resto già esplorata, se non come tale, almeno per la componente del volo).

2. Per avere un'idea dell'opposizione di cui parliamo, si veda *Falsetto*, ancora negli *Ossi*. Qui c'è già in formazione l'eroe montaliano precedente *Presto o tardi*. L'eroe o piuttosto l'antieroe vi si definisce per opposizione, che in *Falsetto* suona molto esplicita alla fine, alle creature dell'aria e dell'acqua e del fuoco-sole. Creature tutte effigiate in Esterina. È come dire che lui resta irrimediabilmente alla terra, *rimane a terra*.

Salgono i *venti* autunni,
 t'avviluppano andate primavere
 [...]
 La dubbia dimane non t'impaura.
 Leggiadra ti distendi
 sullo scoglio lucente di sale
 e al *sole* bruci le membra.
 [...]
 L'*acqua* è la forza che ti temprà,
 nell'*acqua* ti ritrovo e ti rinnovi:
 noi ti pensiamo come un'alga, un ciottolo
 come un'equorea creatura
 [...]
 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.

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

Di fronte all'eroe che rimane a terra, Esterina è come la Fenice o la salamandra, creatura magica e divina; può sfidare il fuoco

dal frotto di ceneri uscirai
adusta più che mai,

è come Diana,

l'intento viso che assembla
l'arciera Diana,

e come Diana-Artemide, l'«intangibile», la «dea delle lontananze» (Walter Otto, *Gli dei della Grecia*) si prepara al volo – dalla terra, che la ospita e in cui liberamente si muove come negli altri grandi elementi primi, ma non la rinchiude –. Piaccia o no, è già perlomeno figura della

trasmigratrice Artemide

della *Frangia dei capelli* (*Finisterre*). Si tuffa e il volo di lei si compie nel liquido, perché la salamandra-Artemide è in realtà salamandra-Artemide-ninfa, è infatti

come un'equorea creatura
che la salsedine non intacca
ma torna al lito più pura.

Dei divini Esterina ha anche il *riso*. Ride proprio quando si accinge al volo, cioè a quanto c'è di meno raggiungibile dall'umano e terrestre:

poi *ridi*, e come spiccata da un vento...

Compiutosi lo stacco dal terrestre, dalle leggi del grave e greve, in capo al volo la divina è afferrata dal divino:

t'abbatti fra le braccia
del tuo divino amico che t'afferra.

L'esclusione di chi sta a terra e può solo guardare è l'esclusione del *pe-destre* da tutto il resto, a cominciare dal *volante*. Il volo ha propiziato l'abbraccio, il mare divino l'ha consentito. Il terrestre è il luogo da cui non

si esce, dall'altra parte stanno i regni degli dei, regni vicini e scambievoli di acqua-aria-fuoco(-terra). L'eroe degli *Ossi* è del resto quello retrospettivo del *Diario*, che «non fu uomo di corsa ma neppure / di trotto» (lascio altre implicazioni di questa frase). Tantomeno, uomo di volo.

A contatto dell'acqua, anche un *ciottolo*, che pure è del grembo della terra, diviene materia leggera, allisciata, quasi equorea:

noi ti pensiamo come un'alga, un ciottolo.

Esterina è come un ciottolo. Ma l'eroe che la guarda, quando altrove guarda il mare mediterraneo, non può di più che *voler essere* ciottolo:

Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale
siccome i ciottoli che tu volvi,
mangiati dalla salsedine;
scheggia fuori del tempo...

Altro fui...

Parallelamente, anche il *ritmo stento*, il *balbo parlare*, le stesse «parole fruste dei dizionari», tutti mezzi inferiori a dire il *vaneggiamento* del mare, le sue *salmastre parole*, hanno la gravezza del terricolo, opposta al ritmo perfetto e al profumo della parola marina. La parola incerta, la balbuzie sono il corrispettivo orale della condizione pedestre: chi vola non inciampa.

Altra immagine che *ride*, divinamente ride come Esterina, è in *Cigola la carrucola*... Dove pure il riso si epifanizza nell'incontro dell'aria della luce e dell'acqua:

Cigola la carrucola del pozzo,
l'acqua sale alla luce e vi si fonde.
Trema un ricordo nel ricolmo secchio
nel puro cerchio un'immagine *ride*.

Con la stessa conseguenza di distanza, e qui anzi di frustrazione del povero eroe terrestre. Come per l'eroe antico è la corporeità stessa che impedisce l'incontro, il bacio o l'abbraccio con *l'ombra*:

Accosto il volto a evanescenti labbri:

[...]

Ah che già stride
la ruota, ti ridona all'atro fondo,
visione, una distanza ci divide.

Anche qui l'isotopia mitologica. L'eroe-Orfeo per un solo attimo ha sottratto *all'atro fondo*, al pozzo dell'oltre, il non-corporeo, il volto d'acqua e di luce di Euridice.

Così, all'eroe non tocca che di incontrarsi e scontrarsi continuamente con i testimoni grevi, spessi, materici della sua appartenenza al solido e all'inattraversabile. Voleva essere ciottolo o altro di ripulito dal mare; gli tocca invece confrontarsi con il *muro* scabro, magari puntuto dai cocci di bottiglia. Il muro – sasso pietra malta – è della materia della terra, e intanto

la vita è una *muraglia*

con quel che segue. Il *muro* separa il *rovello*, che sta al di qua, dal possibile «fantasma che ti salva» che forse sta al di là del muro, già *In limine* degli *Ossi*. Tralasciamo qualche altro muro degli *Ossi* e basti *Crisalide*, dove ancora la *muraglia* si oppone alla possibile *libertà*, al *miracolo* che sta dall'altra parte: è l'ostacolo fatto di sassi che non si smuovono,

e noi andremo innanzi senza smuovere
un sasso solo della gran muraglia,

dove ancora il muro, il sasso si correlano a dati di prigionia, incatenamento, fissità:

e forse tutto è fisso, tutto è scritto,
e non vedremo sorgere per via
la libertà, il miracolo,
il fatto che non era necessario!

L'*istante* che scampi dalla catena non sopraggiunge. La catena è «*immoto andare*, oh troppo noto / delirio, Arsenio, d'*immobilità*». Dunque il punto di fuga non si apre per l'uomo di terra, neanche quando, in *Arsenio* appunto,

un'ombra sola tiene

mare e cielo,

acqua e aria sconvolti. Regge comunque la legge dell'impedito e del tardo o dell'immobile. La terra può forarsi solo nel cunicolo o nell'anfratto, cioè nell'ancora-terra. E anche per il dato dell'*immobilità* si potrebbe citare ulteriormente (v. «l'*immobilità* come un tormento» di *Scirocco*), con gli armonici sadico-mitologici che comporta.

Il *muro* di parecchi anni dopo, quello del *Gallo cedrone*, è allora nello stesso campo significativo di cui sopra. È ostacolo di terra contro *libertà* e *miracolo* che il goffo volo dell'animale e dell'io non vincono, vinti anzi ambedue. Quando cioè avviene che l'eroe tenti di sottrarsi al grave, al pesante, alla goffaggine misera e sublime che guida i gesti dell'albatro di Baudelaire quando si muove fuori del volo, sulla tolda della nave, gli accade di essere la parodia del volo. Il volo non gli riesce, e Baudelaire ha insegnato a questo nuovo eroe negativo solo la parte negativa della storia-apologo del suo albatro detronizzato:

il mio *pesante volo*
tenta un *muro* e di noi solo rimane
qualche piuma sull'ilice brinata.

Impossibile, come altrove il salto al regno dell'acqua, qui a quello dell'aria. L'io conosce il proprio destino in quello dell'animale colpito: anche lui nel *limo*, anche lui nel *fosso*,

(anch'io riparo, brucio anch'io nel fosso),

cioè ripiombato dalla terra alla terra, tenterà *pesantemente* e invano il muro (quello, ormai, del prigioniero nel *Sogno del prigioniero*). È appunto l' analogia con l'albatro detronizzato che bisogna tenere presente. Re quello, re-Giove il gallo cedrone: ma

Giove è sotterrato.

L'io che qui, nel *Gallo cedrone*, si è eccezionalmente nominato («il mio pesante volo») conosce lo scacco affidato alle sole forze sue, al suo volo senz'ali («una vita senz'ali», in *Satura*). Chi ha le ali, al contrario, almeno fino alla *Bufera* ha nelle mani la morte come la vita. La farfalla di *Véc-*

chi versi, dove fra l'altro c'è già un nesso molto montaliano, quello bufera-volo, si muove anch'essa nel cerchio di luce della lampada in uno dei primi veri «interni» montaliani, come trema nel cerchio di luce-acqua del secchio il volto di *Cigola la carrucola*... Siamo, con *Dora Markus I*, che è degli stessi anni, e che è relata al volo dalla comparazione con gli uccelli e che dall'*incipit* della celebre poesia è già disposta fra terra (d'oriente), acqua, cielo (l'acqua-cielo che la separano dall'Oriente, sua «patria vera») alle sinopie di colei che nel volo assumerà in modo più definito le virtù del *monstrum*. Sappiamo ormai tutto sulla donna-angelo montaliana, la Clizia *visiting Angel*, il suo complesso aspetto di beatrice e demone. Qui può bastare che si insista un poco su come spesso, vedi esemplarmente i *Mottetti*, la sua natura vivificatrice-distruttrice si esprima tra i due termini del fuoco e dell'aria. Per es., in *Perché tardi?* (e altrove) è (per confesso ricordo manzoniano) la *folgore* («se tu folgore lasci la nube»), in *Ti libero la fronte* è la trasmigratrice («traversando l'alte nebulose») che poi si ritrova in *Finisterre*, la

trasmigratrice Artemide

di *La frangia dei capelli*... Dove, come per l'appunto nel mottetto, la donna è alato uccello, certo con la memoria degli anglosassoni e in specie, direi, dell'uccello sacro che salva ma anche uccide nella *Ballata del vecchio marinaio*, ed è complice dell'aria, è tutt'uno con la luce (il cielo e l'alba), a sua volta emanazione dei suoi gioielli (e confronta ancora in *Finisterre*, con *Il tuo volo*). Un ultimo esempio: nella *Bufera*, e nell'*Elegia di Pico Farnese* il volo si accompagna a parentele col fuoco, tant'è che la messaggera crucciata, e piumata, è lei che urge fino al midollo i diaspori, i diosperi (i cachi) dell'orto.

Sono linee, dicevo, su cui si è molto battuto, e perciò si può cavarsela con qualche prelievo e basta. Con un'aggiunta che viene opportuna: che per tutto c'è un mastice mitologico molto coerente. Clizia, l'innamorata di Apollo-Sole, è nel giro del volo e del fuoco non meno di quanto lo sia Artemide, che è dea mediterranea, «trasmigratrice» si direbbe professionale, a leggere gli studiosi di cose mitologiche che forse anche Montale ha incontrato, dal già citato W. Otto (i suoi *Dei della Grecia* sono in traduzione italiana, ed editi a Firenze, nel 1941) al Pestalozza delle *Pagine di religione mediterranea* (1945).

Ma non vorrei che nel frattempo si fosse persa di vista la nostra opposizione di base: anche quando, in *Satura*, le apparizioni angeliche, tenendosi piuttosto vicine alla grande suggestione di un Hölderlin, non si identificano più nell'immagine femminile (la scissione angelo-donna si è preparata in realtà già con la più terrestre, sensuale Volpe di certe zone della *Buferia*) l'opposizione si ripropone nei termini che sappiamo: *troppo tardo* l'eroe di terra se tenta di smascherare le *divinità in incognito* (nella poesia con questo titolo; *tardo all'atto* è già negli *Ossi*).

In realtà, si ripropone un grande schema del racconto mitologico e poi romanzesco, che a mio parere va esteso, magari a partire dal nucleo dove più sinteticamente è raffigurato, cioè nella *Casa dei doganieri*, a gran parte del «romanzo» che si svolge per le tre prime raccolte: all'eroe pedestre e terribile, mare, tempesta (cioè acqua e aria), luce-lampo-fulgore sono irrimediabilmente ostili, gli è possibile non accedervi ma «assistere» solo con il magico o mitico tramite della donna-dea, divinità mediterranea nelle sue varie specie, Artemide-Circe-Arianna ecc.

Per l'uomo di terra, il mare, *divino amico* di Esterina e del suo tuffo, è un segnale di rinascita ma inattuabile: un Padre sormontante, Cariddi che apre bocche e risucchi (in *Mediterraneo*).

La tempesta può offrire un punto di frattura, donde giungono la lontana o i morti, ma non è uscita o varco, perché Arsenio è, di nuovo, costretto dalle sue radici («giunco tu...») alla terra. E l'eroe si perde in una sorta di labirinto: come l'eroe esemplare che, nella *Casa dei doganieri*, si aggira nella casa a picco sul mare dove, in altro tempo, entrò l'Arianna mancata (Arianna è un'altra mediterranea figlia del sole) del nostro eroe. Ma il labirinto non è che una figura della terra, suo ventre. Né altrove, in *Nuove stanze*, l'uomo di terra potrebbe resistere allo *specchio ustorio* della guerra imminente, al fuoco che acceca, se non fosse per il fuoco di Clizia-Medusa, il lampo dei suoi «occhi d'acciaio».

3. Le grandi coppie mitologiche affiorano in particolare nel primo Montale a sancire una linea di romanzo d'esperienza e d'amore a fine non lieto. In *Cigola la carrucola...* Euridice muove dal giù per porgersi, ma solo per un attimo, all'Orfeo smarrito che la riperde nel buio. In *Incontro* (1926) è parallelamente Dafne che si nega a un eroe frustrato, detroniz-

zata controfigura cittadina di un Apollo illuso per un attimo di riappropriarsi di chi non è o non ha più:

un moto mi conduce accanto
a una misera fronda che in un vaso
s'alleva s'una porta di osteria.
A lei tendo la mano, e farsi mia
un'altra vita sento, ingombro d'una
forma che mi fu tolta; e quasi anelli
alle dita non foglie mi si attorcono
ma capelli.

Poi più nulla. Oh sommersa! tu dispari
qual sei venuta, e nulla so di te.

L'Arianna della *Casa dei doganieri* (che è poi sul piano dei «precedenti» biografici la stessa Annetta di *Incontro*)¹ addirittura manca all'appuntamento, il capo del mitico filo lo avvolge un eroe cui è stata rubata l'avventura, cui è stato rubato il romanzo, e chissà dov'è il varco. L'immagine del carcere e del prigioniero è già in costituzione. L'io è insieme precario e fisso. L'aleatorietà dell'io è l'aleatorietà dell'aiuto mitico, lo si attenda dal giù o dall'alto.

Una via d'uscita dal terrestre e dall'appiedato, nella nostalgia frustrata dell'albatro non detronizzato, dell'eroe non avvilito, il nostro eroe alla ricerca del romanzo la cerca nel quasi-terra, nel rasoterra.

Si paragona allora, anzi si confonde con il volo, subito ucciso, della tarma, appunto nel *Sogno del prigioniero*:

Tardo di mente, piagato
dal pungente giaciglio mi sono fuso
col volo della tarma che la mia suola
sfarina sull'impiantito,

o si rintraccia in altro volo mal riuscito, a zig-zag:

Lo zig-zag degli storni sui battifredi
nei giorni di battaglia, mie sole ali.

¹ Vedi in L. GRECO, *E. Montale. Commento a se stesso*, in «Il Ponte», XXXI, 1975, 10.

E già si è detto del *pesante* volo del cedrone, dell'eroe *goffo* dal volo di terra (e *me pesante* è sempre nella *Buferà*, in *Voce giunta con le folaghe*). L'antieroe neanche sa arrampicarsi. Arrampicarsi su qualcosa che, non escluso dal mondo terrestre, stia semplicemente un poco più in alto del rasoterra. È di quelli che neanche sanno arrampicarsi, come fece Zaccheo, sul sicomoro «per vedere se il Signore passi». Lui può solo sollevarsi sulla punta dei piedi. Ma «stando in punta di piedi» il nostro eroe di terra «il Signore non l'ha mai visto» (*Come Zaccheo*, in *Diario del '71*). E siamo ormai alle ultime poesie di Montale.

4. Con le quali ultime poesie, peraltro, succede una specie di terremoto, almeno per quello che riguarda il contesto di opposizioni che abbiamo parzialmente visto. È con gli *Xenia*, fulminati «madrigali in morte» (penso a qualche esempio tassiano) della moglie, che c'è la svolta decisiva.

Gli ingressi nello spazio dell'io quali, specie in *Occasioni* e *Buferà*, abbiamo visto avvenire sia dal giù sia dal sopra, erano sempre *double-face*, contenevano cioè, insieme, salvezza e frustrazione. Erano infatti incontri con l'*opposto*. Volo opposto al pedestre, il demonico all'umile-umano-humus. Non incontri con il paritetico. Non con il/la consorte. Donde appunto il risvolto di occupazione, minaccia, frustrazione, in questi interventi di salvezza, in questi arrivi dagli inferi.

Ma ora, con *Xenia*, l'incontro con la moglie, la Mosca, il caro insetto, è solo un rapporto di verità e di salvezza. Pensiamo al diverso destino del verbo (*ri*)*conoscere* dal primo all'ultimo Montale. La Mosca è uno specchio di autoidentificazione. Prima, *riconoscere* era anche rischio di morte:

(Muore chi ti riconosce?).

Dietro questa domanda, che chiude *Il ventaglio (Finisterre)*, c'è la storia finita molto male di un'altra storia, altro romanzo in nuce: è il mito di Atteone, il pastore colpevole di aver visto Diana (ancora lei). La verità-salvezza può uccidere nel momento in cui si porge. Questo perché gli occhi dell'uomo di terra non bastano a reggere la folgore, come i suoi piedi non bastano a reggere il volo. L'io scontava la *differenza*.

Ma l'io altrettanto e più destituito, biffato, inappartenente, ecc., che si incontra negli *Xenia*, qui sta in rapporto, dicevo, con il suo specchio

(«lo specchio di me», dice anticipando nella *Ballata scritta in una clinica* per la moglie), con un con-sorto: un pur vitalissimo quasi-niente, mosca, moschina, insetto. Gli occhi di questo insetto quasi non ci vedono per via della miopia, altro che la Clizia dagli occhi d'acciaio di *Nuove stanze*. I passi di questo insetto sono incerti più di quelli del poeta, altro che il passo di Volpe (la sua «falcata / prodigiosa»; il «volo del suo passo» in *Se t'hanno assomigliato*), altro che voli e *longiquo* di Clizia, ad altezze di nebulose. L'insetto, il «caro insetto», differisce dall'angelicata, e differisce (non però interamente) anche da Volpe, benché sia questa la terrestre, l'Antibeatrice.²

Per un aspetto però le continua, ed è per l'aspetto onde riappare, anche in *Xenia* e dopo, la funzione femminile dell'Anima – direbbe Jung – nei confronti dell'eroe. Ancora più continuativamente, anzi, delle precedenti figure investite di questa funzione, l'insetto *sa*. Ma come? Sa in modo parodico, deregalizzato, antimitologico. Perciò contrappone alla salvezza eventica, o tale soprattutto, dell'angelicata, intensa quanto momentanea, una salvezza «esperienziale» e durativa. La dona restando in quel sostanziale appiattamento fuori del moto, fuori del volo, che è anche dell'io.

Ma è a queste condizioni che, anagraficamente morta quest'ultima diversa eroina, e morta con lei, consumatisi gli *Xenia*, l'ultima possibilità di romanzo, l'io esce dall'ultima pagina del romanzo introiettando con naturalezza, come non avrebbe potuto mai fare con l'incommensurabile di cui era investita in particolare l'Angelicata, introiettando dunque l'esperienza e la *scientia* di Mosca.

Anche Mosca può essere portatrice del divino. Ma con la sua ironia, parodia, con il suo stesso *riso* di Dio apocalittico (*Xenia*, I, 11)³ così diverso da quello mitico, il riso della Kore, di Esterina, ha distrutto tutte le divinità mitologiche. Quelle che, in virtù delle loro stesse virtù demoniche, elargite per intermittenze attese quanto traumatiche (salamandre e Meduse in tutta familiarità con il fuoco, Artemidi a loro agio nell'aria, Naiadi che lo sono altrettanto nell'acqua, ecc.) imponevano, contenen-

² Sul rapporto Volpe-Mosca, v. i cenni nel cap. 2 di questo volume.

³ Cfr. G. BÀRBERI-SQUAROTTI, *Gli inferi e il labirinto*, cit.

dola, la differenza, l'alterità all'io, e lo lasciavano come l'avevano sorpreso, cioè impedito, aggravato, pesante, «tardo all'atto» (*Ossi*), «tardo di mente» (*Buferà*).

Ma se guardiamo a come stanno le cose dopo il passaggio fondamentale degli *Xenia*, vediamo che l'eroe *sa*. Sa semplicemente ma irreversibilmente quello che Mosca sapeva, che lei gli ha comunicato. Si noti, da *Xenia* a *Diario*, il semplice scambio dal *tu sapevi* all'*io so*, sulla stessa base di conoscenza. È uno scambio, un'eredità, una sanzione di parità e di consors: in *Xenia*, I, 14,

[...]
 negano che la testuggine
 sia più veloce del fulmine.
Tu sola sapevi che il moto
 non è diverso dalla stasi,
 che il vuoto è il pieno e il sereno
 è la più diffusa delle nubi.

La vera scienza è fondata sul paradosso. È *il* paradosso (qui c'è dietro il primo paradosso della filosofia occidentale, quello ovviamente di Zenone, di Achille e la tartaruga). Gliel'ha insegnato, al poeta, la Mosca. È il prolungamento o meglio lo scoppio del primo giovanile filone del paradosso cui l'ha istruito Leon Cestov, il lettore di Dostoevski che Montale ha letto negli anni Venti. Cestov configurava già allora un avvio alla lettura rovesciata del mondo, un insegnamento rimasto a lungo nascosto ma vivo nell'opera di Montale, contro il $2 + 2 = 4$, contro il *muro* dostoevskiano dell'evidenza, contro il razionalismo scienziato della Ragione occidentale.⁴

Ed eccoci alla prima persona del *Diario*:

Ora so
 che volante o pedestre, stasi o moto
 in nulla differiscono.

⁴ Su Montale e Cestov, vedi in questo libro, 2.

È lo stesso contenuto di informazione definitiva che è passato dal *tu* di Mosca all'*io*, finalmente allo scoperto, dell'eroe.

Tutto questo ha come costo istituzionale la fine o la conclusione del romanzo. Per una controprova, si veda, ovviamente nell'ultimo Montale, *Aspasia* (1976), nel *Quaderno di quattro anni*: questo Montale, quando ricorre a un frammento di romanzo mitologico (o affine), non può che comicizzarlo e parodizzarlo. Qui per *Aspasia*, la giovane, la ragazza-etèra sua coetanea di tanto tempo fa, il poeta immagina («quando entrerò nell'inferno») sé stesso come, pur senza nominarlo, un Enea che virgilianamente incontra agli Inferi Didone: e «Lei tirerà di lungo, naturalmente». Questo, da quando è occorso che l'eroe, per impossessarsi del mistero cosmico cui si sentiva già vicino al tempo degli *Ossi di seppia* («sentivo di essere vicino a qualcosa di essenziale. Un velo sottile, un filo appena mi separava dal *quid* definitivo...»), con la morte del suo specchio morisse lui pure. Si sa che quella di *Satura* e molto più del *Diario* e del *Quaderno di quattro anni* è una specie di poesia postuma, stante per esempio l'accusa della propria inattualità da parte del suo estensore. Il quale è un'emittente balbettante ma pervicace, sopravvissuta alla fine di tutto, guerra e pace comprese.⁵ Essa è già, in quanto parola o parole, un paradosso (una simile condizione, di paradossale concessione, da parte dell'istituzione «poesia», a una persona in certo senso non-viva, di «parlare» la propria non-vita, l'anticipava semmai certo Leopardi, dal *Mai al Coro di morti* a *A se stesso*).⁶ E comunica la verità del paradosso, dalle soglie del nulla-tutto. Ma si dà romanzo quando si è in cerca di verità, non più quando la si possiede (nel quale caso si passerà ad altri «generi», tra cui forse il diario come [quasi] sola «registrazione» di eventi, polemiche, giudizi).

Tolgono qualcosa a Montale quei lettori che, già con *Satura*, si preoccupano di limitare il messaggio di questo Montale a messaggio di «ignoranza». In un certo senso l'*io* non l'ha mai saputa così lunga, pro-

⁵ Di «elogio della balbuzie» per questo Montale parla A. JACOMUZZI, *La poesia di Montale*, cit.

⁶ Su questo, il mio *Il «Coro di morti» nel sistema poetico leopardiano*, in «Lingua e stile», XII, 1977, n. 3.

prio perché ha introiettato, di Mosca, la paradossale verità (la quale a sua volta è un incrocio di messaggio apocalittico e di acquisizione dalla «nuova scienza», secondo una miscela che forse non è stata ancora analizzata compiutamente).

Pronunciata – fuori ormai di ogni aiuto dal codice mitologico e da quello (agente ad altro più coperto livello di coscienza) archetipico-elementare – dai luoghi degli *intermundia* extra terra fuoco cielo acqua (il *Quaderno* in particolare suggerisce un luogo d'emissione di questa natura, un involucro sospeso), la Gaia Scienza del Vecchio si nutre, senza preoccuparsi dell'antipetrarchesca ripetizione, della tranquilla quanto paradossale scienza dei morti, un tempo urgenti ed *enormi*. Le insorgenze della distanza e della terribilità sono sempre all'ordine del giorno, e per esempio nel tessuto di *Satura* c'è lo strappo dell'*Angelo nero* («o angelo nero disvelati / ma non uccidermi col tuo fulgore»), e il Padrone che spia in *Botta e risposta* I può essere quello stesso che in *Tempo e tempi* «sorveglierà / i congegni e gli scambi» ed espunge la verità «quando si palesa». Ma ai morti, un tempo «enorme/ presenza», ora lo concilia la Mosca, che è colei che cancella l'opposizione e la distanza, sia essa quella dello spazio-tempo (elimina il basso e l'alto, l'impotenza oltre alla superpotenza, il mondo celeste e il mondo infero nella loro rappresentazione mitologica), sia essa quella della logica di coloro che, da *Ossi* a *Satura*, non hanno veduto l'oltre, ciò che sta sepolto, neanche per «un istante».

Dissolto il romanzo mitologico – e dissolto con gli *Xenia* l'ultimo e il più compatto canzoniere «a tu per tu» – ne viene da un lato una sorta di riassunzione di quanto romanzo e canzoniere tenevano a distanza, e insomma la moltiplicazione, ora, dei dialoganti con il poeta (gli amici e affini, ma anche quelli che stanno dall'altra parte, i bersagli della polemica filosofica e ideologica), dall'altro il ritorno di insistenti emergenze adolescenziali, come Annetta, ultimo flatus numinis, ultimo flatus vitae dell'estrema poesia montaliana. Non tanto Clizia, non certo le dee dell'amore adulto e antiuxorio, fulcri di storie, leggende, *mythoi* fascinosi non meno che terrifici, e non poi tanto, specie nel crepuscolo del *Quaderno*, la stessa moglie, ma è lei, Annetta, la Silvia o la Nerina montaliana, che torna e ritorna specialmente nei due libri ultimi: «un genio /

di pura inesistenza, un'agnizione / reale perché assurda», piccolo lare di consolazione e di negazione.

Annetta è Silvia ed è Cordelia (vedi l'ultima, fin qui, poesia in libro di Montale, *Morgana*). È sorella e figlia, e più ancora messaggio-morgana di ciò che è reale proprio perché assurdo, sapore ultimo di un antico *amor vitae*: ultimo lascito, in negativo, della moglie morta, che ha distrutto il romanzo del mito e dell'eros adulto, ma ha rafforzato, nel Vecchio, in questo Re Lear scoronato e incoronato dalla stessa vecchiezza, il cerchio Madre-infanzia, Madre-adolescenza.

APPENDICE

I. DUE NOTE: LE LETTERE A SVEVO E I SAGGI SULLA POESIA

1. Sono dello stesso appena trascorso 1976 due nuovi volumi di «vecchie» cose montaliane, ambedue di grande interesse e meritevoli dunque che il parlarne conduca almeno un poco oltre la mera scheda segnaletica.¹ Al fatto poi di scrivere dei due volumi come si fa qui sotto, considerandoli cioè insieme uno dopo l'altro, basti come giustificazione la comune natura bifronte che l'uno come l'altro libro contengono: da un lato il loro contenuto può leggersi come puro materiale di servizio per il Montale che conta pur sempre di più in assoluto, il Montale poeta, dall'altro lato non se ne può dimenticare proprio l'autonomo registro di nascita e di scrittura. Tanto meglio, infine, se il primo di questi due volumi comporta che al nome di Montale si affianchi quello di Svevo.

2. Non credo che ormai, dopo l'edizione aumentata del *Carteggio Svevo-Montale* – che non solo risulta ampliato di nove lettere di Svevo, rispetto al precedente volumetto uscito a Bari, 1966, ma si correda, oltre che degli indispensabili interventi di Montale su Svevo, di altro materiale epistolare e critico coevo – non credo, dicevo, che si possa ormai ragionevolmente chiedere di saperne molto di più su come accadde a Svevo, circa cinquant'anni fa, di entrare, lui per primo incredulo, in pur contrastato possesso del diritto alla sua stessa grandezza. L'introduzione di Giorgio Zampa è chiara e intelligente. L'«avventura Svevo», incominciata per così dire ufficialmente nel 1925 (primo articolo di Monta-

¹ I. SVEVO-E. MONTALE, *Carteggio*. Con gli scritti di Montale su Svevo, a cura di G. ZAMPA, Milano 1976; E. MONTALE, *Sulla poesia*, a cura dello stesso, ivi 1976.

le su «L'esame», novembre-dicembre), cioè quando un capolavoro come *Senilità* era già (inutilmente) alle stampe fino dal 1898, ha le sue tappe e i suoi attori, con parti diverse, tra Francia e Italia, tra Genova, Trieste e Milano. Dietro le quinte per i francesi c'è Joyce, amico e insegnante di inglese di Svevo, e per Montale c'è un attivissimo Bobi Bazlen. In primo piano, anche cronologicamente un po' avanti ai noti e ascoltati francesi (Crémieux, Larbaud) c'è lui, appunto il giovane Montale, che qui appare nella veste non usuale di un *talent-scout* dal grande intuito, pieno di tatto e di iniziativa.

Chiaro che la cosa va oltre il contenuto di un carteggio. Dovessi proprio cercarmi anch'io una specie di punto di riferimento ermeneutico per quanto è lungo il corso della letteratura italiana, quella almeno della prima metà abbondante di questo secolo, di fronte al filtro Pirandello-Svevo proposto (ma ovviamente per la sola narrativa) di recente da Barilli, non mi dimenticherei proprio di quest'altro nesso, Svevo-Montale. Si sa che ogni scelta frutta proprio perché comporta delle rinunce. Nel nostro caso si tratterebbe per esempio di limitare quella opzione per la visuale avanguardista, che anche quando, o proprio quando è stata assunta, non senza spropositati o incoerenti ingressi, con la ribalda accentuazione di Sanguineti, ha pure giovato a una ridiscussione del quadro novecentesco. Altro e anzi più radicale sacrificio che la scelta di quell'asse comporta, quello del credito – ma chi osa prestargliene, ormai? – a una letteratura e in particolare a una narrativa di intenzioni non-borghesi e in realtà di impronta piccolo-borghese e populista, che sfocia nel grosso del neorealismo. Ma per l'appunto i due scrittori di cui sopra o poco conobbero l'avanguardia di primo secolo, o, come Montale, trovarono che il mezzo migliore per arginarla era quello di servirsi del suo lato funambolico, *fumiste*, ironico delle forme, ma dicendone male quando si trattasse di parlarne in blocco. E quanto al filone piccolo-borghese, si sa che Svevo e Montale sono invece tra i pochi scrittori borghesi, per nascita, tematica, ossessioni, ritrovabili in Italia. Dire poi come storicamente lo siano, non è facile. L'ironia, cui Svevo giunse soprattutto con l'ultimo dei tre romanzi, è in entrambi la spia ma anche e soprattutto il prodotto attivo (se così posso dire) di una sconfitta. È in altre parole il riverbero dell'esperienza attiva del ruolo non razionalizzabile, non program-

mabile, non vincente dell'io nel mondo, ma senza esalazione di elegia. Credono entrambi – Svevo quasi al culmine della sua storia, Montale già quasi dagli inizi e dopo – che dalla stessa irrazionalità possa giungere una specie di non garantita salvezza. Salvezza d'ordine e limite individuale. Se sono scrittori della crisi borghese, lo sono peraltro senza offrire al critico (e qui ha ragione il Barilli della *Linea Svevo-Pirandello*), la possibilità di lasciarsi esaurire nel «rispecchiamento» della crisi. Svevo con un sostrato socialista, Montale piuttosto con una (allora appena avviata) nostalgia liberale, stanno saldi al privato proprio mentre lo vivono come perdita. Dell'esterno riconoscono o credono di riconoscere l'invincibilità, ma il tutto stando in una sorta di antileopardiana pieghevolezza, che gli consenta di stare al gioco, o meglio di profittare il più possibile, in ordine alla sopravvivenza e alla conoscenza del come sopravvivere, del gioco delle sorti.

In questo gioco il triestino entra con un suo stupendo zero di assoluto, l'altro piuttosto nel riverbero continuo di una imperfetta, volutamente tale, rimozione dell'assoluto. Il che in termini di psicologia lascio stare cosa significa, ma in termini di storia culturale italiana può raffigurarsi più o meno così: a Montale tocca di reinterpretare in clima metafisico quella linea dell'idealismo ottocentesco italiano (cfr. Foscolo), che invece Svevo esautora, forse ancora prima di conoscerla, in virtù di una sua tutt'altra risalita per li rami della cultura italiana, una risalita che si dovrebbe studiare e che è la più seccamente laica, avendo essa come punto di irradiazione il naturalismo machiavelliano-guicciardiniano (pur con mediazione desanctisiana).

Zampa a sua volta imposta bene una sua lettura ravvicinata dei due: è sobriamente attento a quelle premesse di provenienza periferica, a quel simile accento sulla vita nei confronti della letteratura, alla simile forte «anima» dialettale, a quella sostanziale non-professionalità, che finiscono per conferire una speciale aria di destino all'incontro dell'anziano sessantaseienne con il giovane trentunenne. Aggiungiamo infine che l'incontro è diventato a posteriori, oggettivamente insomma, un'alleanza. Alleanza dagli effetti forse non ancora ben calcolati sul modo italiano di stimare i valori della letteratura, sulla progressiva diminuzione di peso dell'ascendente accademico-umanistico nella nostra cultura. Montale

protestava, a parer mio ingiustamente, quando per l'appunto un uomo d'abito tutto sommato accademico, il Falqui, lo rimproverava, intorno ai foschi anni Cinquanta, di essersi servito dei «triestini» per penetrare «nell'odiata cittadella dell'Arte e diroccarla». A parte il tono, proprio questo mi pare che sia accaduto.

Scatta in realtà, dagli anni di quell'alleanza, una insinuante operazione, splendida perché anzitutto interna ad atteggiamenti e prodotti (il contrario insomma della politica dei «manifesti»), di smantellamento del ruolo dell'Accademia. Un'operazione che, tanto per stare a un dato ben visibile, vede incontrarsi, con parti diverse ma sommabili, due scrittori pur diversamente colti, ma che non solo non sono «professori», ma neppure hanno fatto il Liceo (tutt'al più, le Commerciali).

E certamente altre tessere si potrebbero accostare, per dare una mano a Zampa nel suo disegno di accostamento dei due. Mi chiedo soprattutto se sarebbe proprio azzardato interrogarsi su quella componente che non so se più «naturale» o culturale (quanto viaggiava in quegli anni, magari tramite Debenedetti in zona piemontese-ligure, una certa idea alla Weininger dell'anima ebraica?) che doveva favorire l'accesso montaliano a Svevo come, in quegli stessi anni, a Saba: penso qui a quello che chiamerei volentieri un ebraismo elettivo di Montale, non disgiunto da un filo di nostalgia asburgica.²

Eppure, proprio dopo aver accolto tutto questo, resta da cedere il luogo dovuto alle differenze, che proprio la comune declinazione di non pochi dati rende eloquenti e non del tutto ovvie. E visto che già più sopra mi sono provato a indicare certe differenze di autoriconoscimento culturale, qui non dimenticherei la ben diversa, per zone e per estensione, assimilazione di cultura francese avvenuta per l'uno e per l'altro. Quando Montale, nel celebre passo di una di queste sue lettere, si richiama a quella linea «nuova» di poeti-e-critici francesi che sappiamo (vedi

² E infatti, su questo ebraismo elettivo: «Mi diceva Carrà, giorni addietro, che a Milano mi si crede ebreo per via del “caso Svevo”. Se fosse possibile essere ebrei senza saperlo, questo dovrebbe pur essere il mio “caso”; tanta è la mia possibilità di sofferenza...»; così in una lettera inedita a G. Debenedetti del 1926, di cui A. Debenedetti cita uno stralcio in «Corriere della sera», 21 dicembre 1975.

anzitutto Valéry), ci aiuta anche a capire che Svevo può ben avere fatto i conti con molta della grande narrativa francese dell'Ottocento, può ben avere attraversato larghe zone di quella cultura, ma con mappe e anzi Baedeker molto diversi. Detto qui alla buona, Svevo viaggiava con un bagaglio nel cui fondo stava seminascosto Jean Paul (e quali altre vetuste glorie delle sue letture tedesche e giovanili?), mentre Montale era fuori da questa stupenda «inattualità» da viaggio in carrozza, e aveva fatto i suoi bravi conti (e attraversamenti) con i simbolisti di Francia. Il che significa precisare almeno questo in aggiunta: che se c'è da essere perfettamente d'accordo con Zampa quando nega a Svevo quella qualifica sviata di «culturologo» che gli si è recentemente appioppata, c'è poi da insistere, invece, sull'attitudine di *clerc*, pur di stampo rinnovato, che già appare nel Montale di allora. Si veda come le stesse inedite testimonianze inserite da Zampa nella sua introduzione, più ancora di quanto si usa credere ci mostrino un intellettuale che già in quegli anni, gli anni del grosso degli *Ossi di seppia*, rivela i termini di una coscienza critico-culturale molto sicura (la *raison* valeriana come acquisto già anticrociano, e anzi l'antiidealismo in varie articolazioni, anche filosofiche, ecc.). Vedrei insomma in Montale, e non in Svevo (mi guardo bene dal valermene per distinzioni di merito) l'attitudine a tenersi libera una zona di pura argomentazione e dibattito *anche* al di fuori dell'opera creativa, che assegnerei a un indice «francese» e in parte inglese (Coleridge per allora) della sua educazione.

Anche l'idea importante di una cultura che, per Svevo come per quel Montale, «si forma fuori della mediazione di Firenze», chiede che si precisi che, utilmente proponibile per entrambi, l'estraneità a Firenze si esprime, con le sue brave conseguenze, in modi precisamente opposti dall'uno all'altro; più rettilinea per Svevo, che nel primo ventennio del Novecento (la *Coscienza di Zenò* è del '23) viaggia, non solo metaforicamente, altrove, più dibattuta per Montale, che con Firenze fa i conti perché resta a casa, e i conti li fa anche con certi vociani sia pure i meno toscanizzati, e anche con l'eredità toscana della «Ronda»: e anche e soprattutto con Cecchi. Spero anzi di aver mostrato sufficientemente altrove come fosse proprio l'apprendistato critico presso il Cecchi più vitale (un Cecchi rimasto sostanzialmente sordo a Svevo), ad aprire, un po'

paradossalmente, occhi e orecchi a lui Montale, ad aiutarlo insomma a impossessarsi di lì a poco di Svevo.

Non è insomma che a Firenze Montale ci arrivasse, e per starci parecchio, negli anni Trenta, del tutto per caso e dal nulla. Sono tutte cose, anche questa del rapporto con Firenze, che restano, credo, da studiare nella loro complessità.³ Qui basti aver accennato a una coscienza intellettuale del Montale giovane che non si conosce abbastanza nelle sue ramificazioni di allora, e che se ha un suo esemplare specchio nel volume di cui parliamo, pure deve essere approfondita perché non ne sia a sua volta impoverita la lettura degli stessi *Ossi di seppia*.

Impossibile qui soffermarsi analiticamente, ma è da un crogiuolo di letture filosofiche – quanto si bada al costante e già molto giovanile interesse per i filosofi di primo secolo, specie quelli con sfondo «religioso», dai modernisti fino poi a Barth? –, e in specie da letture filosofiche assolutamente non italiane (Bergson, Boutroux, ma anche Cestov) e di suggestioni fortissime di critica-poetica (anzitutto Cecchi), che nascono sia certe linee degli *Ossi*, sia la lettura montaliana di Svevo secondo il modello della rivelazione critica cecchiana della «concretezza» e del «caos + ordine», e per la *Coscienza* in particolare secondo il profilo della «grigia causalità» quotidiana rotta dai «baleni» improvvisi e misteriosi di una «contingenza» che più alla Boutroux di così non saprei.

È comunque per il fatto di essersi trovato in pochi anni, alla vigilia del fatidico 1925, in possesso di un compasso visivo di ampiezza notevole, tra *dono* o *istinto* come lui li riferiva ai triestini (ed erano anche la sua implicazione e anima «dialettale») da un lato, e cultura e forza critica dall'altro, che Montale si è potuto spingere fino a Trieste con la freschezza e pertinenza di intuizioni che sappiamo.

3. Mi accorgo di avere tolto spazio a Svevo, e certo è questo libro stesso che tende a spostare il proprio centro su Montale, seguito fra l'altro, come lettore di Svevo, fino ai nostri anni. Ma se il genio critico e persino pratico è in queste lettere dalla parte di Montale, che si presenta co-

³ Ma v. intanto lo svelto *Montale e Firenze* di Lanfranco CARETTI, «Il ponte», XXXIII, 1977, II-12.

me una specie di manager affettuoso e generosissimo, è più ancora dalla parte di Svevo la grazia del personaggio intero. Quanto candore e insieme quanta ironia nel gran vecchio indaffarato con la sua professione, ma anche ansioso della propria rivendicazione letteraria, tra schermi di ignoranza effettiva e finta. E i presentimenti di morte sono certo autentici, eppure sembrano anch'essi manovrati con un minimo di *captatio* e di civetteria.

Ma è soprattutto ai nomi e alle prospettive di un fitto quadro culturale che bisogna guardare, e allora non si dovrà certo trascurare la nutrita *Appendice* di questo libro. Anche i soli nomi di un Larbaud, di un Benco, di un Solmi portano con sé, ciascuno, un possibile lungo discorso. Valéry Larbaud, per esempio, entra spesso in queste pagine. Quanto avrà affascinato il Montale di quegli anni, prima che i due si conoscessero nel '26? Fu Cecchi, ancora, a insegnare a Montale, con un suo articolo di qualche anno prima, a situare Larbaud in quella linea dei rappresentanti di un «dilettantismo superiore» – contrassegno dello scrittore moderno – in cui infatti lo stesso Montale lo collocava, scrivendo di lui sul «Baretti», 1925. E certo in una linea simile fu invogliato da Cecchi e Larbaud a collocare lo stesso Svevo.

Credo che dal Barnabooth della lontana raccolta poetica di Larbaud (1913), dal protagonista, dal *riche amateur* ironico e cosmopolita di quelle poesie, il giovane Montale abbia presto cominciato – anche lui affetto da bovarismo, come diceva Bazlen per lo Svevo della *Coscienza* e come lui riproporrà per quello stesso romanzo – a prendere le misure per il suo personaggio di prosatore e intellettuale «fuori di casa». Con Montale, avrebbe poi confidato Roberto Longhi con il solito acume e con altrettanta cattiveria, «siamo sempre all'ombra di un albergo di lusso» (che però è solo una battuta, se non serve come punto di riferimento per capire lo «spaesamento» e il suo significato a partire dagli anni Trenta montaliani).

Quanto a Benco, si veda, più del suo articolo del '23 sulla *Coscienza*, la lettera a Montale di tre anni dopo, dove in pochi, scarni tratti si suggeriscono i contorni di un clima triestino 1890-900, nutrito di narrativa tedesca (vorrei dire piccolo-tedesca), di cui occorrerebbe fare ben più concreto conto per leggere Svevo al di fuori di soffocanti tira e molla su

naturalismo e non naturalismo. E Solmi? Solmi seguì dappresso, già con il suo inconfondibile stile di intelligenza e riserbo, l'*affaire*, e penso che, con Bazlen, fosse il più vicino a Montale, il più affine a lui. Non sarà anzi ultimo merito di questo volume farci conoscere per la prima volta qualche lacerto della corrispondenza Solmi-Montale. Corrispondenza che da quello che si legge si annuncia di grande importanza. Per quello che offre e per gli anni che copre. È stata, ci si informa, un'«assidua corrispondenza», e va dal 1918 al 1930.

4. Nell'elenco delle attese, d'altra parte, sembra più vicina a realizzarsi, piuttosto, una congrua raccolta dei saggi di Montale sulla *prosa*, e un'altra degli interventi suoi di critico musicale. Per intanto, anche il più pigro dei lettori – i meno pigri già si erano arrangiati, pur incompletamente – stia contento ad altre «vecchie» novità montaliane, ai saggi e altro *Sulla poesia*.

Ci sono diversi modi per leggere il libro di un poeta sui poeti. Di fronte a questo, che raccoglie finalmente – e dunque non starò troppo a lamentare qualche esclusione – il grosso degli interventi critici stesi da Montale nel giro di più di cinquant'anni, su poeti italiani e non italiani, il lettore appena un poco specialista non può fare a meno di munirsi di una specie di attenzione seconda. Insomma, l'occhio non si accontenta di «quello che dice» la scrittura su un poeta o una linea letteraria, ma cerca, sotto questo strato, quello che per avventura il poeta dica o confessi, meglio se involontariamente, di sé stesso.

È perfino ovvio che questo accada. Anzi, una tale seconda attenzione è addirittura imposta dall'autore, quando questi sia, per stare a un contemporaneo, un Ungaretti. Nel suo caso è tanto chiaro che l'impulso dell'accaparramento da parte del poeta la vince su ogni altra funzione, compresa dunque quella del critico, che a quest'ultimo non resta quasi spazio per costituirsi autonomamente, per tentare un discorso il più possibile oggettivo sul testo di cui ha preso a parlare. L'autobiografia invade allora la pagina critica, l'egli – si tratti di Racine o di Leopardi o di Mallarmé – è terremotato dall'io.

Per Montale no, la sua vocazione e decisione di poeta oggettivo si ritrova in parte nel critico. Essa stabilisce un diverso, più equilibrato rap-

porto tra ragioni della confessione (della poetica) e della, appunto, oggettivazione di ciò su cui intrattiene i suoi lettori. È un po' come con il Montale traduttore, secondo la nota sentenza per cui ogni traduzione contiene un intervento critico (e viceversa): Leopardi e Montale si assomigliano per quella che direi una condotta «classica» del tradurre, che sottrae per quanto è possibile un qualche spazio alle ragioni e alle prepotenze del tempo storico e dell'io. Mentre con Ungaretti è in più di un caso il travolgente *élan* dell'io-Poeta che invade l'occasione, il testo da tradurre.

Dietro un tale comportamento c'è pur sempre, per Montale, la sua decenza stoico-borghese. È probabile che anche qui occorra chiamare in causa quella sorta di dialogo «negativo» che Montale ha sempre intrattenuto con le avanguardie. Una sua rivoluzione nel nostro modo di intendere il poeta, lui l'ha introdotta senza proclami anche perché presto vaccinato a fare il contrario dal marinettismo. Il Montale critico come il traduttore ottengono perciò una specie di loro diritto alla dialettica dei distinti: relati certo al poeta, ma anche autonomi. La pagina critica montaliana ha certo, nel giro di mezzo secolo, una sua storia, un suo processo – per esempio, dal giovanile maggior scrupolo dell'inquadramento e di una sorta di lato monografismo, al più libero e apparentemente divagato Montale che segue al '45 – ma tende a serbarsi in un suo equilibrio fra il rispetto del testo che ha davanti e il quasi segreto pedale delle personali indicazioni di scelta e di orientamento.

5. Questi scritti sono stati scelti e disposti su traccia dello stesso autore, ancora da Giorgio Zampa, che ne è anche il postfatore. Fanno da cornice gli autocommenti e le interviste (anche qui c'è stata una scelta, ma abbondante, pur con alcune pagine importanti sfuggite al «libro»). E ci sono le a volte straordinarie autointerviste, come quella famosa del '46, che da sola basterebbe a illustrare il *côté-Valéry* di Montale, per come ostenta una, chiamiamola così, virtù di dissociazione montaliana, che, compatibilmente con quanto di anche non intenzionale auto-protezione si dà in tali casi, ha pochi riscontri nella poesia italiana per fermezza di risultati critici di un poeta su sé medesimo.

Quanto ai veri e propri interventi del critico, la loro disposizione in tre grandi zone comporta qualche perplessità, ma va detto che non rispetta solo esigenze di «etichette» o di empiria distributiva. C'è prima la zona italiana, poi la francese, poi, con alcuni *varia*, l'angloamericana. Il che riesce subito a suggerire, sia pure all'ingrosso, il probabile ritmo anche temporale e storico della espansione della cultura montaliana, che va dagli indigeni – ma molto presto vagliati su alcuni pochi grandi francesi e inglesi ottocenteschi – alla zona francese, alla inglese-americana. Montale deve aver cominciato a ispessire le sue scorribande in quest'ultima zona un po' più tardi rispetto alle altre due, anche se le premesse partono, io credo, da una guida uscita prima del Venti, dal Cecchi della *Storia della letteratura inglese*, il cui primo e unico volume uscì nel 1915 e di cui Montale ha più volte scritto con ammirazione.

In compenso, alcuni degli interventi di maggior peso e implicazione sono proprio nell'ultima di queste tre grandi zone. Non dico per Baudelaire, e in parte Rimbaud (sul primo i pochi cenni sono comunque rivelatori), ma se, per quel che riguarda il nostro secolo, non pare proprio che i poeti francesi siano in molti a «occupare» per davvero Montale, per i poeti di lingua inglese non c'è soluzione di continuità da Otto a Novecento, in specie da Browning a Eliot. Premesso che l'attenzione di Montale è quella, direi proprio teorizzata da lui stesso, del grande dilettante, onnivoro quanto alieno dall'«esaurire» alcunché (l'attenzione a Dante, tutt'al più, mi contraddice in parte), le ultime possibilità di rivelazione sembrano proprio spettare agli anglosassoni. Non si dimentichino le pagine su Valéry che, mi ostino a credere, ha contato molto per lui tra il '23 e le *Occasioni*, o i molti cenni sul problema «surrealismo» (davvero un problema, per un uomo diffidente delle Avanguardie, ma anche in continuo sospetto che dietro la *raison* ci sia dell'altro), non si trascurino altre pagine, del resto più note, e talune scritte con maggior senso del volume, per esempio sui nostri Dante, Gozzano, Saba, Campana, ma si veda anche come sia alta non dico tanto la stima ma la diretta adesione di Montale ai poeti «nuovi» di lingua inglese (v. per es. *Il cammino della nuova poesia*, 1951).

Ma accennavo più sopra, come anche a proposito del carteggio con Svevo, a Emilio Cecchi. Tanto più leggendo ancora una volta, e l'uno

dopo l'altro, certi interventi di Montale mi sono confermato nell'idea che sia stato Cecchi il maggior maestro di critica (ma non di questa soltanto) per Montale. Curioso a questo riguardo che l'agilità cecchiana, schiva di introduzioni, tralicci, spirito di sistema, e subito *in medias res*, sia divenuta una proprietà ancor più del Montale ormai maturo e ormai lontano per altri versi da Cecchi, certo più «toscano» e classicista (anche se questo ora spiace a qualche suo ansioso rivendicatore dell'ultima ora). Donde fra l'altro in Montale il rifiuto consimile di schemi storiografici, o certo richiamo alla «concretezza», o la diffidenza per ogni storicismo programmatico (non per una specie molto duttile di storia delle forme, per cui vedi qui la *Storia dell'araba fenice*, 1951, che è poi uno dei pezzi più belli del libro, pp. 171-75).

È su lontana partenza cecchiana che l'agilità del Montale critico (quanto a crescente compenso, vorrei dire proprio fisiologico, del «tardigrado», del senza volo?) diviene a volte felina. Il tracciato tende sempre più a identificarsi in un contesto di relazioni perfino fulminanti, entro le quali l'autore conta meno di una volta in quanto tale e sempre più conta in quanto dinamicamente inseribile in una maglia di linee e nomi più suggeriti che insistiti. Si vedano le fitte agnizioni culturali per la Dickinson o per Pound ecc. Con questo, si intenderà che nutro forti dubbi nei confronti di chi, Zampa compreso, vorrebbe un Montale che quando fa il critico risulti libero da debiti verso chicchessia, a parte i suoi primi riferimenti. Mi chiedo se, per esempio, un qualche influsso su un tal Montale non l'abbia esercitato il «dinamico» Contini, anzitutto proprio il Contini montalista (intensa l'attenzione di Montale ai suoi critici maggiori).

Più in generale, è sottintesa in questi modi critici montaliani l'idea sostanzialmente non-avanguardista e invece attentissima al problema «tradizione», di una leggibilità della poesia occidentale più secondo una ideale contemporaneità (una sua *durée* trascendentale), che secondo il tempo. Nel che forse si incontrano Eliot e la forte suggestione della perenne costanza motivica propria di civiltà non europee (vedi la prefazione, la più bella, ai lirici cinesi).

6. E l'attenzione seconda che dicevo? Gli spunti, i suggerimenti sono molti – pur senza troppo esplicite e tanto meno espansive dichiarazioni. Ci limitiamo a guardare a qualche punto, con la premessa che non è che il campo degli studi sul Montale critico sia, come invece sembra a leggere la post-fazione di Zampa, un campo deserto.

Ecco qua per esempio la più bella spiegazione «involontaria» del perché di un titolo come *Le occasioni*: «Goethe affermò la necessità, per l'artista, di non uscire dalla strada comune per battere sentieri solitari. Solo nell'ambito di limiti volontariamente accettati il poeta potrà disporre di una libertà completa, vedere negli eventi quotidiani occasioni inesauribili di poesia» (nel che si riconosce anche, di passata, uno dei molti lati per i quali si presenta a Montale il gran problema della «tradizione»).

E lo sguardo, più insistito di quanto si potesse ricordare, alla poesia in dialetto, non la dice lunga sulla, sia pur attiva soprattutto negli *Ossi*, durata di un'anima dialettale montaliana? (Ricordo *en passant* le recenti prove «liguri» addotte in proposito dal Broggin). Pare di capire che il poeta in dialetto risulti a Montale un personaggio per eccellenza difficilmente leggibile «in gruppo», e, specie ove si guardi ai novecenteschi, poco o molto un *outsider*. Per questo, un tal filone dell'attenzione montaliana (vedi le sue pagine sul ligure, e da rileggere in funzione del Montale che va fino a *Alla maniera di Filippo de Pisis*, Edoardo Firpo, su Porta, su Pierro; e benevole perfino con Barbarani) mi pare quasi naturalmente accostabile a un'altra attenzione, ben segnalata da Zampa, agli «eccentrici», i francesi (Pellerin già nel '26, Michaux ecc.) e i nostrani. Tra questi c'è Pea e bisognerà attendere il volume sul Montale critico «di prosa» per intendere appieno quanto il Pea prosatore, quello più libero e anzi anarchico di *Moscardino* e immediato séguito, abbia contato per certo Montale, sia a livello di suggerimenti lessicali, a doppia faccia, «dialettale»-preziosa (soprattutto nelle *Occasioni*), sia per l'insegnamento concreto che da questo stilista dalla costruzione «a blocchi» può essere venuto all'idea montaliana di una poesia costruita come un oggetto (Montale ci pensa particolarmente in zona, appunto, *Occasioni*).

Solo che, accostati in prospettiva montaliana questi due filoni, queste due specie di *outsiders*, viene da chiedersi se secondo Montale sia poi tra Otto e Novecento tanto diverso dal loro, in Italia, il destino dei poeti in

lingua. In proposito certe osservazioni del '45 sono davvero importanti: nelle *Variazioni* sul «Mondo» di quell'anno, constatato, per il secolo scorso, come sia mancato da noi un Baudelaire, cioè un poeta «che potesse fare scuola», conclude «che da noi tutto è sempre da rifare, punto e daccapo», con la sensazione, «penosa e insieme fortificante, che proprio da questa solitudine debba trar la sua forza un artista italiano degno del nome» (p. 106).

Dicevo appena più sopra della ribadita opzione montaliana per una poesia come oggetto. Si tratta di un fine sempre presente già al Montale critico, entro quali coordinate spero di aver dimostrato altrove.⁴ I capostipiti saltano fuori un po' tutti, quasi pagina dopo pagina, da Dante a Eliot, da Valéry all'estimatissimo Hopkins, a Yeats. Inutile ricordare a questo punto come sia di certo Montale, fino a una zona del traduttore, una poesia siffatta, denso grumo di sensazioni e oggetti, densa forma di omofonie. E quanti poi i richiami alla poesia come nata e nutrita dalla *prosa*. Noterò anche qui di passata come le dichiarazioni di Ungaretti stiano esattamente all'opposto anche a questo capitale riguardo. Spesso il richiamo montaliano alla prosa è in polemica funzione di scarto dalla poesia «pura», magari appellandosi, non sempre esplicitamente, a Baudelaire, magari ricordando, senza citarlo, l'Eliot critico, quello che appunto afferma che la poesia ha sempre «qualcosa d'impuro».

Per la verità, questa idea della prosa nutrice della poesia, che al lettore italiano e strenuamente italianista potrebbe sembrare subito di diretta discendenza leopardiana, sembra di capire che a Montale sia stata piuttosto («era convinto, questa la sua felice scoperta, che la poesia nasce dalla prosa»)⁵ insufflata da Pound, ospite invadente (ben cinque articoli) eppur misterioso del libro.

Ma in proposito, attenti alle deduzioni meccaniche: tra Pound e, mettiamo, Foscolo, quello che si incontra molto ma molto meno, cioè

⁴ Nel mio *Cecchi e la prima poetica di Montale*, in «Lettere italiane», XXVI, 1974, 3, ora in questo vol.: *Montale da Cecchi a Svevo*.

⁵ E. MONTALE, *Sulla poesia*, cit., p. 530. Conviene ricordare che, di Pound, Montale è anche [I^a ediz. 1956], un pur parco traduttore (v. in E. POUND, *Opere scelte*, Milano 1970).

il secondo, ha poi contato di più per il Montale poeta, come non è qui il caso di dimostrare. Rieccoci alla relativa autonomia da poeta a critico, magari in parte forzata dalle necessità stesse del lavoro giornalistico, ma su cui occorre comunque insistere. Dove piuttosto entrambi si accompagnano, poeta e critico, verso una progressiva accentuazione comune, è in uno dei luoghi ritornanti del tardo Montale. Non è che occorressero strettamente queste pagine a ricordarcelo (v. *Auto da fé* o *La poesia non esiste*) ma si veda come cresce col tempo l'ipotesi di una poesia destinata all'estinzione non tanto per le classiche e tutto sommato tranquille ragioni hegeliane, ma per la fine stessa del suo motore e specchio insieme, cioè del lettore-uomo com'è, del già malridotto homo europaeus (mentre è già assolutamente irreperibile l'Europa di prima della seconda guerra, e tanto più quella particolarmente amata degli anni Venti). L'impressione che dà l'ultima poesia di Montale, di una emittente che, come per i messaggi di certe stelle remotissime e defunte, dura ormai *dopo* la fine di una storia personale, anzi di qualsiasi credibilità di una storia, trova così il correlato nel critico più o meno coevo.

Insomma, alcune linee almeno della saturazione culturale di cui parlava Contini come condizione della nascita della poesia montaliana, saltano ben fuori da queste pagine. Altre linee certo si organizzeranno meglio a una considerazione meno rapida. Si tratta comunque di uno spazio che, si sarà inteso anche dai nostri cenni, è ben più esteso e accidentato e perfino capriccioso di quello su cui ama aggirarsi in genere la nostra critica su Montale, che di fronte a tanto personaggio è quasi sempre in debito di ardimento.

2. MONTALIANA

I

Ecco qua, freschissimi di stampa benché datati 1974, due svelti e ottimi contributi a una lettura seria di Montale: istruttivo che nascano come recensioni, in margine ad una prova sostanzialmente mancata anche se non inutile, il *Glossario del lessico poetico* di Montale pubblicato per l'editore Bulzoni da Antonio Barbuto. Si veda *Per un glossario montaliano*, di Armando Balduino, in «Studi novecenteschi», 7, e le *Briciole montaliane* di Romano Brogginì, in «Strumenti critici», 25. Spuntati ambedue, per l'appunto, come reazione critica al volumetto appena nominato di Barbuto.

Inutile unirci anche noi a lamentare l'occasione perduta da quest'ultimo: fraintendimenti anche grossolani, imbarazzanti rivelazioni di un'assenza, si direbbe, anche di media cultura, problemi di metodo anche troppo ignorati, accanto a mancanze per cui vale invece come giustificazione la stessa difficoltà dell'impresa. Resta piuttosto che, rampognato ma con alcuni contrappesi da Balduino, più radicalmente da Brogginì, al Barbuto va il merito, forse non del tutto gradito, di avere svegliato l'iniziativa di così bravi lettori. E quando si pensi alla sorte per lo più nefanda della recensione in Italia, dove al pur deprimente uso antico della stroncatura rissosa è succeduto da tempo l'andazzo depresso della recensione di comodo o di convenienza, al servizio, con poche eccezioni, del quieto vivere accademico o dell'industria culturale, c'è tanto più da rallegrarsi.

Ambedue i nostri emendatori sono non a caso agguerriti filologi, anche se con specializzazione molto diversa. E così richiamano a quello cui

richiamano, benché pur esse diverse, le due riviste su cui scrivono: alla necessità, che sembrerebbe ovvia e non è, di «trattare» anche le cose vicine con la stretta disciplina filologica che i maestri ci hanno insegnato e insegnano per le lontane. E intanto ambedue lamentano in comune l'astrazione delle enunciazioni del glossario: il che vuol dire che è impossibile impresa quella di prescindere dal contesto. Impossibile, potremmo aggiungere, dimenticare che la *langue* non è la *parole*.

Balduino poi scende a un lavoro di revisione più capillare, mostra come un'infarinatura di anche minimo, chiamiamolo così, cosmopolitismo quotidiano (dagli alcoolici... al francese) non guasterebbe per ritrovarsi meglio tra il *roederer brut* del Montale di *Satura* e il *revenant* del medesimo (perché il primo non è un liquore secco, ma un pregiato champagne; e il secondo non si traduce con «chi ritorna», ma, santodidio, con un «fantasma»); fa notare che il *palvese* non è in Montale uno scudo o qualcosa del genere, ma una bandiera, tant'è che nelle *Occasioni* «s'agita alla frusta del grecale»; disserta poi fra l'altro su *asolante*, sulla *Périgourdine* (direi anch'io che è il nome di un locale) e così via: e in genere richiama giustamente, coi fatti, all'utilità ermeneutica di ricondurre sulla pagina, di un lemma, tutte le testimonianze presenti nel corpus letterario di un autore.

Broggini si attiene a un criterio diverso, segue cioè due o tre filoni, a seconda dell'estrazione del lessico. E sprizza scintille là dove richiama una serie di voci alla loro radice ligure. Con tanti discorsi, non sempre risolutivi, sulla ligusticità di Montale, mai nessuno che ci avesse pensato. Eppure c'era e c'è a disposizione il vocabolario del Casaccia o quello del Carli... Non ci sarà da ridurre, per alcuni casi, il campo delle presenze lessicali date pacificamente per colte in Montale? Intanto le *lame* di *Corno inglese* saranno «latta, lamiera» (ma visto che la rima è poi dannunziana, *rame: lame*, bisognerebbe chiedersi se le cose non siano per avventura più complicate, e quanto insomma il testo dannunziano che concede la rima non finisca anche per imporre la sua iniziativa a livello semantico). Il *riano* non sarà più una zona di spiaggia come si legge nel Barbutto e come poteva sembrare anche a molti di noi, ma diventerà per le citate ragioni liguri un «corso d'acqua»; *cavana* all'opposto si trasforma da canaletto in un margine di campo non lavorato, o in «aiuola» senz'altro come comunica Montale verbalmente. E per «Arremba su la strinata proda» siamo a una piccola catena «di voci liguri sotto aspetto italiano; *arremba* accostare, *strinà* bruciacchiare, *proda* riva».

Trascuro necessariamente altri esempi: semmai per *paniccia* (*Satura*: «meno crosta che *paniccia*») difenderei le ragioni dei vocabolari italiani o di Barbuto, che rinvia al toscano *paniccia* (= massa informe o mólle); la *panissa*, dolce ligure, non vorrei che piacesse un po' troppo al Brogginì, e invece potrebbe essere solo un tramite, mentre ho ragione di credere che di nuovo occorra fare i conti con la cultura linguistico-letteraria di Montale (ben presente ma solo per i liguri al Brogginì): qui a complicare le cose potrebbe essere Pea, il tirrenico e barbaresco Pea, scrittore molto caro da lunghi anni a Montale (almeno dal '24-25) e da lui «sfruttato» lessicalmente per colori, diciamo all'ingrosso, espressionistici. Per un solo caso, su cui non indugiano né Balduino né Brogginì: la *redola* di un famoso mottetto (= viottolo) è «voce toscana», come informa Barbuto? Mi limito a osservare che c'è anche in Boine, il ligure Boine, c'è anche in D'Annunzio, e c'è anche in Pea, e proprio in data ('37) alle spalle del mottetto sunnominato, che è del '38 (*La canna che dispiuma...*). Sono incroci complicati, e per alcuni di essi l'impostazione del discorso del Brogginì potrebbe rivelarsi troppo lineare.

Per una ambiziosa prova in gran parte fallita – ma si direbbe, viste le reazioni, per astuzia della storia – eccoci a una ancor più ambiziosa prova complessivamente riuscita: quella che ci fornisce di una attrezzata monografia montaliana. È quanto si deve riconoscere nella sostanza all'*Eugenio Montale* di Marco Forti (del '73 [poi seguita da una nuova edizione ampliata alle ultimissime cose montaliane]). Tacendo d'altro di decisamente minore, o utilissimo piuttosto, come per il recente *Montale* britannico del Singh, per un pubblico soprattutto non italiano, bisogna dire che questa, che si vale anche del molto cammino compiuto fin qua dagli studi montaliani, è la prima solida prova di sistemazione, fino al *Diario* comparso nel '71. Archiviata vi risulta sostanzialmente la lettura ermetica di Montale, pur con qualche eccesso di induzione allusiva, a scapito della lettera (v. p. es. p. 237, dove la reale sorella diventa Clizia); operante, pur con qualche semplificazione metodologica, l'impegno di una lettura contestuale del *sistema* montaliano, almeno per ampi referti.

Resta semmai da dire che i suoi limiti, nell'ambito in cui si colloca, nell'ambito cioè di una lettura contestuale ma anche extratestuale, sembrano due, ed entrambi discendenti, più che dall'autore, dalla situazione

degli studi e dei testi (ritorna, ad altro proposito, il problema di una filologia *per* il Novecento!). Da un lato infatti non è che si sia da noi esplorato del pari il contesto letterario-culturale novecentesco in cui si muove, per un arco ormai così lungo, Montale; dall'altro, e soprattutto, manca ancora – e si sente – un'edizione degli interventi critici montaliani (e non solo letterari, com'è noto: per esempio c'è anche un Montale musicologo). Comunque, il lettore potrà magari chiedere a queste pagine qualche delucidazione di più, e forse d'altra parte non sarebbe male qualche alleggerimento, qualche spuntatina che renda più magro e scattante il discorso, più evidente il rilievo, sempre molto meditato, che qui si pone alle scansioni da tempo a tempo montaliane. Ma sono fuori di dubbio i molti meriti di un'esplorazione che si svolge, in equilibrio tutt'altro che agevole, tra parafrasi non mai banalizzante e rilievo e rinvio stilistico-strutturale-critico.

Uno dei montalisti cui più si appoggia Forti è un principe della «esecuzione» critica: quel Gianfranco Contini del quale ora Einaudi torna a raccogliere, ma a parte, in volumetto, i vari interventi di *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*: fedeltà che data infatti dal 1933 e si spinge, benché sempre più quintessenziata dopo la *Bufera*, fino ai nostri giorni. Si sa il dono della fulminea «esecuzione» che pertiene a Contini: qui solo leggermente allentantesi quando si rivolge a lettori non italiani almeno per la prima destinazione, cioè nel meno noto di questi saggi, ma molto ricco, quello *Pour présenter Eugenio Montale* (1946): dove fra l'altro il destinatario di cultura francese stimola l'esecuzione continiana a nutrirsi di splendidi ancorché quasi celati rinvii alla cultura francese montaliana (o a zone di essa: Proust in particolare). Ma si sarà inteso che si tratta, proprio strutturalmente anzitutto, di tutt'altro dal libro di Forti, e piuttosto di una raccolta, non però incoerente, di mirabili *flashes*, omologhi in qualche misura alla poesia dell'autore dei mottetti, omologhi alle intenzioni di un poeta cui piace si paragonino le sue immagini con «les noeuds dans le bois» (come ricorda ora Francesco Zambon nel suo *Sogno del nestoriano*, «Studi novecenteschi», n. 7). Quanto alla sostanza degli altri interventi – e in specie di *Dagli Ossi alle Occasioni* – basti dire che, tanto più a rivederli insieme, ci si accorge che molto di quello che si è letto poi ne è il prolungamento, come è bene anche

che accada, e a volte la parafrasi semplicemente più circostanziata o più tecnica (penso qui a certe continuazioni dello speciale strutturalismo continiano). Forse anche il «cappello» dedicato a Montale nell'*Antologia dell'Italia unita* poteva inserirsi degnamente in questo libretto: certo più degnamente qui, che dove è finito anche di recente, cioè nel centone infelicemente allestito sotto specie di storia letteraria otto-novecentesca per le «letterature del mondo» sansoniane. Mi resta la schietta preferenza per libri che, come questo di Contini o come quello che sarà, quando ci sarà, per la zona montaliana, il libro di Mengaldo sul Novecento [uscito poco dopo queste note, 1975] – nascano per la via lenta di più «tagli» settoriali e trasversali all'opera; fuori insomma dell'impegno strettamente monografico, pur degnamente assolto.

Resta insomma di estrema importanza, è perfino ovvio osservarlo ove solo si pensi alla ricchezza anche culturale di Montale, la ricerca specifica. Più pigra certo, conviene pur dirlo, per certi settori di più difficile accesso (la cultura poetica non italiana di Montale; il rapporto critica-poetica-poesia; la traduzione...). Ma spesso una ricerca che si avverte stimolata dal suo stesso oggetto a stare alla frontiera, per così dire. Si tratta, voglio dire, di una critica che abbastanza spesso approfitta, ora più ora meno opportunamente, dello straordinario oggetto che ha tra le mani per provarsi sui temi del metodo. E qui davvero non ricorderò tutto. Basti rapidamente concludere con uno dei saggi a mio parere più belli e nitidi, quello di Luigi Blasucci dal titolo *Lettura e collocazione di «Nuove stanze»*. Non si tratta solo di una lettura esegetico-metrica estremamente convincente. Il merito probabilmente maggiore, traducendosi in una proposta di metodo, è quello di saldare analisi «esistenziale» a scavo storico, l'attenzione ai rinvii sincronici con il forte e anzi polemico senso dello sviluppo o stacco diacronico.¹

¹ A. BALDUINO, *Per un glossario montaliano*, «Studi novecenteschi», 7, 1974 [ora in *Messaggi e problemi della letteratura contemporanea*, Venezia 1976]. R. BROGGINI, *Bricciole montaliane*, «Strumenti critici», 25, 1974. M. FORTI, *Eugenio Montale. La poesia, la prosa di fantasia e d'invenzione*, Milano 1973. G. CONTINI, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino 1974. L. BLASUCCI, *Lettura e collocazione di «Nuove stanze»*, in *Studi in memoria di L. Russo*, Pisa 1974.

II

Si sa che condizione di molta poesia del nostro secolo è di essere impervia. Come Mallarmé, come a volte Montale, ove l'autore sia chiamato a dar lume finisce invece per spargere altri fumi sul significato dei suoi prodotti. Si è parlato di voluta intenzione: a volte è così (Montale: «i critici, da me depistati...»), ma ancora più spesso la ragione è ben più interna allo statuto stesso di una poesia per essenza tentativa, quando non dichiaratamente combinatoria o voluttuosamente indebitata con il più metafisico *hasard*. Tanto per concedere che, sì, sbagliare con la poesia contemporanea può risultare facile – talvolta, anzi, non senza gloria.

Dunque, arrivata ora la completissima, così mi pare, *Bibliografia montaliana* di Laura Barile, non le si chieda quello che non può dare, la chiave esegetica della poesia. Essa offre invece, in modo encomiabile per chiarezza e praticità di consultazione, uno strumento quale da molto tempo si attendeva per un approccio, finalmente, a tutto Montale, cioè per poter entrare più spediti nella selva di una produzione che per il fatto solo di estendersi per ben più di mezzo secolo non può esimersi dall'essere ampia e anche intricata, fra poesia e prose, e dal traduttore al giornalista, ecc.

Ma familiarizzarsi con la poesia di Montale, coglierne il suo proprio comportamento, è poi, come è ovvio, un'altra questione. Per esempio, si può vedere poco e, forse peggio, vedere troppo. Qui, certo, ognuno, e dunque anche chi scrive, pensi anzitutto a far pulizia in casa sua; ma un caso di non riuscita familiarizzazione, ad onta della molta *verve* e dottrina, mi pare che sia il volumetto recente di Martelli; lo si affronta subito di gusto, perché si capisce subito che il libro è fatto di letture di prima mano, fra l'altro con un fittissimo corredo di incroci e rinvii culturali: molti sono a Dante, molti a Hölderlin e a Rilke, fino anche ai più giovani di Montale (Risi, ecc.). Il discorso è incentrato sull'esegesi di *Botta e risposta I (Le stalle di Augia, Satura)*, una poesia che non per la prima volta provoca l'interpretazione: ma generosamente e ingegnosamente tocca molto altro della poesia montaliana.

Solo che quasi subito spunta un filo grosso, un filo che in realtà cuce e governa l'intero libro e che a mio parere non regge: Martelli non sembra conoscere davvero il pur particolare «realismo» di Montale, anzi

lo mortifica senz'altro. Proprio Montale si augurava, nel '44, un'«arte realistica nel metodo e nelle forme, ma di significato essenziale e persino esistenziale nel senso ultimo o nel soprasenso». Ora, c'è una *lei* quasi introduttiva in *Botta e risposta*: «Arsenio (lei mi scrive) io qui asolante / tra i miei tetri cipressi...», che è anzitutto una figura della realtà letterale, con certe convinzioni anche politiche (si pronuncia per l'impegno come in altra poesia nel genere «lettera» farà Malvolio), con una certa estrazione di classe (Asolo come, in altra «lettera»-poesia, Ascona sono centri di raffinato turismo *d'antan*)... Non procedo. Solo, aggiungo che Martelli azzerò tutto questo (e molto altro), cioè dimenticò tutto il «sensibile» montaliano (gran virtù invece della sua discendenza «metafisica»: Dante-Donne-Browning nella sistemazione eliotiana). Che cosa fa infatti di quella «*lei*»? Ne fa, senz'altro, la Poesia. E così a catena (vedi come interpreta per esempio «A Liuba che parte»...): questa specie di dotto vampirismo critico riappare in tutto il saggio. E un poeta tra i più attenti alla *prosa* anche per questo – cioè perché la sua scelta ultima, tra Poesia di cui essere l'officiante simbolista e la vita di cui essere l'ironico interrogante, ha sempre cercato quest'ultima – qui è impoverito, ad onta dei tanti richiami culturali, in un secco allegorismo.

Occorrerà, con questo, buttare via ogni chiave di lettura «allegorica» per Montale? Certo occorrerà non servirsene in questo modo. Vuole la sorte che questo tema critico si ritrovi, ma con altro tatto, in altro recente libro dedicato a Montale, quello di Angelo Jacomuzzi. Il quale mi pare che proprio da Dante riparta, e da un'educazione e dimestichezza quale testimoniano i suoi stessi due volumi danteschi, per indicare con molta energia come, alla biforcazione novecentesca tra poesia-analogia (per esempio, Ungaretti) e poesia-allegoria, Montale imbocchi non la prima strada – quella su cui in genere lo attendevano invece gli interpreti –, ma sostanzialmente la seconda.

Si veda, nel libro di cui dicevo, il saggio, dedicato a una delle ultime liriche delle *Occasioni*, su *Il fanciullo Anacleto a Pico Farnese: un'iniziazione all'allegoria*. Credo che un colore allegorico si individui rettamente in Montale solo ove si pensi al nuovo modo, il modo «figurale», onde, sottraendola appunto a un dissanguante allegorismo, si è letta la *Commedia* da Eliot a Auerbach: un modo per il quale anche la realtà più «allegoriz-

zata» non perde la sua specie reale-letterale, anche se «contiene» altro, è figura d'altro. Il che poi conduce alla cifra metafisica, tale appunto di ogni poesia che non rinunci al sensibile e concreto, ma neppure rinunci a scavarvi un oltre. Non a caso, quando, intorno al '26-28, Montale si avviò a un modo simile di leggere Dante, scoprì anche Pound e Eliot, lettori «nuovi» di Dante, e contemporaneamente si avviò ai toni densi della sua poesia metafisica.

Già che siamo a Dante, grande e sempre più unica autorità per Montale – fino a dire recentemente che la poesia italiana è nata e morta con lui – si veda quanto spazio d'intelligenza gli concede Martelli nel suo volumetto; e si veda in un altro tascabile uscito da poco, e scritto da più studiosi (tra cui Forti, Isella, Mengaldo), l'intervento di Giorgio Orelli *Sull' Anguilla*. È uno dei più belli e agili del libro. Sembra perfino in sintonia con la prosa leggermente sprezzata, insieme colta e un poco *négligée*, di Montale stesso prosatore. L'anguilla famosa della *Bufera* si svela – lo sapesse o no l'interessato – imparentata con il salmone (troppo balzante quest'anguilla, che perdipiù ha a che fare con un mare poco suo, il Baltico...). La sua risalita verso «paradisi di fecondazione» contiene una sorta di anamnesi montaliana, dei paradisi infantili: «ne *L'anguilla* Montale si va incontro a ritroso, verso luoghi privilegiati dell'infanzia e della propria poesia», a partire dai *Limoni*. E Dante? Come particolarmente nell'ultima e, io credo, assolutamente importante poesia orelliana (vedi *Sinopie*), la tessitura dantesca vi affiora di continuo, e Orelli la segnala con una perfetta astuzia di ascolto.²

² L. BARILE, *Bibliografia montaliana*, Milano 1977. M. MARTELLI, *Il rovescio della poesia*, Milano 1977. A. JACOMUZZI, *La poesia di Montale*, Torino 1978. G. ORELLI, *L'anguilla*, in AA.VV., *E. Montale*, Milano 1978.

3. I POETI LIBERATI (PER UN'ANTOLOGIA 1978)

Credo che nessun altro genere critico-letterario si presti, come il genere antologia, all'occasione del gioco, allo stato dell'onnipotenza e all'esercizio, sia pure simbolico, della violenza. L'antologia scorona e incorona, taglia ritaglia e poi ricuce. Bisognerà concedere che un'operazione come quella antologica, dietro la metafora floreale e idillica, contiene e soddisfa una sua *libido* e prevede un suo esito sempre cruento.

Molto sangue aveva elegantemente sparsoANCESCHI a suo tempo con i *Lirici nuovi*, molto poi CONTINI, che del resto si denuncia con l'abbondanza stessa del suo frequente ricorso alla metafora chirurgica, e molto anche SANGUINETI un dieci anni fa. E per es. un Gerardo Diego, nel '25, fece, in territorio spagnolo, una memorabile carneficina di connazionali, con altra, e allora esemplare anche fuori Spagna, antologia. Come costoro MENGALDO, con i suoi *Poeti italiani del Novecento* (Milano, 1978) ha mandato ed ha assolto, e come loro si è divertito.

Perciò capisco solo fino a un certo punto l'indignazione, da parte di estimatori e amici di Mengaldo, di fronte agli attacchi e agli strilli anche molto acuti che ha suscitato il suo lavoro. Trovo invece molto comprensibile la diffusa velenosità dei suoi critici, di sui giornali ed ebdomadari nazionali: del tutto comprensibile ove si pensi che in ciascuno di noi, non meno che nei recensori suddetti, è presente, con gli antichi impulsi al gioco, all'onnipotenza, alla violenza, il coperchio, la censura dell'uno e delle altre, e dunque anche la spinta forte, magari rabbiosa, nei confronti di chi gioco, onnipotenza, violenza è *autorizzato* a esercitare, come nel nostro caso, e alla luce del sole, dall'istituzione stessa. Istituzione che nel caso si chiama appunto «antologia».

Ma Mengaldo è anche provvisto, a quanto mi par di capire, di un super-io molto efficiente. Questo concorre a spiegare la ricca e armata introduzione – ma né spericolata certo, né senza precedenti nella sua impostazione di fondo. In essa, una vivacissima intelligenza, anche polemica, introduce energicamente, in un campo come quello dell'italianistica, l'eresia o quasi di un principio di sistemazione della materia che già in altri campi conosce applicazione e sviluppo non trascurabile: già il marxista Dal Pra, nel suo *Sommario di storia della filosofia*, aveva rinunciato agli incasellamenti tradizionali e optato per un rigoroso e perfino rigido criterio di successione cronologica, che è un po' quanto qui fa Mengaldo; già il sistema di fare storia adottato da un Roberto Longhi per i suoi lavori sulle arti figurative procedeva sul piano delle differenziazioni sin-croniche, che è quanto propone e in parte applica Mengaldo.

Il quale ci dice pressappoco che in principio era il testo, non la gabbia onnicomprensiva di uno storicismo che, per ossessione della totalità, potrà spiegare altro, ma ben poco del testo. E non le poetiche, diciamo le organizzate intenzioni di un autore o di una corrente o scuola.

Si intende già da questi cenni come il discorso non potesse procedere senza bersagli polemici. Contro per esempio certa sinistra molto idealistica o molto corriva; o contro una linea che, sul filo del discorso delle poetiche, va, per il suo tracciato, specie in origine, più nobile – e non certo in ogni caso infruttuoso – da Anceschi alle così dette Neoavanguardie, o alla zona neoavanguardista presidiata da Giuliani e Sanguineti. Ed eccoci allora, congiunto, attaccato al piacere del testo – che *contiene* storia, secondo la citazione da Szondi, ma non è semplicemente spiegabile nella o dalla storia, come, direi, nelle o dalle poetiche – il piacere, qui, della rivendicazione contro qualcuno, anzi contro molti, tra cui magari e anzitutto il Sanguineti antologista novecentesco di circa dieci anni fa. Perché poi qualcosa, un'antologia per es., può riuscire meglio se è anche contro qualcos'altro, per es. contro altre antologie.

Parlavo poco prima di quanto possa sconvolgere gli altri l'altrui desiderio soddisfatto, specie se sotto garanzia dell'istituzione: fate che una tale soddisfazione avvenga mescolando l'estro alla riflessività, la sfida al rigore, l'abito perfino professorale ai veleni di un'inquietudine gnoseologica castigatrice dei luoghi comuni. E fate che tra i lettori alcuni si sen-

tano, per una sorta di lungo diritto alla prelazione, i detentori più autorizzati, e anch'essi professori poi, e tanto più sensibili se in declino, al monopolio del cosa debba considerarsi «poesia moderna», e del diritto ludico a ludicamente scriverla, tale poesia, e a ludicamente e polemicamente scriverne, e avrete abbondantemente spiegato il dispetto e l'ira, e insomma il terrore dell'esproprio, di cui testimoniano giornali ed ebdomadari in questi giorni [del primo '79].

Del vespaio che così è sorto, e che del resto pare si stia già placando,¹ conviene interessarsi non tanto per lanciare un'occhiata, pur alla buona, nelle reazioni, tra conscio e riverbero infantile, del poeta e critico di neoavanguardia, ma sì per smontare un discorso che striscia da molte parti riguardo all'antologia di Mengaldo. Ora, il gioco più tendenzioso, da parte di alcuni recensori, è stato a mio parere questo: siccome questa antologia 1978 risulta composta da una prospettiva molto diversa da quella, tipicamente neoavanguardista, onde era nata quella del Sanguineti 1969, ergo la presente antologia è quella di un passatista. La realtà mi risulta più complessa e accattivante.

Mi pare che si possa esprimerla pressappoco in questo modo. Se, almeno con certa teoresi neoavanguardista, eravamo in presenza, mi scuso della sommarietà, in presenza di un'idea di poesia moderna munita di un progetto sperimentale e intesa anzitutto alla mimesi linguistica del disordine e del caos, magari per rinfacciare, con speranza rivoluzionaria, al caos la sua stessa immagine, a questa idea sostanzialmente speculare, sostanzialmente mimetica qui si oppone una tutt'altra idea di poesia. Tutt'altra anche se per avventura alcune delle sue radici informative attingono in fondali non lontani (vedi la scuola di Francoforte e Adorno anzitutto) da quelli dei sunnominati neoavanguardisti. Quest'altra è un'idea di poesia che – per es. là dove opera una sua ostinata catabasi nel sacro (i morti da Montale a Sereni, per es.), o in un mondo come quello contadino sormontato da capitalismo e società borghese avanzata (vedi Zanzotto), o nel dialetto come luogo non di traduzione dalla lingua, ma di vita (poco o tanto residua) di una realtà antropologica solo in quel dia-

¹ [Ero troppo ottimista: a tutt'oggi non sembrano sgonfiarsi né le punture né il ronzo].

letto dicibile, ecc. — è, dicevo, un'idea di poesia che non mima il negato, ma piuttosto *custodisce il diverso* (il diverso da qui e ora).

Non è affatto, questa, come pure è stato proclamato, una retromarcia, né il risultato, come pure si è sentenziato, è una parata di cose morte. A me pare invece un consapevole disegno, questo, di rivalutazione, contro ogni appiattimento monodimensionale, di quanto contiene e difende di utopia, e dunque di futuro *forse* realizzabile, *forse* reintegrabile, la poesia moderna. È ponendosi in questa prospettiva, se ho capito bene, che Mengaldo mostra occhi più lucidi, rispetto ad alcuni, né solo tra i suoi presenti obiettori. Penso soprattutto a una pagina, ancora, dell'introduzione, là dove si accusa come solo *apparentemente* privilegiato il posto della poesia nella società contemporanea: mentre esso è in realtà un posto violentemente emarginato. Posso sbagliare, ma è forse questa constatazione che ha fatto più dispetto, mettiamo a qualche escluso, della propria stessa esclusione: questo almeno quando gli esclusi sono tra coloro che puntano le loro carte, per conservare il potere culturale garantitogli da editori e giornali, su una perdurante finzione di sopravvivenza, invece, di un ruolo privilegiato della poesia. Insomma, metti in forse certo *establishment dei rapporti di produzione*, e, giusta la massima marxiana, sarà allora che susciterai, se non proprio la lotta, almeno un vespaio.

Mi scuso di aver dato troppo spazio al suddetto vespaio. Il ricatto storico della prospettiva neoavanguardista, solido per la stessa semplicità con cui una tale prospettiva può enunciarsi, non è l'unico, comunque, dei ricatti operativi che si è trovato di fronte l'antologista.

Del resto, la cosa più coinvolgente, subito, di questa antologia è più in generale la libertà con cui il suo autore fa piazza pulita non di sparsi ricatti della tradizione, ma di ogni consolidata e pigra formula di antologizzazione. A parte lo storicismo, a un certo tipo del quale hanno dato vigorose scosse non solo strutturalismo ecc., ma in genere le punte avanzate di molte scienze umane, fiduciose al più in storie a segmento o a settore, a parte il pronunciamento contro l'eccessiva fede nelle poetiche, la spugna qui coinvolge anche le camicie di forza rappresentate dai vari *-ismi* (regge solo il «crepuscolarismo»), la meno stretta e la più storicamente collaudata di queste maglie di contenzione: con l'effetto comunque di lasciar passare qualcosa più dell'augurabile nell'antologia di

Mengaldo, in questa zona cronologica). Addio poi alle triadi rassicuranti e tanto cattoliche, è vero, ma poi alla verifica infondatissime, tipo quella, che è incredibile passi ancora nei manuali per genericamente «ermetica», Ungaretti-Montale-Quasimodo, o altra falsamente dialettica inventata per il primo '900 da Sanguineti, ecc. E addio anche alla mitizzazione di rigide linee (pascoliana; o ligure, o lombarda, ecc.) dentro il gran territorio novecentesco, e ancor più addio a certa propensione teleologica, o a certa inclinazione al *feuilleton* (colpi di scena, ecc.) dei costruttori di antologie.

Questo darà ragione dell'impressione salutare di spazio e movimento, del senso ogni volta piacevolmente rinnovato di incontro «a tu per tu» con la viva sostanza del testo poetico. Col che non siamo affatto davanti al trionfo dello scetticismo o alla reinvenzione del monadismo leibniziano (o crociano). Si pensi a quanta concretezza di discorso produce, a compenso delle perdite o pseudo-perdite in prospettiva verticale-totalizzante, la viva attenzione, programmata e poi perseguita nei «cappelli» introduttivi, alle correlazioni, invece, orizzontali e sincroniche tra i vari nomi e testi. L'ambizione è quella di costruire o ricostruire il panorama per successivi e interrelati intertesti sincronici: l'antologia come struttura intertestuale, come implesso a fasce di testi sincronicamente solidali. Testi di una medesima età di nascita, mettiamo un testo o una raccolta del Saba anni Dieci con lo Sbarbaro, appunto, anni Dieci; o del Saba anni '50 con quel Montale coevo, possono finalmente guardarsi da vicino come in origine si guardavano, prima di essere risucchiati a forza in gruppi carcerari a dislocazione magari fortissima gli uni rispetto agli altri.

Donde una conseguenza, che resta coperta, ma che non credo del tutto estranea al fondo del discorso di Mengaldo, nelle sue premesse più coraggiose: un forte dubbio, cioè, sulla continuità-compattezza di ciascuno dei comprimari o protagonisti che siano, specie quelli di vita più lunga e di operosità più accentuata. Per es.: siamo proprio sicuri che, in barba magari a ottant'anni di molta scienza e filosofia che dicono il contrario, non ci sia anche salto, discontinuità, magari anche frattura, oltre che continuità, mettiamo in Saba, mettiamo in Montale, che come poeta perdura felicemente attivo già da più di mezzo secolo?

È anche per questo che Mengaldo ha scelto, come tranquillo modo per dare uno scossone a tutto, il criterio nudamente cronologico, anche se non proprio quello anagrafico della data di nascita, ma sì quello della prima opera veramente innovatrice di ciascuno, per mettere in fila i suoi poeti. I quali sono precisamente cinquantuno e vanno precisamente da Corrado Govoni a Franco Loi. Assenti dunque, con un taglio ormai necessario e chiarificatore, i padri in buona parte solo putativi del Novecento, cioè Pascoli, cioè D'Annunzio. Credo che sia anche per questo che, per contraccolpo, ne viene, ai convenuti in questo libro, un'aria proprio di emancipazione dal padre, un'aria ineluttabilmente adulta – anche se poi si sa che adulti si diventa con risultati non egualmente apprezzabili da persona a persona. E c'è, per via del medesimo contraccolpo di questo taglio con quei padri, un risalto nuovo al misurarsi, da parte dei qui antologizzati, non con figure tanto penolanti verso l'Ottocento e tanto compromesse con il peggio del nostro secolo, ma ciascuno con i propri vicini, e tutti semmai con il fondo contrastato, drammatico, quando non tragico o semplicemente sordo, e sostanzialmente antiumanistico, di questi ultimi settanta-ottant'anni.

Troppi gli assenti? Ma un discorso di questo tipo è sempre il più stupido che si possa fare. Stiamo invece ai presenti. Diciamo magari che forse qualcuno (Buzzi, Bontempelli...) è di troppo, o gli spetta (Govoni, Marin, la Rosselli) troppo spazio. Diciamo però soprattutto che i presenti sono tanti quanto basta per dare a me personalmente conferma di un sospetto, al quale non altrettanto incoraggiava la pur importante antologia di Sanguineti, tanto innamorata degli autori con una volontà e un programma, quanto indifferente, o quasi, ai risultati effettuali sulla pagina poetica. Il sospetto è piacevolmente questo: che, senza deprimerlo, come qui *non* si fa, ma come faceva anche *pro domo sua* il sopraccitato Sanguineti, il massimo poeta nostro dopo Leopardi, cioè Montale, e senza troppo innalzare, come tanto più qui *non* si fa, ogni poesia «a programma» (tipo Marinetti, escluso addirittura da Mengaldo; tipo lo stesso Sanguineti, accolto con esitazione), e con fieri tagli alla zona fiorentina, ma non senza dare a Luzi, anzitutto, quanto è di Luzi, il paesaggio della poesia italiana del '900 risulti uno dei più invitanti della coeva poesia europea. Il che non è dire poco, veramente.

La cosa non resterebbe pacifica, a ogni modo, se qui non intervenisse un altro gesto di libertà da parte di Mengaldo. Dunque: come lui non esita, lui che pure non manca di viva sensibilità ideologica e politica, a non confondere una difficile scelta «di sinistra» con il facilismo storicistico, così il medesimo non esita a sfidare altro terrorismo verbale: a porsi, meglio, in un atteggiamento né di aprioristico rifiuto, né di pigra e monotona accettazione nei confronti del dettato abbastanza corrente secondo il quale l'arte non può che essere oggi, per non vergognarsi, arte di stretta avanguardia. Seguace piuttosto di altro avvertimento del solito Adorno, sul precoce invecchiamento di ogni avanguardia, Mengaldo oppone, pur senza alzare la voce, al punto di vista di una rigida selezione dalla prospettiva dell'avanguardia, il criterio della superiore capacità di durata e di conservazione della storia (e perché non, con i tempi che corrono, della storia anche privata?) che spetta a una poesia che pur con qualche esitazione chiamerei «classica». Una tale idea è perlomeno sfiorata dalla definizione che Mengaldo dà qui rapidamente della poesia come «linguaggio del passato». Ecco perché un Leopardi come un Montale ci «sono» nel discorso anche quando non vengono espressamente citati. E questo senza peraltro costruire per loro tramite un nuovo *ismo* o una nuova griglia troppo costrittiva, perché qui non solo un Saba o un Sereni, oltre a Montale ovviamente, godono di un trattamento – vedi anche i «cappelli» – sopraffino, ma anche personaggi che certo eccedono o sfuggono addirittura a un metro che fosse per avventura rigidamente «classico», tipo un Porta o uno Zanzotto.

Ma se linguaggio del passato vuol dire ogni linguaggio che difenda il non-ora e restituisca il rimosso – ciò che una società o cultura vincente rimuove, ciò che la parte vinta dell'io accusa come rimosso – allora in tale arco di linguaggio e di poesia sta molto, da Saba Montale Sereni a Antonio Porta – neoavanguardista *sui generis*, di cui qui si difende il non-volontarismo e il ritorno del rimosso sotto forma di ripetizione ossessiva e costruzione sintattica surrealista – fino a Zanzotto. Tutta gente che qui trova infatti un grosso diritto di vita.

È qui, infatti, che mi pare di riuscire a toccare il merito più cospicuo dell'impostazione di Mengaldo, una sorta di verifica *a posteriori* della bontà di un punto di vista. Cerco di spiegarmi: non mi risulta che

in altre antologie che precedevano – non parlo di storie letterarie, nel qual caso la recente di Fortini chiederebbe un discorso che ancora non si è fatto con la serietà che merita il prodotto fortiniano [ma v. ora proprio Mengaldo, in «Nuovi argomenti», 61, 1979] – si combinassero la sostanziale capacità di tenuta e coerenza del punto di vista e l'ampiezza del compasso, della comprensione. Insisto su questo. Un punto di vista non si giustifica che *a posteriori*, in base a *quanto* di stilizzazione delle cose gli riesce di inquadrare conoscitivamente con il massimo di efficacia possibile. Mengaldo si è appostato bene, se dalla sua postazione conserva senza gravi sbavature la compattezza (l'unità) del fascio di luce e, insieme, consente che da quel fascio di luce siano comprese, quasi senza costrizioni, quasi sempre con impressione di naturalezza, sia i grandissimi, i classici – penso anzitutto a Saba e a Montale, che già tra loro sono poi peraltro così tanto diversi –, sia la «terza forza», eminentemente settentrionale e soprattutto lombarda, degli attuali quarantacinque-sessantenni – ma Bertolucci vi è troppo assimilato ai lombardi, mentre il suo proustismo alto-campagnolo conduce altrove –, sia le recenti avanguardie, ma, dicevo, convocate al più severo esame unico, non-collettivo.

Cosa aveva davanti, o alle spalle, con cui confrontarsi, Mengaldo? Ho esordito citando il termine di confronto più appariscente, il Novecento antologizzato da Sanguineti. Ma c'erano almeno tre altri termini di raffronto e di riferimento: la antologia-storia di Contini (1968), quella, a destinazione in parte diversa e giustamente tenuta in ottimo conto da Mengaldo, di Bonfiglioli (1976). Infine la sistemazione storica (e anche antologica), molto stimolante, che nei *Poeti del Novecento* ha dato Fortini (1977: termine forse troppo vicino, come data, perché Mengaldo potesse guardarvi a fondo).

Ora, per un punto, ma capitale, Mengaldo concorda, fra coloro che ho nominato, proprio con colui dal quale, per quasi tutto il resto, più risulta dissentire, cioè con Sanguineti. Infatti, non Sanguinei, non sostanzialmente il poi diversissimo Fortini, ma sì Contini, come poi ostentatamente, ma con valutazioni interne a loro volta diversissime da quelle continiane, il Bonfiglioli, adottano una visione «a forbice» del '900: Bonfiglioli addirittura mette le carte in tavola già dal titolo, *Avanguardia e restaurazione*. Contini traspone, senza costruire interrelazioni, dunque

in convivenza non più che dicotomica, la del resto fertile opposizione Dante (espressionismo) - Petrarca (costrizione) al suo '900, e l'arsi delle preferenze è duplice: per l'espressionismo e sue traslate continuazioni, per la Firenze ermetica (con qualche accentuazione di momenti surrealisti o affini *in corpore ermetico*).

Un punto di vista, invece, il più possibile univoco l'hanno cercato sia Sanguineti, sia Fortini e Mengaldo. Il primo si sa che ha applicato, benché non in stretta fedeltà (vedi solo l'ampio posto concesso ai crepuscolari), la lama dell'avanguardia o della neoavanguardia. Donde i forti risalti e le forti depressioni (fino a coinvolgere, nettamente, Montale) che si fanno (la cosa più «storica», di quell'antologia? direi la fiducia tipo anni '60, l'ottimismo facile ma anche gagliardo che pensa il nuovo come un «far fuori» il prima). Ben più capaci, insieme, di univocità e di capacità comprensiva sono le prospettive, affini per non pochi propositi, di Fortini e di Mengaldo. La decisa potatura è intervenuta nell'antologia mengaldiana a carico delle avanguardie e delle – così diverse! – neoavanguardie, soprattutto smentite come «gruppo» non meno di quanto è intervenuta a carico dell'ermetismo fiorentino. Nel che solo apparentemente Mengaldo si incontra con Sanguineti: perché se entrambi, diversamente da un Contini, tendono a «contenere» l'ermetismo, a Mengaldo preme poi, e ancor di più, deprimere ogni interpretazione allargata e fagocitante dell'ermetismo, ed eccolo sottrarre dunque alla matrice ermetica la storia di un Montale o di un Orelli o di un Sereni, ecc.: quando invece Sanguineti prende volentieri sul serio il gioco dei fiancheggiatori ermetici, di vecchia o men vecchia generazione, e accetta per buona – salvo poi connotarla negativamente – l'idea di una dorsale ermetica non solo ampia, ma di lunga durata ed eredità, fin a valersene ai fini di un ridimensionamento del «borgheese onesto» Montale.

In realtà, un punto di vista più spiccatamente letterario, quale è quello difeso (l'incontro fa pensare) sia dagli ermetici, sia più in qua da Sanguineti, sacrifica lo spazio alla – per quanto è possibile – restituzione di una più ampia dinamica delle forze in campo. L'invenzione «petrarchista» degli ermetici, alla quale Contini si sottrae solo facendola entrare nella sunnominata dicotomia, finge una tendenza di direzione *letteraria-*

mente univoca che non c'è nel '900, né sotto segno petrarchesco né sotto altro segno letterario: tantomeno sotto segno avanguardista.

E qui Montale, il Montale critico, non falla: vedere, per credere, quanto scriveva nel '45 sulla inesistenza, da noi, della condizione novecentesca francese, perché là un Baudelaire funziona o funzionava da mastice, da poeta *normativo* come dice Montale, mentre da noi un siffatto poeta non c'è stato nell'Ottocento, e Foscolo-Leopardi solo in parte assolvono una funzione-Baudelaire (neanche Foscolo, che pure, ha fatto sapere recentissimamente lo stesso Montale – 1979, Convegno foscoliano di febbraio a Milano – è «il più moderno» dei nostri poeti dell'800, che non significa ovviamente il più grande). Dunque? Più libertà per il poeta italiano, garantitagli dalla sua stessa «solitudine» (posizione certo non esente da qualche radicalismo, ma «vera» particolarmente in proporzione alle vette supreme che intorno a quegli anni '45 toccava la poesia proprio di Montale).

Ora, la prospettiva dello storico della lingua e storico della letteratura Mengaldo è, istruttivamente, meno una prospettiva di lingua e di letteratura, di quanto sia una prospettiva, diciamo così, di umanismo classico (il termine è inflazionato, ma la linea è nobile assai, se i precedenti partono dallo Schiller teorico: e tra gli accostamenti per l'immediato prego di non dimenticarsi di Fortini). Donde una maggiore libertà da costrizioni sempre un poco o tanto sottovento, voglio dire una maggiore disponibilità «democratica» a un compito passabilmente espletato di resa della complessità e non monodirezionalità novecentesca, quando appunto si tratta di far luogo il più possibile, pur da un'ottica il più possibile capace di sguardo unitario, alle polarizzazioni esistenti nel panorama: per esempio tra lingua e dialetto, per esempio tra ricerca del nuovo per mimesi della confusione e crisi sovrastrutturale, e tra difesa del valore attestandosi o nel sottosuolo o addirittura nelle catacombe.

Ho accennato al tema «dialetto». Anche il nome di Zanzotto, che ho lasciato più sopra un poco appeso al discorso, conduce alle catacombe: dove il dialetto può confondersi con la lingua delle Madri nascoste e prime, in una progressiva estromissione dell'io e nel rovesciamento di ogni gerarchia, sia di lingua, sia ideologica. Tralascio di guardare quanto questa discesa sia davvero imparentata con altri usi del dialetto, non sempre

ugualmente «necessari», qui testimoniati. Certo è che la poesia in dialetto si vede anche a prima vista come entri, forza viva e insieme paritetica e oppositiva rispetto a quella in lingua – talvolta con un più di pathos storico – nella dinamica di voci di questo parnaso democratico e insieme esigente e raffinato. Mi è venuto da chiedermi se dietro il dialetto non ci fosse anche l'anagrafe, la nascita lombarda di Mengaldo. E questo sia per i precedenti illustri (l'ottocentesco Porta), sia perché nel '900 la Lombardia ha per il tramite del dialetto opposto molto (vedi Tessa) alla lingua e alla poesia anni Trenta, sia perché ora la liquidazione del dialetto può avvertirsi in modo particolarmente efficace da quella specola come liquidazione di molto altro. Certo l'anagrafe collabora sia a rendere folta la rappresentanza lombarda in lingua – dal grande esempio di Reborà a Erba Risi Raboni, al ticinese Orelli – sia, e finalmente, all'acquisto di un Tessa, appunto, o di un Loi.

Educati da un Contini o da un Folena, non potevamo non aspettarci quella che a qualcuno è parsa un'attenzione tanto fitta da apparire indiscriminata al dialetto. Mi limiterò ad osservare questo: il diritto al collocamento in antologia non passa qui da una forza formale, come era ed è, con tutti i meriti, per Contini. Per il quale, pressappoco, si dà diritto di accesso e anzi di larga considerazione al dialetto là dove esso risulti connotato in maniera decisamente «espressionista» (nell'uso, direi, più stilistico e un po' meno gnoseologico che tale termine possiede in Contini). Qui la forza è invece e per l'appunto anzitutto, se così posso dire, gnoseologico-antropologica. È là dove la poesia in dialetto porga un suo contenuto di storia – ecco ancora Szondi – altrimenti indicibile, altrimenti imbavagliabile e cassato, che essa ha diritto di accesso. Col che poi lascio ad altri la verifica, se cioè sempre i poeti in dialetto convocati da Mengaldo rispettino questa identità (meno forse un Giotti o un Marin, di più un Tessa o un Noventa).

Si sarà visto all'opera anche in questo caso, mi pare, un principio operativo che Mengaldo non smette di applicare, un suo «distingue frequenter» che mi ricorda un altro maestro, Carlo Dionisotti. Qui, su questo puntiglio che forse ancora Mengaldo deve al suo attrezzatissimo super-io, faccio punto. Ricordo solo rapidamente quanto, con generosità e chiarezza esemplari nei «cappelli», con più intersecata e nervosa densità

nella introduzione, Mengaldo propone in possibilità di lettura, diciamo così, anche extraterritoriale della poesia italiana del '900. Vedi per questo l'ospitalità concessa alle traduzioni: la loro presenza vale come implicito rinvio al quadro europeo, solo in tal modo recuperabile almeno in parte, e a sua volta considerabile, mi pare, in polarità e frizione con il punto geograficamente opposto, in quanto il più interno: il dialetto appunto. Ancor più suscettibile di allargamento sarebbe il tema di quella che chiamerei la frizione dei codici: penso ai cenni motivatissimi sul confronto di molta poesia maggiore con il romanzo (vedi Bachtin) e insomma con la *prosa*. E prosa, aggiungerei, anche nel senso più lato, nel senso hegeliano, di una dura avanzata dell'impoetico, di un sempre più duro assedio delle cose, di una sempre più densa violenza di quello che sempre Hegel chiamava il «mondo».

Avvertenza bibliografica

Dei pezzi che compongono il libro sono inediti i nn. 2; 3.II; 7; 8.

Quanto agli altri: 1 (*Cecchi e la prima poetica di M.*) è apparso in «Lettere italiane», XXVI, 1974, 3; 3 (*Leopardi, Browning e tre poesie di M.*), in «Studi novecenteschi», I, 1972, 3, poi, ampliato, in AA.VV., *Poetica e stile*, Quaderni del Circolo filologico-linguistico padovano/8, Padova 1976; 4 (*I padri metafisici: appunti sullo spazio del privato in M.*), in «Strumenti critici», X, 30, 1976; 5 (*Sul «Quaderno di traduzioni» montaliano*), in «Il contesto», I, 1976, 2; 6, in AA.VV., *Lecture montaliane in occasione dell'80° compleanno del Poeta*, Genova 1977. Quasi tutti sono stati come minimo ritoccati, e il terzo più di tutti.

Le note raccolte nell'*Appendice* sono comparse la prima in «Studi novecenteschi» VI, 1977, 17; i due «pezzi» della seconda, rispettivamente nel «Corriere del Ticino» dell'8 febbraio 1975 e del 28 ottobre 1978. La terza, una presentazione dei *Poeti italiani del Novecento* di P. V. Mengaldo, può dirsi inedita; il testo risulta qui più ampio, rispetto a quello stesso per la lettura.

INDICE DEI NOMI

- Adams, L., 182
Adorno, T.W., 275, 279
Agosti, S., 94, 136
Anceschi, L., 33, 146, 273, 274
Apollinaire, G., 93
Auerbach, E., 271
Avalle, D.S., 136, 149, 154, 158, 161, 162, 220
Bachtin, M., 55, 83, 284
Balduino, A., 265, 266, 267, 269
Bandini, F., 107, 182
Bàrberi-Squarotti, G., 172, 244
Barbutto, A., 265, 266, 267
Barile, L., 68, 270, 272
Barnes, D., 182
Barth, K., 95, 256
Baudelaire, Ch., 11, 12, 16, 18, 36, 41, 46, 101, 113, 114, 131, 132, 146, 149, 152, 157, 158, 159, 161, 162, 164, 173, 174, 175, 178, 179, 180, 212, 213, 214, 227, 238, 260, 263, 282
Bazlen, R., 47, 68, 252, 257, 258
Beckett, S., 98
Beethoven, L. van, 34, 108
Benco, S., 257
Benjamin, W., 160
Bergson, H., VII, 12, 17, 50, 53, 256
Bertolucci, A., 33, 230, 280
Bigi, E., 216
Bigongiari, P., 32, 183, 189, 191, 198
Binni, W., 107
Blake, W., 182, 186, 191, 192, 194
Blasucci, L., 127, 168, 269
Boarini, V., 138
Boine, G., 37, 63, 267
Bonfiglioli, P., VI, 10, 16, 105, 118, 138, 179, 280
Bontempelli, M., 60, 278
Borgese, G.A., III
Borges, J.L., 185
Boutroux, E., 32, 44, 50, 51, 52, 53, 68, 71, 95, 131, 256
Branca, V., 22
Broggini, R., 63, 262, 265, 266, 267, 269
Browning, R., 7, 12, 16, 18, 30, 36, 37, 46, 95, 96, 101, 132, 145, 146, 149, 151, 152, 153, 154, 157, 158, 159, 161, 164, 166, 167, 170, 171, 172, 173, 175, 180, 190, 195, 197, 202, 219, 260, 271, 285
Bulgheroni, M., 185
Buzzi, P., 278
Cambon, G., 105
Campana, D., 115, 260

- Cardarelli, V., 33, 40, 42, 45, 54, 59,
 106, 107, 142, 152, 168
 Carducci, G., 98, 107, 135, 225
 Carli, P., 266
 Carpi, U., 20, 27, 110
 Carrà, C., 254
 Cartesio, 61
 Casaccia, G., 266
 Cases, C., VII, 17, 169
 Cassieri, G., III
 Cavalcanti, G., 90
 Ceccardi Roccatagliata C., 37
 Cecchi, E., 7, 11, 12, 18, 19-54, 59, 61,
 63, 68, 95, 114, 115, 131, 132,
 165, 170, 171, 255, 256, 257,
 260, 261, 263, 285
 Celenza, G., 81
 Čechov, A., 92,
 Cestov, L., 12, 44, 51, 66, 67, 68, 69,
 70, 71, 95, 131, 219, 244, 245,
 256
 Char, R., 91, 93
 Citati, P., 30
 Coleridge, S.T., 28, 39, 40, 41, 53,
 171, 255
 Comisso, G., 60
 Contini, G., 9, 10, 20, 52, 59, 63, 75,
 104, 115, 116, 127, 148, 167, 177,
 182, 192, 261, 264, 268, 269,
 273, 280, 281, 283
 Contorbia, F., 22, 26, 112
 Corneille, P., 181
 Corti, M., 72, 95
 Crémieux, B., 252
 Croce, B., III, 115, 147
 Croce, F., 87
 Curtius, E.R., 80
 Dal Pra, M., 274
 D'Annunzio, G., 26, 38, 39, 40, 41, 63,
 103, 105, 106, 107, 109, 112, 116,
 118, 120, 122, 132, 135, 165, 183,
 187, 190, 205, 267, 278
 Dante Alighieri, 19, 20, 34, 42, 52, 57,
 59, 61, 63, 65, 79, 82, 83, 84, 85,
 88, 92, 103, 104, 105, 106, 108,
 109, 112, 116, 118, 122, 123, 124,
 139, 147, 149, 162, 172, 184,
 186, 187, 194, 215, 225, 228,
 260, 263, 270, 271, 272, 281
 Debenedetti, A., 207 26, 38, 47, 68,
 73, 89, 254
 Debenedetti, G., 26, 38, 47, 68, 73,
 89, 254
 Deigo, G., 20, 74
 Delibes, L., 202
 De Martino, E., 169, 176, 177
 De Pisis, F., 209, 210, 227, 228, 229
 De Robertis, G., 115, 122
 Dickinson, E., 182, 185, 191, 261
 Diego, G., 273
 Dionisotti, C., 283
 Donini, F., 107, 148
 Donne, J., 271
 Dostoevski, F., 66, 67, 68, 69, 98, 219,
 244
 Eckermann, J.P., 141
 Eliot, T.S., 12, 34, 36, 37, 41, 61, 103,
 118, 122, 146, 173, 181, 182, 183,
 185, 190, 196, 208, 209, 260,
 261, 263, 271, 272
 Erba, L., 283
 Falqui, E., 254
 Firpo, E., 262
 Flaubert, G., 26, 34, 35
 Folena, G., 283
 Forster, E.A., 94
 Forti, M., 72, 267, 268, 269, 272

- Fortini, F., 10, 17, 32, 73, 86, 87, 91, 120, 129, 168, 280, 281, 282
- Foscolo, U., 7, 12, 18, 20, 24, 25, 26, 35, 38, 52, 58, 59, 65, 76, 77, 78, 79, 82, 101, 110, 113, 114, 118, 121, 124, 125, 126, 127, 128, 130, 132, 140, 146, 149, 153, 157-165, 182, 187, 190, 205, 212, 253, 263, 282
- Frazer, J.G., 169
- Freud, S., 130, 142
- Friedrich, H., 113, 117
- Frye, N., 233
- Gadda, C.E., 159
- Galimberti, C., 146
- Gatto, A., 37
- Getto, G., 121
- Gide, A., 66, 95
- Giotti, V., 33, 283
- Giuliani, A., 274
- Goethe, J.W. von, 42, 262
- Govoni, C., 278
- Gozzano, G., 1, 19, 145, 228, 260
- Grande, A., 32
- Graziosi, E., 58, 86, 96, 121
- Greco, L., 241
- Grignani, M.A., 2, 72, 157
- Guarnieri, S., 84, 88
- Guglielminetti, M., 47
- Guicciardini, F., 253
- Guillén, J., 181, 182, 183, 191
- Hardy, T., 182, 191, 192, 202
- Hawthorne, N., 181, 182
- Hegel, G.W.F., 284
- Hjelmslev, L., 157
- Hölderlin, F., 70, 146, 195, 240, 270
- Hopkins, G.M., 12, 182, 187, 188, 214, 263
- Husserl, E., 169
- Hugo, V., 41
- Ibsen, H., 34, 42
- Imberty, C., 176
- Isella, D., 272
- Jacomuzzi, A., 115, 120, 245, 271, 272
- James, H., 61, 71, 171
- Joyce, J., 12, 29, 61, 71, 74, 169, 182, 187, 191, 192, 252
- Jung, C.G., 243
- Kafka, F., 98
- Kavafis, C., 182
- Keats, J., 28, 127, 187
- Kierkegaard, S., 66
- Lapo Gianni, 103, 104, 206, 209
- Larbaud, V., 23, 24, 26, 29, 95, 96, 169, 252, 257
- Leopardi, G., 7, 12, 16, 18, 20, 27, 30, 31, 34, 39, 40, 42, 47, 52, 53, 57, 58, 59, 60, 80, 91, 98, 101-154, 157, 158, 168, 174, 178, 197, 245, 256, 258, 259, 263, 278, 279, 282, 285
- Liborio, M., 119
- Loi, F., 278, 283
- Lonardi, G., 5, 9, 10, 11, 12, 158
- Longhi, R., 257, 274
- Luzi, M., 278
- Macchia, G., 120
- Macchiavelli, N., 253
- Macrì, O., 89, 91, 137, 141, 143, 149, 182, 222
- Mallarmé, S., 107, 161, 162, 258, 270
- Mann, T., 74
- Manzoni, A., 60, 75, 110, 208
- Maragall, J., 182, 190
- Marin, B., 278, 283
- Marinetti, F. T., 278
- Martelli, M., 56, 91, 105, 228, 270, 271, 272

- Mauron, Ch., 82
 Melville, H., 181, 182
 Mengaldo, P.V., 9, 10, 20, 39, 64, 72,
 81, 86, 92, 105, 106, 107, 116,
 122, 165, 183, 189, 228, 269,
 272, 273, 274, 275, 276, 277,
 278, 279, 280, 281, 282, 283,
 284, 285
 Meoli Toulmin, R., 122, 183
 Michaux, H., 262
 Michelstaedter, C., 69
 Milosz, O., 182
 Monti, V., 135
 Moravia, A., 69
 Nascimbeni, G., 147
 Negri, R., 115
 Nencioni, G., 157
 Nerval, G. de, 90, 92
 Nietzsche, F., 17
 Nizan, P., 142
 Noventa, G., 283
 Ojetti, U., 111
 Omero, 148
 Orelli, G., 72, 133, 137, 185, 224, 272,
 281, 283
 Otto, W., 109, 235, 240, 260, 262
 Palazzeschi, A., 202
 Pancrazi, P., 60, 111
 Papini, G., 60, 111
 Pascoli, G., 33, 40, 82, 105, 109, 180,
 192, 198, 215, 278
 Pavolini, C., 36
 Pea, E., 12, 29, 34, 35, 36, 60, 62, 63,
 64, 65, 262, 267
 Péguy, Ch., 42, 43
 Pellerin, J., 32, 230, 262
 Petrarca, F., 78, 107, 116, 120, 131, 159,
 160, 162, 168, 171, 174, 187, 192,
 208, 216, 281, 282
 Petrucciani, M., 20, 68
 Pierro, A., 262
 Piovene, G., 209
 Pipa, A., 77, 105, 147
 Pirandello, L., 252, 253
 Porta, A., 262, 279
 Porta, C., 283
 Pound, E., 33, 60, 62, 103, 118, 261,
 263, 272
 Praz, M., 38, 170, 171, 198
 Propp, V.J., 139
 Proust, M., 12, 23, 26, 42, 43, 51, 53,
 73, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 87,
 95, 96, 121, 131, 148, 174, 182,
 268
 Quasimodo, S., 116, 277
 Raboni, G., 283
 Racine, J., 46, 258
 Raimondi, E., 147
 Ramat, S., 224
 Ravegnani, G., 33, 41
 Raymond, M., 44, 158, 173
 Rebora, C., 23, 63, 69, 173, 187, 228,
 283
 Renan, E., 24, 26
 Richter, J.P. (Jean Paul), 255
 Rilke, R.M., 155, 270
 Rimbaud, A., 120, 260
 Risi, N., 228, 270, 283
 Rosselli, A., 278
 Saba, U., V 16, 29, 35, 43, 46, 47, 48,
 53, 97, 107, 111, 112, 115, 142,
 202, 208, 219, 228, 254, 260,
 277, 279, 280
 Sanguineti, E., 17, 68, 145, 252, 273,
 274, 275, 277, 278, 280, 281
 Sbarbaro, C., 37, 56, 93, 228, 277
 Scalia, G., 22
 Schiller, F., 282

- Schopenhauer, A., 68, 69
 Scrivano, R., 96
 Scuderi, A., 21
 Segre, C., 72, 77, 92, 174, 182
 Sereni, V., 181, 275, 279, 281
 Serpieri, A., 193
 Serra, R., 20, 68, 69
 Shakespeare, W., 122, 132, 171, 172,
 181, 183, 184, 189, 190, 191, 192,
 193, 196, 197, 198, 214
 Shelley, P.B., 28, 30, 31, 34, 38, 39,
 42, 132
 Solmi, S., 10, 26, 54, 68, 102, 103, 107,
 155, 190, 191, 257, 258
 Steinbeck, J., 181, 182
 Sterne, L., 110
 Strehlow, T.G.H., 176, 177
 Svevo, I., 7, 12, 16, 23, 24, 25, 26, 29,
 32, 36, 45, 46, 47, 48, 49, 51,
 52, 53, 60, 62, 69, 71, 74, 89,
 96, 131, 169, 251, 252, 253, 254,
 255, 256, 257, 260, 263
 Szondi, P., 274, 283
 Tasso, T. 20
 Tessa, D. 283
 Thomas, D. 74, 182, 185, 194
 Tolstoj, L. 66, 68, 69
 Tomaševskij, B., 94
 Toulet, P.J. 230
 Tozzi, F., 69, 73
 Ungaretti, G., 33, 45, 55, 88, 93, 97,
 107, 108, 109, 112, 113, 114, 115,
 116, 168, 169, 183, 191, 258, 259,
 263, 271, 277
 Valéry, P., 28, 33, 41, 42, 43, 44, 45,
 46, 48, 51, 53, 61, 95, 118, 171,
 255, 257, 259, 260, 263
 Varese, C., 32
 Verdi, G., 85
 Verlaine, P., 212
 Viani, L., 24
 Villon, F., 118
 Virgilio, 137, 245
 Weininger, O., 254
 Woolf, V., 81
 Wordsworth, W., 28, 30, 39
 Yeats, W.B. 182, 187, 192, 263
 Zambon, F., 168, 268
 Zampa, G., 13, 71, 251, 253, 254, 255,
 259, 261, 262
 Zanzotto, A., 16, 275, 279, 282

PROSSIMI VOLUMI

- *Le parole di Primo Levi*, a cura di Sergio Bozzola e Mariarosa Bricchi, 2026.

GILBERTO LONARDI ha insegnato Letteratura italiana all'Università di Verona. Su Montale ha pubblicato *Il poeta e l'agone. Un esempio di partita doppia montaliana* (1989); *Il fiore dell'addio. Leonora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale* (2003); *Winston Churchill e il bulldog. La Ballata e altri saggi montaliani* (2011). Tra gli altri, importanti, studi di letteratura italiana si segnalano *L'esperienza stilistica del Manzoni tragico* (1965); *Classicismo e utopia nella lirica leopardiana* (1969); *Leopardismo. Saggio sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento* (1974); *Alcibiade e il suo demone. Parabole del moderno tra D'Annunzio e Pirandello* (1988); *Ermengarda e il Pirata. Manzoni, dramma epico, melodramma* (1991); *L'oro di Omero. L'«Illiade», Saffo: antichissimi di Leopardi* (2005); *L'Achille dei "Canti". Leopardi, "L'infinito", il poema del ritorno a casa* (2017); *Il mappamondo di Giacomo. Leopardi, l'antico, un filosofo indiano, il sublime del qualunque* (2019).



ISBN 978-88-6938-516-2



9 788869 385162

25,00 €