



UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia e Letteratura Italiana

Disarmonie montaliane:
ostacoli e risorse dell'ispirazione poetica

Relatore
Ch. Prof. Alberto Zava

Correlatrice
Ch.ma Prof.ssa Monica Giachino

Correlatore
Ch. Prof. Mimmo Cangiano

Candidata
Daniela De Peccol
Matricola 713982

Anno Accademico 2023-2024

Indice

	Introduzione	5
1	La bellezza imperfetta	8
	1.1 Un <i>maladjustement</i> costituzionale	8
	1.2 Dal buio alla luce: un percorso controindicato	11
	1.3 Le <i>Intenzioni</i> : «Mi duole di non saper scrivere qualche pagina sulla mia poesia»	14
	1.4 Il carattere drammatico dell'esperienza artistica ovvero quanto costa la poesia?	18
	1.5 «Che cos'è quest'empito?»	22
	1.6 Un'ipotesi di lettura per <i>Riviere</i>	25
2	Disarmonia nella musica: una contraddizione in termini	29
	2.1 Primi passi di un critico musicale	29
	2.2 Poesia e suono: la percezione della disarmonia non ha bisogno di un atto di coscienza	31
	2.3 Gli antichi: armonia e disarmonia	32
	2.4 Montale - Debussy: affinità elettive	34
	2.5 <i>Minstrels</i> da C. Debussy (già <i>Musica Sognata</i>)	40
3	Disarmonie del tempo e dello spazio	44

3.1	L'intemporaneo	44
3.2	Aristotele. Il tempo come dimensione della consapevolezza di esistere	48
3.3	Agostino. Il tempo quale estensione dell'anima	51
3.4	Bergson - Montale: connessioni soggiacenti. La concezione del tempo come durata	53
4	L'acqua, i rami e le parole	56
4.1	"Liguritas"	56
4.2	«Una mareggiata [...] "umanistica"»	61
4.3	«Sono un albero bruciato dallo scirocco anzi tempo»	65
4.4	«(Ci dev'essere per forza qualcos'altro in ciascuno degli alberi, una qualche anima viva)»	66
4.5	Rami di fede, di leggenda e di magia	67
4.6	«Non fronda verde, ma di color fosco;/ non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti»	80
4.7	«Nell'umidore del selvaggio suolo/ i piedi farsi radiche contorte/ ella sente e da lor sorgere un tronco»	91
4.8	Il mito di Dafne in prosa e poesia nell'opera montaliana	93
4.8.1	Dafne <i>Di là dal muro</i>	93
4.8.2	Annetta-Dafne, «Un genio/ di pura inesistenza»	95
5	«Un essenziale alfabeto»	99
5.1	Un argine alla «totale disarmonia con la realtà»	99

5.2 Il «Proto»	101
6 <i>La bufera e altro</i> , una natura sfigurata che stilla sangue	104
6.1 I gigli tinti di rosso di <i>Ballata scritta in una clinica</i>	104
6.2 La pioggia di petali di sangue di <i>‘Ezekiel saw the Wheel...’</i>	106
6.3 La vermena, «il sangue dei cimiteri» in <i>Voce giunta con le folaghe</i>	107
6.4 Il sangue raggrumato sui rami. <i>Anniversario</i>	108
7 Conclusioni	111
Abbreviazioni bibliografiche	114
Bibliografia	116
Sitografia	121

Introduzione

La presente ricerca è rivolta all'analisi di alcuni passi esemplari a elevata capacità figurativa della poesia di Eugenio Montale aderenti ai fondamenti della matrice stilistica dichiarata dall'autore in un passaggio della conversazione radiofonica, confluita poi nel volume dal titolo *Confessioni di scrittori (Interviste con se stessi)* del 1951.¹ Il brano che qui interessa e dal quale scaturiscono i diversi percorsi di questa indagine manifesta un tratto distintivo della personalità montaliana che si riverbera sulla sua poesia pervadendone i fotogrammi. In esso è descritta una condizione esistenziale di disarmonia con la realtà circostante, condizione descritta dall'autore come comune «a tutte le nature a sfondo introspettivo, cioè a tutte le nature poetiche».² Tale dissonanza informa su larga scala la produzione poetica montaliana e, tramite rappresentazioni di soggetti privati della loro piena capacità vitale, rivela una realtà disseminata di individui dolenti. Partecipano a questa condizione di incompiutezza e irrealizzazione non solo l'umana stirpe e i paesaggi che fanno da sfondo alla sua esistenza ma anche le creature degli altri regni: gli animali, la famiglia vegetale e finanche gli oggetti inanimati. Non sono esenti da pregiudizio neppure le parole, quintessenza del tessuto dell'umanità, che patiscono nella poetica montaliana uno svantaggio, un ostacolo alla pienezza della loro espressione. Il disadattamento verso una società che subisce viepiù un'involuzione sociale disumanizzante unito a una connaturata sensibilità e disposizione estetica remissiva e cedevole non sono solo fattori interconnessi ma si influenzano reciprocamente favorendo le condizioni per la realizzazione di una produzione artistica compiuta e originale che non si limita alla poesia ma estende i suoi confini alla prosa, alla pittura e alla musica. Il legame simbiotico con l'ambiente geografico dell'infanzia e giovinezza del poeta è attestato come tratto peculiare della produzione montaliana, con prevalenza negli *Ossi di*

¹ In «Quaderni della Radio» XI, ERI, Torino, 1951, pp. 67-72. Ripubblicato in EUGENIO MONTALE, *Sulla poesia*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1976, pp. 569-574.

² Ivi, p. 570.

Seppia, nei quali l'elemento marino e acquatico occupa un posto di rilievo. Si riscontra tuttavia un'ulteriore specificità atta a contrassegnare la poetica di Montale ed è costituita dalla significativa presenza di elementi vegetali, con particolare riferimento ai rami. Nell'intento di evidenziare la funzione e il reiterato ininterrotto ricorso alla figurazione vegetale si offrono degli esempi tratti dalla letteratura sacra e profana e comparazioni che mettono in rilievo significative assonanze e usi comuni che nelle liriche montaliane rimbalzano dalla dimensione reale a quella simbolico-metaforica e viceversa. L'identificazione nella dimensione vegetale di sé e delle persone percepite significativamente affini attraverso l'uso di similitudini e analogie, è attestata con una certa continuità. Gli elementi naturali sono rappresentati quasi sempre nella loro parabola declinante, afflitti da scarsità vitale e mancanza di floridezza. Sono presenze svigorite ed estenuate per aver già offerto di sé tutto ciò che era possibile e nella prospettiva montaliana uomini e cose sono uniti dallo stesso destino.

Sono stati oggetto di analisi e approfondimento frammenti scelti tratti sia dalle raccolte poetiche - da *Ossi di Seppia* a *Satura* - sia da testi in prosa quali saggi, passi di critica letteraria e musicale, articoli di giornale, interviste, carteggi e corrispondenze epistolari intercorse con molti dei più importanti e significativi interpreti della cultura del suo tempo. Le riflessioni sulla qualità dell'arte, sull'omologazione, sulla deriva meccanicistica e autoritaria in corso nei primi decenni del Novecento estremizzate da un temperamento pessimistico e rinunciatario, ancorché pungente e sarcastico, denotano una concezione sempre marginale e relegata dell'esistenza del poeta. In qualche modo la condizione di estraneità e non conformità costituirà una scelta di dignità, causa e conseguenza del suo essere poeta. Anche dopo aver raggiunto una posizione autorevole e centrale nel panorama letterario italiano, le sue opere continueranno a evidenziare quel carattere di dis-integrazione del quale è costellato tutto l'arco della sua storia umana e artistica. La più parte delle opere della produzione montaliana oggetto di richiami nella presente ricerca evidenzia in modo particolare quel tratto della poetica montaliana dell'incompiuto, dell'inadeguato, dell'aporia e della dissonanza.

DISARMONIE MONTALIANE:
OSTACOLI E RISORSE DELL'ISPIRAZIONE POETICA

1 La bellezza imperfetta

«La poesia, ci hanno detto, non è la ragione e solo la ragione può comprenderla e renderle giustizia. Ma come il più forte rende giustizia al più debole.»¹

1.1 Un «*maladjustement*» costituzionale

La quarta pagina del settimanale «*Radiocorriere*», che riporta la data 20-26 maggio 1951, si apre con un articolo dal titolo *Scrittori allo specchio*, a firma F.A.. Il cronista osservava con soddisfazione, nella rinnovata società italiana, un cambio di costume che aveva portato gli uomini di lettere e gli intellettuali in genere a scendere dalla loro *turris ebùrneae* e ad aprirsi a un contatto più diretto con i critici e con il pubblico dei lettori. Sulla scorta di questo orientamento, la RAI, Radio Audizioni Italia, aveva realizzato una rubrica di conversazioni radiofoniche dal tono, per così dire, confidenziale e colloquiale, con alcuni scrittori e personalità rappresentanti della cultura italiana del tempo. Nella stessa quarta pagina, un trafiletto informava i lettori che quelle conversazioni con narratori, poeti, saggisti e critici erano state riunite in una raccolta dal titolo *Confessioni di scrittori (Interviste con se stessi)*, «Quaderni della Radio» XI, e pubblicate da ERI, Torino, in quello stesso anno 1951. Tra gli intellettuali che avevano accolto l'invito a colloquiare di sé e delle proprie opere, un giornalista, traduttore e poeta che un quarto di secolo dopo sarebbe stato insignito del maggiore riconoscimento mondiale, il Nobel per la letteratura, rilasciava al suo intervistatore il proprio punto di vista sull'esperienza

¹ EUGENIO MONTALE, *Dante ieri e oggi*, Discorso finale al Congresso per il settimo centenario della nascita di Dante, Firenze, 24 aprile 1965; poi in «Atti del Congresso Internazionale di Studi danteschi», vol. II, Sansoni, Firenze, 1966, pp. 315-333. SP, nota 1, p. 16.

di poeta e di uomo che aveva attraversato, in un arco di tempo relativamente breve, i drammatici avvenimenti storici tra le due guerre mondiali.

Eugenio Montale (Genova 1896 – Milano 1981), alla domanda circa la natura del rapporto tra produzione poetica e fatti storici e in quale modo questi ultimi potessero aver influito sulla sua esperienza letteraria, espresse un pensiero che rappresenta appieno la cifra letteraria del poeta. L'uomo Montale certamente scelse da quale parte della storia stare ma il poeta, per il quale l'individuale condizione umana rivestì, prima di altro, l'oggetto privilegiato di osservazione, elaborò e operò attraverso altri schemi la sua personale esperienza. Il poeta interiorizzava, assimilava e restituiva gli eventi attraverso un proprio specchio, scomposto, deformante e sempre disarmonico, ricomponendoli per mezzo di un altro linguaggio. Una poesia che fosse impegnata a celebrare od osteggiare un regime sarebbe appartenuta alla transitorietà della storia, al particolare di un fatto circoscritto e contingente, ancorato a una visione estroversa ed estroflessa. Montale invece si spinge oltre. Osserva come i possibili diversi esiti della storia di quegli anni non avrebbero forse cambiato il volto della sua poesia perché il principio poetico di quella produzione risiedeva in un'altra dimensione dell'uomo:

«Avendo sentito fin dalla nascita una totale disarmonia con la realtà che mi circondava, la materia della mia ispirazione non poteva essere che quella disarmonia. [...] esistevano in me ragioni di infelicità che andavano molto al di là e al di fuori di questi fenomeni [il fascismo, la guerra e la guerra civile]. Ritengo si tratti di un inadattamento, di un *maladjustment* psicologico e morale che è proprio a tutte le nature a fondo introspettivo, cioè a tutte le nature poetiche».²

Questa dichiarazione del 1951, che rappresenta l'esito di un percorso consapevole di indagine e ricerca interiore è, per così dire, l'autoproclamato manifesto *a posteriori*, della poetica di Montale. Invano potremmo cercare nella sua espressione lirica un sentimento di piena serenità che non fosse scalfito da una rigatura, come invano potremmo indagare, tra le pieghe della sua biografia, l'origine prima di quella condizione interiore di disadattamento.

² Ivi, p. 570.

Dobbiamo quindi proficuamente riconsiderare le dottrine proustiane (*Contre Sainte-Beuve*), secondo le quali non è affatto detto che scavando assiduamente e disperatamente nella vita di un artista si trovi quel punto d'intersezione, quell'anello, quel passaggio segreto che acclari e sveli ogni strofa, ogni riga della sua produzione artistica e questo pare particolarmente appropriato se riferito al poeta genovese. Sempre Proust, nel settimo e ultimo libro della *Recherche*, *Le temps retrouvé*, condensa in poche parole la natura del rapporto di interdipendenza tra un autore e la sua opera creativa: «mi accorgevo che quel libro essenziale, l'unico libro vero, un grande scrittore non ha, nel senso comune della parola, da inventarlo, in quanto esiste già in ognuno di noi, ma da tradurlo». ³ In questo senso, la realtà storica e le circostanze che ne scaturirono potrebbero non aver influito punto sulla poetica di Eugenio Montale. La sua vena scorre da anfratti interiori aprioristicamente modellati e da essi prende forma come un'acqua che, riempiendo una oscura cavità, aderisce esattamente al calco della sua matrice. La cavità montaliana, come si ricava dall'intervista citata, presenta profili disarmonici, asimmetrie e sproporzioni che producono versi e immagini di pari struttura. Il paesaggio e la natura, così come i soggetti umani o animali, sono attraversati da una scalfittura, sono interrotti da una discontinuità, segnati da una sofferenza intrinseca. Vi partecipano il mare, coi suoi colori lividi e le sue schiume intorte, i viluppi di rami tormentati, la terra spossata dalla pioggia o rinsecchita dall'arsura. La pienezza della vita è quasi sempre accompagnata da una forza che consuma, piega, esaurisce; sempre intaccata dai segni del declino, turbata da un disagio, guastata da un male sotterraneo. Anche le Divinità ⁴, che di solito non patiscono i mali dell'uomo, semmai presenti nell'ambiente montaliano, se ne vanno disturbate. Una miriade di presenze agisce nel solco di un bisogno mai colmato; sono esseri infastiditi da una contraddizione, straziati da una separazione, rassegnati a un'assenza. Un peccato originale tormenta le creature montaliane rendendo la loro bellezza imperfetta ancora più espressiva e malinconica. Arrendevoli e fatalisti, i protagonisti di questa poesia di Montale non cercano riscatto né rivendicano un diverso destino. Il malinteso che li rende prigionieri sono parole che avrebbero

³ MARCEL PROUST, *À la recherche du temps perdu. Le temps retrouvé*, traduzione di Giorgio Caproni, Milano, Edizione CDE, 1993, p. 222.

⁴ E. MONTALE, *I limoni, Ossi di Seppia* in *L'opera in versi*, a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1980, v. 36.

potuto spiegare ma che non furono mai dette, per pudore o per rinuncia. Tali figure partecipano di una comune sofferenza, di una privazione, di un difetto congenito imposto dalle leggi imperscrutabili del mondo abitato. L'insoddisfazione risiede perfino nella volontà di comprensione di coloro che si siano arrampicati a sezionare ogni sorta di anfratto, ogni appiglio che sembrasse vicino a svelare le intime connessioni della poesia montaliana. Quasi sempre frustrati nei loro tentativi o depistati verso esiti alternativi, questi cercatori d'oro dovettero spesso ripiegare o accontentarsi di ciò che il poeta volle con loro condividere.

1.2 Dal buio alla luce: un percorso controindicato

Replicando alle accuse di chiusura e oscurità, che spesso la critica letteraria aveva addebitato allo stile della poesia montaliana, il poeta degli *Ossi* fornì, con il consueto garbo ma senza rinunciare alla sottile ironia che lo contraddistingueva, delle osservazioni che invitavano sommessamente l'interlocutore a non oltrepassare i limiti del lecito. Era nella sua indole sottrarsi all'invadenza della curiosità di lettori ed ermenauti e in più occasioni diede una lezione su come la poesia debba per sua natura mantenere un livello comunicativo altro e mai complanare, rispetto a quello della prosa, perché se «da un lato il poeta deve esprimersi con parole accessibili a tutti, [...] se si esprime con parole accessibili a tutti allora non è più un poeta (questo è il fatto) [...], Quindi il poeta ha bisogno di due linguaggi che sono quasi contraddittori: il linguaggio dell'arte e l'altro linguaggio».⁵ Un esempio paradigmatico si rinviene nel carteggio Guarnieri-Montale.

Durante gli anni fiorentini (1927-1948), Montale conobbe Silvio Guarnieri⁶, intellettuale e professore di origini bellunesi, che si era trasferito nel capoluogo

⁵ *La letteratura europea degli anni Settanta*. Tavola rotonda tenuta il 20 settembre 1969 a Portoferraio con Alfonso Gatto, Heinrich Böll e Geno Pampaloni (moderatore) in occasione dell'attribuzione a Eugenio Montale del premio letterario Isola d'Elba per *Fuori di casa*, «Italianistica», a. I, n. 1, Milano, gennaio-aprile 1972, pp. 89-115. Ripubblicato in EUGENIO MONTALE, *Il Secondo mestiere, Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Arnoldo Mondadori editore, I Meridiani, 1996, p. 1586, nota a p. 1927.

⁶ SIMONA CARANDO, *Guarnieri Silvio, Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 60 (2003), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, [https://www.treccani.it/enciclopedia/silvio-guarnieri_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/silvio-guarnieri_(Dizionario-Biografico)/), ultima visualizzazione 8 gennaio 2024.

toscano comunemente considerato il crocevia di vivaci itinerari culturali e letterari, per intraprendere la sua carriera di scrittore. La comune frequentazione del Caffè delle Giubbe Rosse, che riuniva allora molti degli autori che oggi appartengono al ricco panorama letterario del Novecento italiano, produsse tra i due scrittori un duraturo rapporto di amicizia che divenne una vera e propria collaborazione quando, dal 1960, Guarnieri ottenne la cattedra di letteratura italiana moderna e contemporanea all'Università di Pisa. Affrontando evidentemente notevoli perplessità nell'interpretazione dei testi lirici dell'amico Montale, trattati nel corso delle sue lezioni accademiche, il professore bellunese, avendo l'opportunità e la fortuna di disporre di prima mano dell'interpretazione autentica dell'autore, si rivolse all'amico sottoponendogli sistematicamente moltissime domande puntuali circa il significato da attribuire ai passaggi oscuri. Tale corrispondenza si concretizzò in un fitto scambio epistolare riunito da Lorenzo Greco nel saggio *Montale commenta Montale*.⁷

Da una lettera del carteggio si ricava come il poeta genovese avesse espressamente richiesto all'amico di formulare le domande lasciando, dopo ciascuna di esse, uno spazio bianco per le risposte.⁸ Furono allestiti in questo modo dei documenti che assunsero la veste grafica di veri e propri questionari. Con l'intento di strappare al poeta una maggiore esaustività e ampiezza di risposte, Guarnieri disattese puntualmente le richieste dell'amico obbligandolo a replicare punto per punto su fogli separati. In una di queste lettere, datata 29 novembre 1965, forse un po' troppo oltre sollecitato dal professore, il poeta degli *Ossi* replicava così: «Caro Silvio, mi fai domande troppo difficili; se anche tutto fosse spiegato tu resteresti a mani vuote». E, in un passaggio di poco successivo, riferendosi alla trilogia «marmo, manna e distruzione» dei versi 12 e 13 della *Bufera*, che avevano oltremodo incuriosito il professore, Montale sbottava: «[...] se tu le spieghi ammazzi la poesia».⁹ Dello stesso tenore, seppur successivo di molti anni, l'invito all'amico mai completamente pago dell'auto-commento dell'autore, di non

⁷ LORENZO GRECO, *Montale commenta Montale*, Parma, Pratiche Editrice, 1980.

⁸ «29 aprile '64. Caro Silvio, la carta che mi hai mandato non contiene sufficienti spazi bianchi; perciò rispondo su questo foglio». Ivi, p. 42.

⁹ Ivi, *Milano 29 nov. 1965*, p. 54.

spingersi oltre nella ricerca: «Non posso dare ulteriori spiegazioni. La poesia non si può mai spiegare come tu vorresti». ¹⁰ La troppa luce non l'illumina. Tutt'altro...

Quella frusta abitudine di giudicare un'opera d'arte usando strumenti del tutto inadeguati, cioè facoltà intellettuali che pertengono al mondo della logica, della ragione, del buon senso e della misura «(traduci: la *viltà*, la incompetenza, il quieto vivere, il filisteismo, l'abitudine»¹¹ fanno sì che la poesia, il cui dominio risiede invece nel puro campo della sensibilità e della sensazione, ne risulti svilita e mortificata. In sostanza, Montale pare suggerire a una certa critica che si accinga a incontrare un'opera poetica di aggiornare i propri metodi e tracciati, ma soprattutto di porsi da un punto di visione diametralmente opposto rispetto a quello consueto: «L'arte adunque può riuscire oscura (al cervello) senza per questo mancare di effetti sul sentimento; anzi! in questo caso è forse più pura, più sciolta, più felicemente arte di prima». ¹²

E contro «l'arte *chiara*»¹³ il giovane Montale degli appunti del 1917 ha una sua precisa e articolata teoria. L'originalità del prodotto artistico risiede nella sua attitudine a rappresentare e identificarsi nella specificità univoca e irripetibile dell'individuo che lo crea, ignota a tutti finanche allo stesso artista. Di qui l'inintelligibilità necessaria di quel prodotto il cui accesso è consentito solo al suo autore, salvo il caso non solo improbabile ma impossibile, di assimilazione e comunione con lui. Ora, poiché si è naturalmente attratti da un'opera nella quale ci si possa riconoscere e ritrovare, un maggiore consenso di pubblico indica una minore propensione di quell'opera a rappresentare l'*unicum* dell'artista, la sua individualità ed essenza. Al contrario, stabilisce che i costituenti e lo spirito di lui sono comprensibili, condivisibili e acquisibili e, di conseguenza, banalmente accomunabili a quelli di un'ampia platea di consumatori (vale a dire non originali). Certo, tentare di possedere «la corrente generatrice dell'opera»¹⁴ è legittimo ma l'esito di un effettivo dominio, di una totale convergenza sfugge alle reali possibilità.

¹⁰ Ivi, 4-3-'75, p. 35.

¹¹ Con il titolo: *Frammento di estetica*, in EUGENIO MONTALE, *Quaderno genovese*, a cura di Laura Barile, con uno scritto di Sergio Solmi, Milano, Arnoldo Mondadori editore, 1983. Ripubblicato in *Il secondo mestiere*, AMS, cit., pp. 1312.

¹² Ivi, p. 1311.

¹³ Ivi, p. 1329.

¹⁴ *Ibidem*.

Inoltre, «che è questo voler l'arte *chiara* se non un gretto egoismo, un voler incontrar sé stesso» nell'opera?

1.3 Le *Intenzioni*: «Mi duole di non saper scrivere qualche pagina sulla mia poesia»¹⁵

Nelle *Intenzioni (Intervista immaginaria)*,¹⁶ quel dialogo che Eugenio Montale immagina avvenuto con tale Marforio¹⁷ e nel quale le domande omesse dell'intervistatore sono ricostruibili solo dal tenore delle risposte, il poeta traccia una sorta di bilancio della propria vita artistica avendo fino ad allora pubblicato le prime due raccolte e la seconda edizione aumentata di *Finisterre* che confluirà più tardi ne *La Bufera e altro*.

Poiché le parole partecipano anch'esse dell'universale incapacità di esprimere l'assoluto, così come ne partecipano i protagonisti della poetica montaliana dell'incompiuto, esse possono solo lambire, solo sfiorare quell'essenziale che attrae a sé il poeta. A un passo dal disvelamento, tuttavia, egli ne è sempre respinto indietro. La Verità non può essere attinta con gli usati strumenti dei sensi o della ragione. Ogni cosa, come depositaria di una sorta di vita propria, custodisce il suo segreto, lo trattiene. Anche quando, in un abbandono silenzioso prossimo al sonno, la presa si allenta;¹⁸ anche quando sembra sul punto di cedere all'indagine dell'uomo e dischiudere i battenti oltre i quali accedere all'alfabeto essenziale della vita,¹⁹ l'anello debole della catena, l'unico che sembra potersi spezzare, incredibilmente continua a tenere la sua presa. I lemmi insoddisfatti approssimano una realtà che non si piega a essere posseduta fino in fondo perché il compito della poesia non è quello di spiegare o documentare, piuttosto quello di fare musica in un modo diverso accordando le parole ai suoni come in una partitura musicale.

¹⁵ *Ritratti su misura di scrittori italiani: notizie biografiche, confessioni, bibliografie di poeti, narratori e critici*, a cura di Elio Filippo Accrocca, Venezia, Sodalizio del Libro, 1960, pp. 181-183. Ripubblicato in SP, cit., p. 574.

¹⁶ EUGENIO MONTALE, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, «*La Rassegna d'Italia*», a. I, n. 1, Milano, gennaio 1946, pp. 84-89. Ripubblicato in SP, cit., pp. 561-569.

¹⁷ Con Pasquino, una delle sei statue parlanti di Roma cui venivano affidati messaggi contenenti critiche o componimenti satirici contro il governo.

¹⁸ Cfr. *I limoni, Ossi di Seppia*, vv. 22-24.

¹⁹ *Quasi una fantasia, Ossi di Seppia*, v. 21.

«Ubbidii a un bisogno di espressione musicale»,²⁰ questo il comandamento montaliano. La poesia è al di là della consapevolezza. Appena al di qua è la cronaca e il documento: «un balbo parlare»²¹ è quello dell'uomo, un «pesante linguaggio polisillabico»,²² che necessita di un'altra dimensione.

E un'altra dimensione Eugenio Montale la evocò, o meglio, la *scavò*²³ per la sua seconda raccolta di liriche. *Le occasioni (1928-1938)*²⁴ suscitarono un ampio dibattito intorno al profondo rinnovamento dell'espressione poetica, soprattutto per il loro carattere di oscurità o estrema «concentrazione espressiva»²⁵ che fu ben presto attribuito alla silloge.

Pietra miliare posata dall'autore sulla propria produzione artistica, *l'Intervista Immaginaria* narra, nel suo fluire, l'evoluzione di un linguaggio, o meglio, di uno stile poetico partendo dalla prima edizione di *Ossi di Seppia* fino a *Finisterre*, passando per la Ribet del 1928. Questo percorso di crescita, del quale Montale è ben consapevole, segna un progressivo distacco dalla prima maniera e un graduale passaggio verso le *Occasioni*. Quasi a giustificare la necessità di un linguaggio adombrato da crittogrammi, il poeta ritorna sul concetto di oscurità: «Non pensai a una lirica pura [...] ma piuttosto a un frutto che dovesse contenere i suoi motivi senza rivelarli».²⁶

Nel prosieguito, il poeta genovese commenta sottilmente l'accoglienza che ebbe il suo secondo libro annotando che il carattere innovativo della poesia delle *Occasioni* non aveva incontrato soddisfazione presso la critica, ancorata a conservare, riscrivere e perpetuare un'immagine di stile e linguaggio definito a

²⁰ EUGENIO MONTALE, *Intenzioni*, cit., SP, p. 565.

²¹ *Potessi almeno costringere...*, *Ossi di seppia*, v. 5.

²² «E anche nel nuovo libro ho continuato la mia lotta per scavare un'altra dimensione nel nostro pesante linguaggio polisillabico, che mi pareva rifiutarsi a un'esperienza come la mia». EUGENIO MONTALE, *Intenzioni*, cit., SP, p. 567.

²³ «Ci piace appunto terminare, osservando che nelle *Occasioni* il Montale ha deviato, in fondo, soprattutto per un'accentuata tendenza a piuttosto *scavare* [il corsivo è mio] un sentimento negli oggetti, che a investirli con qualche sentimento». ALFREDO GARGIULO, *recensione su Eugenio Montale "Le Occasioni"* «Nuova Antologia», fasc. 1633, 1° aprile 1940, p. 297.

²⁴ Il titolo, provvisto anche di una dimensione temporale tra parentesi, è desunto dalla lettera di Eugenio Montale a Giulio Einaudi, datata 1 febbraio 1939 nella quale si concludeva l'accordo editoriale per la pubblicazione della seconda raccolta poetica posteriore agli *Ossi di Seppia*.

²⁵ SERGIO SOLMI, *Scrittori negli anni*, Milano, Il Saggiatore, 1963, citato da LORENZO GRECO, *MCM*, cit., nota 8, p. 106.

²⁶ EUGENIO MONTALE, *Intenzioni*, SP, cit., p. 567.

partire dagli *Ossi di Seppia*. Queste considerazioni furono espresse da Montale alla fine di un articolo apparso il 16 febbraio 1950 nel «*Corriere della Sera*», dal titolo *Due sciacalli al guinzaglio* nel quale l'*alter ego* del poeta, Mirco, chiariva (ma senza rivelarle del tutto, come era nello stile del poeta genovese) le circostanze che avevano dato impulso alla composizione di due liriche²⁷ della sezione dei *Mottetti* presenti nella raccolta *Le Occasioni*.²⁸ La schermaglia in punta di fioretto che Montale riaccese con quei critici bramosi di attingere in fretta alle possibili informazioni – o indiscrezioni – e insinuarsi così nel cuore delle poesie montaliane (si alludeva probabilmente ancora ad Alfredo Gargiulo, che ritraendo il primo giudizio positivo espresso dopo la pubblicazione di *Ossi di seppia*, aveva definito con un certo disappunto «prosa d'arte» le liriche del secondo libro di Montale e criticato affatto velatamente la loro “oscurità”)²⁹ assunse in quell'articolo i toni di una piccata polemica a favore dell'essenzialità, della crepuscolarità e della capacità di suggestione che promana in maggiore misura dal lato oscuro piuttosto che da quello illuminato della poesia. Il poeta delle *Occasioni* sembrava quasi suggerire che se il lavoro del critico si confonde con quello del chirurgo e i suoi strumenti sono l'indagine laboratoriale, l'analisi e la dissezione piuttosto che la discrezione, la compassione e l'empatia, l'essenza della poesia è perduta a favore della certezza scientifica di una diagnosi, purché sia: «Allora dal buio si passerà alla luce, a troppa luce: quella che i così detti commenti estetici gettano sul mistero della poesia».³⁰

I primi esperimenti di critica che preludono all'evoluzione e alla progressiva maturazione di un inedito modo di intendere l'arte e la letteratura sono annotati in un quaderno di scuola, un diario³¹ datato 1917, scoperto dopo la sua morte tra le carte del poeta. Poco più che adolescente, affamato di libri e di musica, nei momenti

²⁷ Le liriche sono: *Lontano, ero con te quando tuo padre e La speranza di pure rivederti*.

²⁸ «Quando le due poesie furono pubblicate con altre affini più facili, che avrebbero dovuto chiarire anche le due sorelle meno limpide, grande fu lo stupore dei critici. E le richieste dei censori furono del tutto sproporzionate all'entità del caso. Se il poeta s'era forse troppo abbandonato all'antefatto, alla “situazione”, i critici dimostrarono ben altra, e più grave, torpidezza mentale». *Il secondo mestiere*, cit., p. 1492. Per le critiche rivolte a Montale all'indomani della pubblicazione delle *Occasioni* si confronti anche *Dialogo con Montale sulla poesia*, «Quaderni milanesi», a. I, n. 1, autunno 1960, pp. 9-20. Ripubblicato in SP, pp. 577-586.

²⁹ ALFREDO GARGIULO, *Scrittori d'oggi. Eugenio Montale, Le Occasioni*. Einaudi, Torino, 1939-XVII, «Nuova Antologia», fascicolo 1633, 1° aprile 1940, pp. 294-296. Cfr. anche la lettera edita da Matteo Motolese, in *Per le “Occasioni”: una lettera inedita di Eugenio Montale ad Alfredo Gargiulo*, «Bollettino di italianistica», a cura di Claudia Bussolino, a. IV, n. 2, 2007, pp. 183-192.

³⁰ EUGENIO MONTALE, *Due sciacalli al guinzaglio*, *Corriere della Sera*, 16 febbraio 1950.

³¹ IDEM, *Quaderno genovese, Il secondo mestiere*, AMS, pp. 1281-1340.

in cui il padre non lo occupa con il lavoro d'ufficio ("Gran seccaggine"³²) la sua vita si snoda tra librerie, teatri, biblioteche e nella sua camera³³ dove legge avidamente. I commenti e le riflessioni comprendono un universo variegato di autori e di testi, tra i quali romanzi, specialmente di autori d'oltralpe, saggi filosofici e scientifici, suggestioni poetiche, critica letteraria e musicale, antologie, librettistica e opere liriche. Frequenta lezioni all'università popolare, visita librai e biblioteche, partecipa a concerti alla costante ricerca di tutto quanto il panorama culturale di primo Novecento potesse offrire. Questo esercizio grezzo di analisi di un amalgama culturale, destinato successivamente a divenire rigoroso metodo di approccio all'arte, contiene già, articolati con una certa sicurezza, i cardini dell'universo stilistico del poeta.

Nell'incessante ricerca di consonanze (e dissonanze) tra il proprio mondo interiore e quello della parola artistica intesa nel più ampio senso, Montale è attento all'identificazione dei meccanismi che presiedono l'atto creativo. Costruisce così nessi e corrispondenze armonizzanti con il proprio senso, con i fondamenti della poesia che già insistono dentro di sé. Come avviene per l'identificazione spontanea delle forme corrette della propria lingua madre, il poeta genovese riconosce e distingue il prodotto creativo da una sua copia contraffatta e giudica, elegge e stronca tutto ciò che appartiene a quel mondo. Di lì a poco, l'esito di queste prove confluirà nelle pagine della sua prima raccolta poetica: gli *Ossi di Seppia*.

Sebbene l'occasione poetica proceda dalle pieghe della vita, penetrando essa nel laboratorio interiore ed essendo impastata con gli strumenti vivi della sensibilità artistica, assumerà alla fine una foggia del tutto diversa. L'amalgama è costituito sì di sostanza fenomenica ed esperienziale ma il prodotto che ne risulta ha digerito e trasformato i suoi costitutivi fino a farli diventare altro, fino a renderli irriconoscibili. Naturalmente, questo genere di officina non lavora con i ritmi

³² Ivi, p. 1302.

³³ Dalla lettera di Marianna Montale a Minna Cognetti del 23 maggio 1916: «Genio compra molti libri e tutti o di filosofia o di letteratura antica; appena arriva a casa corre a farmi vedere, si discute; quando è in bolletta si rivolge a me: "Ho visto un libro bello. Dovremo comprarlo insieme". Agli altri invece non li fa vedere. Perché? Non direbbe nulla, ma è un ragazzo così sensibile che anche solo l'indifferenza lo urta. Ora bisogna che gli compri una libreria perché abbiamo tanti libri che non sappiamo dove metterli. Tutte le librerie piene». *Lettere da casa Montale (1908-1938)*, a cura di Zaira Zuffetti, Milano, Ancora editrice, 2006, p. 297.

imposti dall'industria e il prodotto che ne risulta mai risponderà alle sue regole di prevedibilità e standardizzazione.

Le parole di Proust ancora una volta soccorrono alla lettura di Montale con analogie impensate: «i veri libri devono esser figli non della piena luce e della conversazione, ma dell'oscurità e del silenzio. E siccome l'arte ricompone esattamente la vita, intorno alle verità attinte in noi stessi spirerà sempre un'aura di poesia»,³⁴ una penombra nella quale è possibile vedere di più e oltre quello che gli occhi possono scorgere abbagliati dalla luce piena. La poesia assume così in Montale valore di conoscenza, non di rappresentazione. La verità non è attingibile attraverso gli strumenti della logica, essa sfugge alla razionalità e a ogni tentativo di classificazione.³⁵ La verità poetica s'innerva e si nutre delle profondità dell'anima e si prolunga nei fenomeni esteriori. È ancora una volta la disarmonia a suscitarla, un abisso di irrazionalità dal quale risalire con il prezioso carico poetico, ma solo dopo esservi precipitati al fondo. Continua l'autore della *Recherche*: «Quanto alle verità che l'intelligenza – anche negli spiriti più elevati – coglie scopertamente, davanti a sé, in piena luce, il loro valore può essere molto grande; ma hanno contorni più secchi e sono piatte, senza profondità da superare per attingerle».³⁶

1.4 Il carattere drammatico dell'esperienza artistica ovvero quanto costa la poesia?

Eugenio Montale fu molte volte sollecitato a esprimere il proprio punto di vista sulla natura e sulla qualità della produzione artistica del suo tempo. Spesso in netta contrapposizione con gli intellettuali e interlocutori coi quali si confrontava, fornì riflessioni ed elaborò concezioni del tutto originali intorno alla funzione dell'artista e alla natura del bisogno d'arte del periodo storico che lo vide protagonista. Il poeta presagiva una compressione umanistica e, in special modo, un'involuzione nell'arte e nella sensibilità per la poesia a vantaggio dello sviluppo di altre forme comunicative, figurative e visive, molto più facilmente fruibili da un pubblico massificato e passivo. Inoltre, uno dei mali che Montale vedeva affacciarsi

³⁴ MARCEL PROUST, *À la recherche du temps perdu*, cit., p. 230.

³⁵ «In Italia, la poesia lirica è rimasta classica. Non elimina, cioè, il controllo della ragione ma cerca di superarlo sconfinando su un altro piano, che è appunto quello dell'intuizione alogica della lirica». *Confessioni di scrittori*, cit., SP, p. 572.

³⁶ MARCEL PROUST, *À la recherche du temps perdu*, cit., p. 230.

sulla scena della società postbellica era il ruolo preponderante delle scienze esatte e meccaniche, responsabili in qualche modo di una deriva via via depauperante delle qualità proprie dell'uomo: «la scienza, l'industria, il commercio, l'attività, l'attivismo, hanno preso un posto troppo forte, che allontana l'uomo dalla vita, dalla natura, dalla vita dei sentimenti; insomma riesce a disumanarlo completamente».³⁷ Se l'arte risponde alle istanze dell'industria culturale e della politica e l'artista incarna la figura del cantore di regime (o dell'anti regime) che rivendica un consenso, significa che è venuta meno, o è stata indebolita, quella voce disadattata ma libera che fa libero il paese nel quale può esprimersi. Significa allora che la comunità degli individui sta sperimentando un periodo drammatico dato che l'omologazione dell'arte è uno dei primi segni della decadenza culturale. Allo stesso tempo però, la “democratizzazione” della poesia è ugualmente non auspicabile per Montale perché là «dove tutti sono artisti non esiste nessun artista».³⁸

La condizione di poeta, ovvero la pre-condizione, suo malgrado, di poeta non è la condizione di chi è destinato a una vita felice. Non si sceglie quest'arte; essa dimora già dentro l'individuo come una «malattia assolutamente endemica e incurabile»³⁹ che egli è costretto a portare con sé, quasi un'appendice del suo corpo, un'estensione della sua anima. La poesia di Montale è figlia di un drammatico movimento interiore; il suo argomento, «L'argomento [...] di ogni possibile poesia è la condizione umana in sé considerata»⁴⁰ e lo strumento del quale si serve è un uomo dai tormentati movimenti interiori, un uomo esistenzialmente compromesso da quei movimenti, parlato, scheggiato, rigato, che solo scrivendo trova forse un lieve conforto, una provvisoria ricompensa al suo stato. «Ogni grande poesia nasce da una crisi individuale [...] ma più che di crisi [...] parlerei di una insoddisfazione, di un vuoto interno che l'espressione raggiunta, provvisoriamente, colma».⁴¹ Questo è il tributo che l'Artista, inteso come colui che è necessitato a dedicarsi alla sua opera d'arte, colui che ne è, in un certo senso, posseduto paga al suo talento e alla

³⁷ *Biografie al microfono*, intervista radiofonica di Giansiro Ferrata, RAI, Milano, 31 ottobre-7 novembre 1961, in EUGENIO MONTALE, *Il secondo mestiere*, AMS, p. 1621.

³⁸ IDEM, *Auto da fé. La solitudine dell'artista*, ivi, p. 56.

³⁹ IDEM, *È ancora possibile la poesia?* Discorso tenuto all'Accademia di Svezia il 12 dicembre 1975 in occasione del conferimento del Premio Nobel, SP, p. 7.

⁴⁰ IDEM, *Confessioni di Scrittori*, cit., SP, p. 569.

⁴¹ *7 domande sulla poesia a E.M.*, in “Nuovi Argomenti”, n. 55-56, Roma, marzo-giugno 1962, p. 42. Ripubblicato in SP, p. 587.

sua sensibilità. In una lettera a Irma Brandeis (New York 1905-1990)⁴² Montale scriveva: «Per me la poesia è questione di memoria e di dolore. Mettere insieme il maggior numero possibile di ricordi e di spasmi, e usare la forma più interiore e più diretta».⁴³

Non è una vita da invidiarsi o desiderare; forse non è propriamente vita. «[...] pensai presto, e ancora penso, che l'arte sia la forma di vita di chi veramente non vive: un compenso o un surrogato».⁴⁴

Non erano trascorsi nemmeno due mesi dalla pubblicazione dell'*Intervista immaginaria* quando Umberto Morra di Lavriano, (Firenze 1897 – Cortona 1981), scrittore e giornalista dotato di una spiccata vena polemica, replicava alle affermazioni del poeta (la cui portata forse non aveva compreso fino in fondo), con un articolo dal titolo *L'arte è un surrogato?* edito sulle pagine della rivista «La Nuova Europa». Morra rimproverava a Montale l'uso non troppo mimetizzato di un *cleuasma*, di un linguaggio sapientemente congegnato, da poeta navigato, allo scopo di captare la benevolenza del suo pubblico e di trovare infine la compassione e il favore dei suoi lettori. Contraddicendo, almeno in parte, il punto di vista (e il senso della comunicazione) di Montale, il critico esprime un giudizio secco volto a smantellare quelle considerazioni. Il poeta genovese dovrebbe pertanto correggere il tiro e operare un distinguo, dato che la sua posizione, essendo duplice, si divide tra quella di poeta e quella di critico letterario, e almeno da quest'ultimo punto di vista riconoscere che la sua vita è tutt'altro che un surrogato di quella che sarebbe auspicabile vivere, ma dura pienamente e intensamente. Nell'altra veste invece, una certa *melancholia* è congeniale al temperamento poetico ma certo nulla toglie

⁴² Per un puntuale approfondimento sulla personalità di Irma Brandeis si rimanda a Paolo De Caro, *Journey to Irma. Un'approssimazione all'ispiratrice americana di Eugenio Montale. Parte prima. Irma, un "romanzo"*, nuova edizione accresciuta, Foggia, Matteo De Meo stampatore, 1999.

⁴³ EUGENIO MONTALE, *Lettere a Clizia*, a cura di Rosanna Bettarini, Gloria Manghetti e Franco Zabagli, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2006. Lettera numero 23 del plico di 156 (oltre alle quali due della studiosa statunitense) affidato dalla stessa Irma Brandeis nelle mani dell'allora direttore del Gabinetto Vieusseux, Alessandro Bonsanti, il giorno 12 ottobre 1983, per essere consegnato alla storia della letteratura non prima che fossero trascorsi vent'anni dalla donazione.

⁴⁴ IDEM, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, cit., SP, p. 562. Sull'argomento si legga anche il contributo di Mengaldo: «Per sua stessa dichiarazione, la poesia di Montale si impianta su due condizioni tipiche della lirica borghese moderna: l'essere la forma di vita sostitutiva di chi veramente non vive [...] e il nascere da un senso di "totale disarmonia col mondo"». PIER VINCENZO MENGALDO, *La poesia di Eugenio Montale*, a cura di Sergio Bozzola, Padova, Padova University Press, 2019, pp. 76-77.

che tale condizione sia comunque preferibile rispetto a una vita brutta. La sua eventuale insufficienza è più che compensata quindi dal possesso di un nobile talento.

«Perché Montale vuole così ridursi? Vuole infliggersi questa specie di castigo? C'è una sincerità, nelle sue parole, troppo puntuale, ci sembra, e forse evanescente: che non afferra ragioni e moti profondi. Il poeta può anche lamentare la sua scelta, sentirla come un rimpianto, come una nostalgia di un'altra vita che sua non può essere, ma sempre sarà un modo elegiaco intessuto nella sua stessa poesia. Quando invece si sdoppia e si fa critico, non può non riconoscere che la sua vita non è un *meno*, ma un *di più* della vita normale; la supera di intensità e di potenza. Non diciamo questo per far del poeta un eroe, un sovraumano *ex lege*; ma perché la gente si immedesima della poesia, e non la releghi in un casellario che, a intender bene, è quasi lombrosiano. Se la poesia fosse, ai poeti, un fatto deprecatorio e vicario, come farebbe ad essere agli altri vitale? I poeti vivono veramente; e non vivono – checché ne possa argomentare un poeta – gli esseri volgari e gl'imbecilli». ⁴⁵

Il seguito della *querelle* con la risposta di Montale non si fece certo attendere. Dalle pagine della stessa rivista il poeta fece recapitare al mittente una replica al commento osservando come l'esistenza dell'artista racchiuda in sé uno stato interiore difettivo, un «senso d'inaderenza e di carenza interiore», un'eccedenza di consapevolezza e profondità non compensata dal privilegio del proprio talento. Dato che non può scegliere di separarsene, il prodotto di quell'unione è un'opera che ne riflette ogni condizione e carattere, un'opera che non avrebbe visto la luce se le condizioni catalizzatrici del processo creativo fossero state diverse. L'artista non può scegliere di rinunciare alla propria identità, nemmeno se agisce in differenti territori e contesti, e soprattutto non potrà mai sapere come sarebbe stata la sua vita, quale persona sarebbe vissuta in lui se non avesse portato con sé il dono oneroso e ingombrante di quell'arte. Ogni differente ipotesi esistenziale è da ritenersi pertanto inimmaginabile. Il costitutivo di ogni vera creazione artistica si scava nella percezione di una sofferenza, nell'angoscia di un abbandono, nella

⁴⁵ U.[mberto] M.[orra], *L'arte è un surrogato?*, «La Nuova Europa», a. III, n. 8, 24 febbraio 1946, p. 7.

primitiva e irreversibile cacciata dal paradiso terrestre - universale retaggio ancestrale dell'umanità - dove non è permesso fare ritorno:

“Se la vita degli artisti è una vita più vera e più profonda delle altre, gli artisti stessi sono incompetenti ad appurare questa verità; non solo, ma sono fisiologicamente portati ad escluderla, a ritenerla una *fiche* di consolazione. Il loro impulso li porterà sempre a invidiare chi vive senza autoascoltarsi e autogiudicarsi. [...] Non c'è poeta che non abbia invidiato l'uomo qualunque [...] non c'è poeta che non abbia creduto di pagare a troppo caro prezzo il dono della sua poesia. Senza contare che il poeta è altresì incompetente a giudicare le opere proprie e decidere «se ne valesse la pena». Può ben fingere a sé e agli altri di crederle eccelse: ma se gli resta un minimo di pudore e di onestà (e gliene resta, giusto che gliene restal) avrà sempre il dubbio di aver fatto il classico buco nell'acqua. Né si obietterà che un eventuale successo può rassicurarlo essendo piena la storia di trionfi di mediocri; come nessuna garanzia può dargli un «fiasco», dal momento che le cronache sovrabbondano di meritatissimi fischi. Ragion per cui l'infelice deve soppesarsi da solo: e mentre sa ciò che perde (la vita degli uomini qualunque, ch'egli identifica *tout court* con la Vita) non saprà mai quali compensi vengano alla sua privazione”.⁴⁶

Agli occhi di Montale “l'uomo qualunque”, affrancato così dalla connotazione di *mediocritas* che il senso comune vorrebbe attribuirgli diventa, egli sì, privilegiato dato che alle soglie del suo stato di coscienza non si affaccia la responsabilità e il travaglio dei doni delle Muse.

1.5 «Che cos'è quest'empito?»⁴⁷

Se attraverso le precedenti riflessioni sulla vita-surrogato Montale pare escludere che l'esistenza dell'artista possa dirsi compiutamente realizzata dal momento che egli è aggiogato alle intemperanze dell'atto creativo puro e dal proprio intrinseco destino di anima maledetta, ai primordi della sua coscienza creativa, il poeta aveva sostenuto una tesi del tutto differente e antipodica, ovvero che la vita non è tale se non può esprimere l'opera d'arte che è racchiusa nelle proprie viscere.

⁴⁶ EUGENIO MONTALE, *La vita degli artisti*, «La Nuova Europa», a. III, n. 10, 10 maggio 1946, p. 4. Ripubblicato in *Il secondo mestiere*, AMS, nella sezione Note, pp. 1909-1910.

⁴⁷ IDEM, *Quaderno genovese*, a cura di Laura Barile, A. Mondadori, Milano, 1983, ripubblicato in EUGENIO MONTALE, *Il Secondo mestiere*, AMS, p. 1291.

L'aspirazione di una vita qualunque equivale, per il giovane Montale, a un'esistenza mediocre, a una non-vita.

A causa delle sue scelte, l'artista può porsi ai margini di una vita confortevole, rassicurante e ordinata ma una siffatta condizione di agio rappresenterebbe il male, un tradimento perpetrato ai danni delle proprie istanze spirituali, essendo accettata da colui che, pur percependo una dimensione vitale più elevata, consapevolmente vi rinunciava. La poesia, come inclusa a pieno titolo nel novero delle arti, è un'istanza incomprimibile, irrinunciabile, ed è empio ignorare la sua voce. Marcel, il narratore della *Recherche*, nelle sue lunghe meditazioni sull'arte rifletteva «[...] che non siamo affatto liberi di fronte all'opera d'arte, che non la componiamo a nostro piacimento, ma che, preesistente a noi, dobbiamo, dacché è a un tempo necessaria e nascosta, e come faremmo per una legge della natura, scoprirla».⁴⁸ e, aggiungerebbe Montale, assecondarla.

Nel *Quaderno Genovese*, il taccuino di appunti grezzi che precede l'inizio della fase compositiva montaliana, vergato nella prima metà del 1917 e pubblicato postumo nel 1983 a cura di Laura Barile, il giovane poeta si interroga intorno alla natura e alla sostanza dell'opera d'arte che prepotentemente esige di affrancarsi dall'artista e rivendica di esprimere una propria vita e forma autonome: «Che cos'è quest'empito di sensazioni e di voci che chiede un esito, in me? La somma delle mie possibilità, forse...; fors'anche delle mie probabilità... Ma come realizzarle senza vivere? L'opera d'arte è vita».⁴⁹

Un certo *spleen* baudelairiano accompagna costantemente la vita del poeta, in perenne oscillazione tra slanci vitali e rovinose cadute dell'anima, tra speranze nutrite e patite disillusioni, tra sdegno aristocratico e intransigente autocritica.

Le fonti del diario montaliano del 1917 (il *Quaderno Genovese*) e i riferimenti al fratello nelle lettere di Marianna Montale all'amica Minna, dello stesso anno, si integrano e si completano a vicenda contribuendo alla rappresentazione del profilo umano del futuro premio Nobel.

⁴⁸ MARCEL PROUST, *À la recherche du temps perdu*, cit., p. 212.

⁴⁹ EUGENIO MONTALE, *Quaderno genovese, Il secondo mestiere*, AMS, p. 1291.

A partire dalle puntuali descrizioni di Marianna, costante punto di riferimento del poeta, si delinea il ritratto del ventenne poeta genovese: «C'è Eugenio più pensieroso e affettuoso del solito, [...] Mi pare in un momento di grande vita, di tensione. Cerca. Piuttosto che la verità filosofica, la verità artistica. Legge con un'avidità che è godimento e sofferenza, quasi. Perché cerca se stesso, la sua via... Che cosa sarà di questo ragazzo così inadatto alla vita pratica, così sdegnoso e orgoglioso, così bambino e assetato di tenerezza? Che non si adatta mai a una vita mediocre e comune?».⁵⁰ La fine sensibilità della sorella coglie nitidi i tratti distintivi dell'indole montaliana, dai quali emerge una personalità dalle forti aspirazioni ma dalla scarsa propensione alla concretizzazione. In lui opera una sorta di rinuncia *a priori* che non è del tutto pessimismo e nemmeno rassegnazione ma consapevolezza ultima della vanità di ogni sforzo perpetrato contro una realtà il cui divenire non è nelle possibilità di scelta dell'uomo «[...] e vorrei... vorrei fare qualcosa di mio, ma... sono desideri; mi manca ogni volontà. La mia impotenza è prodigiosa. Passano i mesi e io mi guardo vivere».⁵¹ E in una lettera di poco successiva,⁵² la sorella annota dello stesso tenore: «Penso sempre a Genio... per la sua anima malinconica e inquieta, insoddisfatta. È un ragazzo che ha molto e che vale, e mi fa tanta tenerezza pensarlo».

Percorrendo le pagine più intime della storia di Eugenio Montale - le lettere, le interviste, gli appunti - ci si imbatte talvolta in un sentimento di vanità che sfiora quasi il senso di fallimento, la percezione non troppo velata di non poter contrastare un destino già scritto «Ahi, Peer [Gynt, protagonista dell'omonimo dramma di Henrik Ibsen] uomo *non riuscito* e che si dovrebbe rifondere, quanto temo di somigliarti!».⁵³ Quante volte la sua gli è parsa una non-esistenza, quante volte i suoi scritti testimoniano una frustrazione per l'incapacità anche solo di cercare una via d'uscita? (La mia immobilità come un tormento, *Scirocco*; Oh troppo noto/delirio, Arsenio, d'immobilità..., *Arsenio*; Ah qui restiamo, non siamo diversi./ Immobili così. *Marezzo*).

⁵⁰ Lettera di Marianna Montale all'amica Minna, datata 11 marzo 1917. *Lettere da casa Montale (1908-1938)*, cit., p. 355.

⁵¹ EUGENIO MONTALE, *Quaderno Genovese, Il secondo mestiere*, AMS, p. 1331. Annotazione datata domenica 17 [giugno] 1917 con il titolo *Arte frammentaria...*

⁵² 21 marzo 1917.

⁵³ QG, p. 1290.

L'originalità del suo pensiero controcorrente coltiva esempi di nobili anteroi (ai quali sente forse di assomigliare). Prende forma l'ideale titanico di un uomo avulso dai bisogni, la cui grandezza (artistica) egli non è portato a esibire, ma tiene sdegnosamente chiusa in un cassetto, calcolandone come miseri gli esiti di una sua divulgazione. L'eroismo di un tale atto di rinuncia all'ostensione del frutto di uno smisurato talento artistico, snaturato da chi non fosse nelle condizioni (di sensibilità e intelletto) propizie a riconoscerne la grandezza, giustifica l'atto dell'abdicare.⁵⁴ Lo sforzo di adattamento alla vita non è consono alla grandezza di una siffatta anima ma piuttosto è la vita che di fronte a essa dovrebbe piegare i suoi rami per innalzarla tra le fronde più alte.

E un pensiero, insieme misero e sublime, si fa strada in quegli anni: «Sono certo che tanto il mio nome, quanto la mia opera precipiteranno nell'oblio più assoluto. La letteratura non è un'arte, ma una colossale mistura spadellata dalla Cuoca Storia – Sociologia – Politica – Filosofia etc. Chi si oppone a una concezione siffatta viene travolto e vinto dal tempo. Non mi dispiace affondar nell'ignoto; solo l'ignoto è grande e fecondo e vero; solo esso è tragico e umano».⁵⁵

1.6 Un'ipotesi di lettura per *Riviere*

Sulla spiaggia tormentata dalla risacca giace, respinto dai flutti, un sepiostario bianco. Il mare ne ha estratto tutto ciò che era possibile estrarre, scavando e svuotando ogni minima cavità. Il sale l'ha essiccato e le intemperanze del cielo l'hanno impietrato come una pomice. Il vento ora lo spinge senza fatica in un vortice di leggerezza sinistra. Il mare non è più la sua casa e, indifferente, non si cura di ciò che non gli è più necessario. Ogni cosa consuma il suo esistere dopo avere ospitato un fremito di vita: «sulla rena/ dei lidi era un risucchio ampio, un eguale/

⁵⁴ «*Idea*. L'uomo più grande sarebbe colui che considerando la miseria di una sua possibile immortalità (artistica) fra gli uomini (essere spulciato da professori, citato sbadigliando da chi non l'ha conosciuto, vivere a stento su un pezzo di carta); si condannasse al silenzio e chiudesse in sé i propri tesori». Ivi, p. 1334.

⁵⁵ Ivi, p. 1337.

fremere di vite/ una febbre del mondo; ed ogni cosa/ in se stessa pareva consumarsi». ⁵⁶

La prima raccolta poetica, *Ossi di Seppia*, deve il suo nome all'omonima sezione di liriche, nucleo centrale della silloge montaliana, che comprende ventidue componimenti e il cui titolo originario era prima *Rottami*. L'immagine marina tuttavia, non appartiene ad alcuna delle composizioni del gruppo ma è contenuta in *Riviere*, la poesia che tutte le edizioni dell'opera invariabilmente ospitano in chiusura. Per l'allestimento dell'edizione Ribet 1928, Montale ha tuttavia un'esitazione rispetto alla sua collocazione. Ha stilato un nuovo indice con un ordinamento lievemente differente rispetto alla prima edizione anche perché la nuova raccolta comprende ulteriori sei componimenti,⁵⁷ tutti databili al 1926, a eccezione di *Arsenio*, di poco successivo, pubblicato nella rivista «Solaria» nel giugno del 1927.⁵⁸ Chiede più volte consiglio all'amico fidato Sergio Solmi col quale intrattiene, durante l'estate del 1927, una fitta corrispondenza. La nuova disposizione non è argomento così semplice da definire e la perplessità riguarda sia l'opportunità di inserire le composizioni più recenti, e in particolar modo *Arsenio*, percepite in qualche modo estranee alla linea originaria degli *Ossi*, ma soprattutto la scelta editoriale di anteporre tre delle sei ultime (*I morti*, *Delta* e *Incontro*) a *Riviere*, la cui composizione l'autore può certamente ascrivere al marzo 1920, cioè agli esordi della sua produzione poetica. Lo stile dell'autocritica montaliana non risparmia certo a se stesso l'ironia e il rigore che usa nei confronti di altri e quando si tratta di esprimere un giudizio sui propri versi, il metro è semmai ancora più severo: «L'«intercalamento» (che parola!) mi pare possibile ma ne risulta vieppiù a Riviere il carattere di trombonata giovanile».

⁵⁶ *Riviere*, *Ossi di Seppia*, vv. 21-25.

⁵⁷ Le liriche sono *I morti*, *Delta*, *Arletta*, poi rinominata *Incontro*, editi nel «Convegno»; *Vento e bandiere*, *Fuscello teso dal muro...* e *Arsenio* su «Solaria» ma con date diverse.

⁵⁸ La vicenda editoriale che portò all'allestimento della seconda edizione degli *Ossi di Seppia* è puntualmente descritta da Giorgio Zampa alla nota n. 1 dell'introduzione all'edizione dei Meridiani di *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Meridiani, 2007. La Ribet, concordata con Mario Gromo, curatore editoriale e cofondatore dell'omonima casa editrice Fratelli Ribet Editori, fu data alle stampe nel 1928. Nella corrispondenza intercorsa con l'amico Sergio Solmi, che precedette la pubblicazione, sono attestate le ipotesi circa le aggiunte, le esclusioni, le modifiche, tra le quali anche ai titoli, e la disposizione definitiva dell'impianto lirico.

Forse a causa del suo finale eccessivamente ricomposto e ottimistico, in contrasto con la descrizione di una natura vegetale e umana ovunque inquieta e sofferente, *Riviere* era percepita come inadeguata? Quel giovanile rifiorire, quasi l'esito scontato di un percorso di rigenerazione, rendeva lievemente imbarazzante la chiusura di una raccolta di versi nella quale l'incompiuto e l'inappagato informavano la maggior parte della narrazione? Chiudere una raccolta poetica implica lasciare nel lettore un sapore, fornirgli un condensato che rievochi il tutto, un particolare che rimandi all'universale. L'ultimo componimento rappresenta l'autore più di ogni altro contenuto nella silloge e la scelta andava accuratamente ponderata. Comunque stiano le cose, l'opzione di spostare *Arsenio* in chiusura e anticipare *Riviere* alla seconda sezione di *Meriggi e ombre* apparve altrettanto, anzi maggiormente incongrua.

Ci sono altre tracce del tormentato allestimento della seconda edizione degli *Ossi* che riportano a *Riviere*. Ancora una volta l'*Intervista immaginaria* guida il lettore a una precisa modalità di approccio all'opera montaliana. Non sono molte le liriche citate per nome in quel saggio del 1946 ma quelle che l'autore ha scelto di menzionare rappresentano forse delle tappe nella sua produzione artistica che esemplificano, ripercorrono e riassumono la carriera e la vita del poeta. Riferendosi agli *Ossi*, Montale afferma che «Conteneva [...] liriche (come *Riviere*) che costituivano una sintesi e una guarigione troppo prematura ed erano seguite da una ricaduta successiva o da una disintegrazione (*Mediterraneo*)».⁵⁹

Una malattia dunque, di sveviana memoria, dalla quale troppo presto ci si era illusi di essere guariti, seguita di lì a poco da una recidiva.

In una lettera indirizzata al critico e poeta Giacinto Spagnoletti che porta la data del 27 agosto 1960,⁶⁰ nel confermare la datazione al 1920 della lirica di chiusura della sua prima raccolta poetica, Montale ribadisce che *Riviere* è la «poesia riassuntiva dei miei *juvenilia*, da me inserita negli *Ossi*, sebbene vi stia a disagio (è una sintesi scritta prima dell'analisi!)».

⁵⁹ EUGENIO MONTALE, *Intenzioni*, cit., SP, p. 566.

⁶⁰ GIACINTO SPAGNOLETTI, *Preistoria di Montale*, in *Omaggio a Montale*, a cura di Silvio Ramat, Milano, Mondadori, 1966, pp. 121-122. Citato da OV, p. 865.

Sintetizzando possiamo azzardare che il carne occupa a ragion veduta la chiusura degli *Ossi* e che Montale non l'avrebbe sostituito. Diversi gli indizi che portano ad attribuire a *Riviere* il carattere di allegoria e metafora nella quale possiamo identificare tre nuclei principali: immedesimazione e trasfigurazione degli elementi naturali (*svanire – diventare - fondersi*), principio e fonte della creazione artistica, coi quali il ragazzo costruisce legami duraturi e che torneranno ciclicamente a visitarlo una volta adulto; un mito di metamorfosi che passa per la morte di un fanciullo che rinasce poeta-uomo (*i voti del fanciullo antico / che [...] lentamente moriva sorridendo*); e infine l'allegoria del ramo nudo (lo sforzo vegetativo ha dato tutto ciò che poteva, così come lo sforzo creativo ha temporaneamente esaurito la sua materia) e l'auspicio (*potere*) che la poesia rifiorisca (*riaffluir di sogni, urger folle / di voci verso un esito*) allo stesso modo di quei rami (*ieri scarniti e nudi ed oggi pieni / di fremiti e di linfe*). In una relazione circolare si chiude infine l'identità: poesia = vita.

Il poeta ha così terminato la sua prima raccolta. Se i brani aggiunti fossero stati un gruppetto «meno smilzo», egli avrebbe potuto ricavarne una sezione autonoma o una piccola raccolta indipendente ma, date le circostanze, questa ipotesi non pare un'opzione percorribile «In questo momento mi pare quasi impossibile arrivare a scrivere tante altre cose da farne un secondo libro».⁶¹ Conosce i tempi e i modi del suo rarefatto comporre e desidera fortemente continuare a fare poesia. Nessun'altra composizione lo esprime così chiaramente come nessun'altra composizione poteva chiudere questa prima fase della sua vita artistica.

⁶¹ Lettera a Solmi datata 16 agosto 1927. EUGENIO MONTALE, *Tutte le poesie*, cit., Introduzione, p. XXX.

2 Disarmonia nella musica: una contraddizione in termini

«nessuno ha dubitato che anche il linguaggio umano, il discorso, sia fondato su ragioni non solo intellettive ma anche musicali (il senso della pausa e la giusta dosatura degli “intervalli” intesi questi in senso musicale, fanno sì che anche l’oratore sia, a suo modo, un musico)». ¹

2.1 Primi passi di un critico musicale

Bizzarro destino quello di colui che non avendo attitudini letterarie² fosse insignito del premio Nobel per la letteratura e non vantando alcuna competenza in materia di musica³ finisse per fare il critico musicale per gran parte della sua vita!

La testimonianza relativa alla prima recensione di un’opera musicale è documentata dalla sorella Marianna in una lettera del 29 aprile 1916 e ha tutta l’aria di un aneddoto. Eugenio al solito «si disprezza tanto» ma «Ci capisce un po’ di tutto, anche di musica [...]. Ha un orecchio musicale e un gusto non comune». ⁴ La sera del 27 aprile 1916, a Genova, si tiene la prima delle sette rappresentazioni dell’opera in due atti, il *Mameli* del maestro Ruggero Leoncavallo. Il critico investito dell’incarico di scrivere una recensione a quell’opera era purtroppo digiuno di qualunque competenza musicale e così Vittorio Guerriero - questo il suo nome -

¹ EUGENIO MONTALE, *Prime alla Scala. Capire la musica d’oggi, Il secondo mestiere*, AMS, pp. 394-395. «Venezia, 30 giugno [1959], notte».

² «Mah, nella famiglia io ero l’unico che non avesse attitudini letterarie...». *Cinquant’anni di poesia*, Intervista di Leone Piccioni, 1966, ivi, p. 1660.

³ «È appena il caso di avvisare che non abbiamo alcuna competenza in materia di musica e di musicisti. Nessuna; o appena quel minimo che ci consiglia spesso a tirar di lungo, qualora ci avvenga di trovarci dinanzi alla porta di un teatro o di una sala da concerti». *Meditazioni e petardi*, 1927, in EUGENIO MONTALE, *Il Secondo Mestiere*, AMS, pp. 917-918.

⁴ *Lettere da casa Montale (1908-1938)*, cit., p. 295. Di questa stessa circostanza ne dà conto anche lo stesso Eugenio Montale nell’intervista già citata *Cinquant’anni di poesia*.

che lavorava per il giornale locale «Il Piccolo», supplicò Eugenio di farlo al suo posto. «Allora Genio è andato a sentire l'opera (lui era in loggione, perché alla *première* l'ingresso di platea è di dieci lire, e il suo amico era giù tutto elegante, in poltrona, come giornalista!). Poi uscito da teatro è andato col suo amico in un caffè e gli ha buttato giù l'articolo... ma in un lampo, a mezzanotte e mezzo era a casa!».⁵ Il pezzo che s'intitolava *La «prima» del Mameli di R. Leoncavallo al Carlo Felice. Un esito molto lusinghiero, un successo* venne pubblicato il 28 aprile 1916 a firma Vittorio Guerriero, al quale andarono ovviamente tutti i meriti.⁶

A detta di Montale, anche il primo vero articolo di critica musicale, primo della lunga serie degli scritti per il «Corriere della Sera», ha del fortunoso. L'11 settembre 1951, Montale si trova in vacanza a Venezia e alloggia in «una bella camera sulla riva degli Schiavoni». Al Teatro La Fenice è in calendario la prima rappresentazione assoluta di *The Rake's Progress (Carriera d'un libertino)*, ispirato all'omonimo ciclo pittorico di William Hogarth. I librettisti sono Wystan Hugh Auden e Chester Kallmann, la musica di Igor Stravinskij.⁷ Montale, dal 1948, era stato assunto stabilmente alla redazione del quotidiano milanese. Dato che alla prima rappresentazione dell'opera non c'era alcun inviato della prestigiosa testata milanese, chiese alla redazione di poter inviare una “noterella” dell'evento mondano. L'allora direttore del «Corriere», Mario Missiroli, apprezzò molto l'articolo di Montale che fu pubblicato mercoledì 19 settembre 1951 con il titolo *Sulla scia di Stravinsky*. E fu così che volle assegnargli (“affibiarmi” è la parola esatta usata da Montale), «anche la critica musicale per l'«Informazione». Non so se l'abbiano fatto per economia, per risparmiare lo stipendio di un critico o per altro. Poi venne fuori che, almeno per l'opera, io ero più competente degli altri».⁸

⁵ *Ibidem*.

⁶ EUGENIO MONTALE, *La prima del «Mameli» di Leoncavallo al Carlo Felice di Genova, Prime alla Scala*, in *Il secondo mestiere*, AMS, pp. 893-897.

⁷ I riferimenti precisi dell'evento sono tratti dalla locandina del Teatro La Fenice di Venezia, p. 13: <https://www.teatrolafenice.it/wp-content/uploads/2019/03/RAKE%E2%80%99S-PROGRESS-THE.pdf>, ultima visualizzazione 28 gennaio 2024.

⁸ EUGENIO MONTALE, *Queste le ragioni del mio lungo silenzio, Il secondo mestiere*, AMS, p. 1626.

2.2 Poesia e suono: la percezione della disarmonia non ha bisogno di un atto di coscienza

«La poesia, infatti, nacque prima delle sue regole e perciò si spiega quella frase ben nota: *Fauni vatesque canebant* [I fauni e i vati cantavano]. La composizione, in prosa, ha pertanto il ruolo che la versificazione ha in poesia. Il suo miglior giudice sono le orecchie che avvertono la pienezza e la mancanza di qualcosa; sono lese da suoni dirompenti, sono accarezzate da quelli dolci, eccitate da cadenze impetuose; apprezzano gli enunciati che sono ben stabili, colgono un andamento zoppicante, provano fastidio per l'eccessiva ridondanza. E perciò della composizione i dotti capiscono le regole, ma anche gli indotti colgono il piacere che essa procura.⁹

La propensione della parola a descrivere un ritmo, a evocare un suono, a costruire una rappresentazione emotiva appartiene ai poeti, non meno che ai musicisti, in quanto naturalmente dotati di capacità di ricezione musicale. Solo la forma dei loro grafemi è diversa dato che i secondi si servono di notazioni musicali mentre i primi delle forme alfabetiche della loro lingua madre. I fonemi sono combinazioni acustiche così come lo sono gli accordi musicali ed entrambi possono descrivere e produrre emozioni classificabili per intensità e natura. Anche laddove dissonante, il risultato di tali combinazioni muove l'anima. Eugenio Montale aveva costituzionalmente entrambe queste sensibilità che amplificavano il suo sentire emotivo.

La dottrina della musica come riproduzione del rapporto armonico delle proporzioni numeriche si perde nella notte dei tempi del pensiero pitagorico. L'antico matematico, con i suoi esperimenti empirici, scoprì le regole universali della consonanza e dissonanza dei suoni. Si dice che Pitagora fosse l'unico a udire l'armonia delle sfere prodotta dal vorticare ordinato dei pianeti. Del racconto di questa eccezione alla regola dell'inaudibilità della musica dell'universo da parte degli uomini abbiamo una folta narrazione.

Nel *Somnium Scipionis*, il celebre brano tratto dal sesto libro del *De re publica*, Scipione l'Africano, apparso in sogno all'Emiliano, vedendo che suo nipote era

⁹ QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, Libro IX, 4, 116, p. 411.

catturato da una soave quanto misteriosa melodia che si spargeva nell'aria, cominciò a spiegargli l'origine di quel suono:

«E stupefatto a guardare tali meraviglie, appena mi ripresi, “Che cosa è”, dissi, “questo suono così profondo e dolce che riempie le mie orecchie?” “È”, rispose, “quel suono che legato a intervalli di durata diversa, ma tuttavia distinti in proporzione secondo un principio razionale, è prodotto dalla spinta e dal movimento delle orbite stesse, e che, temperando le note acute con le gravi, genera melodie armoniosamente varie; e d'altra parte movimenti così grandi non potrebbero prodursi tanto velocemente in silenzio, [...] gli uomini dotti imitando questa armonia con gli strumenti a corda e con i canti, si aprirono la via del ritorno in questa sede [la dimora delle anime immortali, la via lattea], come altri che, grazie a doti superiori di ingegno, durante la loro vita umana coltivarono scienze divine. Le orecchie degli uomini riempite di questo suono divennero sorde; e non esiste in voi alcun senso più debole, come il popolo che abita in quella località che si chiama Catadupa, dove il Nilo precipita da monti altissimi, è rimasto privo del senso dell'udito a causa dell'intensità del rimbombo. Ma è così potente il suono per il rapidissimo movimento di rotazione di tutto l'universo, che le orecchie degli uomini non sono in grado di percepirlo, come non potete tenere lo sguardo fisso al sole, e la capacità della vostra vista è vinta dai suoi raggi».¹⁰

2.3 Gli antichi: armonia e disarmonia

L'armonia è un concetto complesso di relazioni che stringono insieme numeri, figure e bellezza e poggia su basi matematiche, misure prospettiche e precise proporzioni tra valori. Tuttavia esso è anche estremamente semplice dato che gli uomini sono naturalmente portati a distinguerlo da quello di entropia. Anche nelle persone artisticamente poco sensibili l'armonia suscita al massimo indifferenza, mentre tutto cambia per quanto riguarda la disarmonia che è immediatamente percepita, e non importa se a livello di coscienza o meno. Cicerone, nel tracciare il ritratto ideale dell'oratore, esamina questa particolare disposizione umana:

«Infatti tutti sono capaci di operare una selezione fra pregi e difetti nell'arte e nella scienza, in base a una sorta di istinto inconscio, senza avere alcuna conoscenza dell'arte

¹⁰ CICERONE, *La Repubblica, Il sogno di Scipione*, a cura di Francesca Nenci, Milano, BUR, 2008, pp. 569-571.

o della teoria; e come giudicano le pitture, le statue e le altre opere d'arte, [...] tanto più mostrano capacità di esprimere una valutazione sulle parole, sui ritmi e sui suoni, perché questi sono profondamente radicati nella sensibilità istintiva comune a tutti e la natura ha voluto che nessuno ne fosse interamente privo».¹¹

Nel *De Musica*, un trattato in sei libri di Agostino, vescovo d'Ippona, un maestro e il suo discepolo dialogano per progressive approssimazioni, per convergere infine su un terreno comune che definisca e circoscriva la natura della musica, materia di studio del gruppo delle discipline del percorso scientifico medievale delle arti liberali, denominato Quadrivio. Al principio dello scambio dialettico, il maestro offre al discepolo la possibile definizione di musica, traendola dall'opera del grammatico Censorino, vissuto all'incirca nel terzo secolo dell'era volgare: «*La musica è scienza del misurare ritmicamente secondo arte*».¹² Esiste quindi un movimento ritmico che osserva una misura ordinata, ovvero che si esprime in rapporti matematici e che è capace di generare un diletto, un piacere estetico. Ma a che cosa è dovuto principalmente questo piacere? Lo dobbiamo alle nostre facoltà uditive, certo, perché perduta ogni capacità di udire la musica celeste permane tuttavia nell'uomo la facoltà di udire una dissonanza. Ma questo non basta. Tra tali misure ritmiche esistono dei rapporti che sono tra loro ordinati secondo proporzioni che riflettono e ripetono le proporzioni celesti e i movimenti del cosmo. Per il vescovo d'Ippona infine, la musica è manifestazione dell'ordine del creato.

Nel proemio al settimo libro dell'*Institutio oratoria*, Quintiliano intraprende l'analisi della seconda tra le cinque parti della retorica, ovvero la *dispositio*. I motivi per i quali l'ordine costituisce l'essenza stessa sulla quale si regge l'intero corpo naturale sono accompagnati da metafore che coinvolgono ora la rappresentazione dell'anatomia umana ora le regole dell'arte dei mestieri. Nel concetto di ordine è sottinteso quello di armonia, dato che anche un uomo incolto sa per natura cogliere l'inciampo di una disarmonia. In ogni arte, dunque, e maggiormente in quella della parola che si serve di suoni e ritmi, si possono rinvenire i fondamenti

¹¹ IDEM, *Dell'oratore*, con un saggio introduttivo di Emanuele Narducci, Milano, BUR Rizzoli, 2019, p. 715.

¹² AGOSTINO, *La Musica*, I, 2.2, <https://www.augustinus.it/italiano/musica/index2.htm>, ultima visualizzazione 28 gennaio 2024.

di questa legge. E se la disarmonia è il *trait d'union* soggiacente all'opera montaliana, la qualità che ferisce e sollecita i sensi di chi si avvicini alla produzione poetica dell'autore genovese, essa è anche la componente meglio integrata nella sua opera. Utile e necessaria ad avvertire l'esistenza del suo opposto, cioè musicalità ed equilibrio dei suoni e delle parole, dei quali è l'esempio in negativo, a partire da essa, l'opera montaliana può svelare le sue profonde corde, la rappresentazione di un universo che puntualmente disattende l'uomo nella sua ricerca di realizzazione. L'arte, la poesia e la musica sono messe a repentaglio da un mondo sempre più invaso e degradato dalla meccanica e dalla tecnica.

2.4 Montale - Debussy: affinità elettive

Gli estimatori non professionisti di musica classica che si fossero imbattuti nelle suggestioni di Claude Debussy¹³ potrebbero certamente convergere sull'opinione che le sue composizioni sono ben lontane dall'infondere nell'ascoltatore un senso di eufonia. Ritmi spezzati e dissonanti, pause improvvise, accordi incongruenti e incoerenti imprimono ai segmenti musicali un senso di

¹³ «Pur precedendo di diversi anni questi due compositori [Schönberg e Stravinski], egli [Claude Debussy] sentì come pochi altri uomini della sua generazione il bisogno di un radicale mutamento delle tecniche compositive e dei contenuti espressivi. Si suole legare al nome di Debussy il concetto di "impressionismo". [...] Impressionismo significa in Debussy capacità di annotare musicalmente le sensazioni che all'io provengono da una serie di impulsi esteriori, il bisogno di eludere il disegno chiaro e classicamente limpido per lasciare il passo all'immediata emotività, a un'ipersensibilità che fa della musica quasi il sismografo, il mezzo di registrazione diretta delle impressioni più diverse. Da questa necessità derivano una serie di innovazioni che sono rimaste fondamentali per l'evoluzione della musica del nostro secolo. Innanzi tutto, crisi delle forme tradizionali, che impediscono al soggetto di esprimersi in piena libertà; crisi dunque anche della concezione dialettica, di sviluppo drammatico, che era stata tipica di tutto il sinfonismo classico e romantico; crisi della melodia intesa come arco definito e ben costruito, in favore di brevi momenti melodici che durano finché dura la necessità di registrare una determinata sensazione; e infine crisi della tradizionale concezione armonica: l'armonia viene privata in un certo senso delle sue funzioni costruttive e dialettiche per essere valorizzata come fattore capace d'espressione in se stesso, come equilibrio di pesi e di forze che si distribuiscono nell'affresco complessivo. [...] In Debussy infatti la dissonanza si presenta, per la prima volta nella storia della musica, senza essere risolta, come dato espressivo a sé stante, che non partecipa di uno sviluppo a carattere tonale in cui essa valga come mezzo di contrasto con la consonanza. In tutto questo Debussy è musicista profondamente novatore, nonostante sia e rimanga in ogni battuta perfettamente calato nel suo tempo, prodotto necessario di tutta la cultura e di tutta la civiltà francese dell'800. Pure, la forza del suo genio ricostituisce un mondo nuovo, altrettanto ben organizzato dell'antico. [...] Debussy crea una melodia tutta personale, fatta di brandelli di incisi e di temi e pure vigorosa come quella dei più grandi costruttori della musica classica» (GIACOMO MANZONI, *Guida all'ascolto della musica sinfonica*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1987, pp. 144-146).

discontinuità, di sofferenza, dal quale si prova un bisogno istintivo di difendersi cercando una fuga naturale che riconcili con un mondo meno sproporzionato e asimmetrico. Tuttavia, dopo un iniziale senso di spaesamento, in questo labirinto dissonante si trovano dei punti di riferimento e alla fine si mostra una strada la cui geografia torna nota. Ancora una volta è l'istinto e l'irrazionale a decretare l'affinità che attrae, in quanto riflesso del nocciolo esistenziale comune ai due poli, l'uomo e i tratti profondi di un'opera d'arte. E tale appare il meccanismo d'identificazione delle sonorità del poeta genovese con la musica del compositore francese. Le sue partiture conservano un'eco della più generale sensazione di inadeguatezza che sembra avvolgere la percezione di sé del poeta. I due artisti, ciascuno per il proprio ambito di competenza, si ricompongono in una unità di intenti che coinvolge l'affinità espressiva, il comune desiderio di innovazione e l'effetto disarmonico delle loro composizioni. Scoprire Debussy significò per il poeta scoprire di avere una via d'uscita, nella quale abbandonare al loro destino i pilastri saldi e ingombranti della ritmica, della metrica e della retorica (e della poesia *chiara*), ma, allo stesso tempo, rinunciare al rassicurante puntello della critica che di esse aveva vissuto fino ad allora in un connubio di reciproca convenienza.

Per meglio comprendere quale impatto avesse prodotto la musica del compositore sulla società parigina di primo Novecento, sovviene il lavoro di Andrea Malvano: «La chiamavano *debussyste*, come se fosse una sorta di malattia incurabile, che rischiava di trasformarsi in una pericolosa epidemia. Ma, in realtà, non era che il prevedibile successo che la musica di Debussy stava cominciando a riscuotere nei primi anni del Novecento. Parigi andava difesa dalla malsana passione: che il pubblico non si sognasse nemmeno di preferire il *Pelléas et Mélisande* alla *Louise* di Gustave Charpentier». ¹⁴

Il primo fatale incontro di Montale con la musica di Claude Debussy è annotato nel *Quaderno Genovese* in una data non precisata ma prossima al 27 aprile 1917. ¹⁵ Quella sera, al teatro dell'opera Carlo Felice di Genova si dà un

¹⁴ ANDREA MALVANO, *Claude Debussy. La mer*, Collana Chiavi d'ascolto diretta da Lorenzo Bianconi, Stefano Malferrari, Giorgio Pagannone, Bologna, Albisani Editore, 2011. <https://iris.unito.it/handle/2318/126958>, ultima visualizzazione 8 gennaio 2024.

¹⁵ Nel *Quaderno Genovese* la data non è esplicitamente indicata. È stata inferita da una lettera di Marianna Montale all'amica Ida Zambaldi datata 29 aprile 1916, nella quale la giovane riferisce la

concerto il cui cartellone comprende brani di diversi compositori tra i quali Rachmaninov, Boccherini, Grieg, Martucci e Debussy. Il giovane Montale vi prende parte in compagnia dell'inseparabile amico del tempo, Mario Bonzi. Gli appunti che descrivono le impressioni suscitate dall'ascolto dei due titoli del compositore francese, *Les collines d'Anacapri* e *Ménestrels*,¹⁶ registrano un primo disorientamento, seguito da un successivo repentino rapimento entusiastico:

«Concerto. Iersera concerto al Carlo Felice: violoncellista André Hekking e pianista Luigi La Volpe. Vi fui con Bonzi. Bellissimo. [...] Debussy. *Les collines d'Anacapri* et *Ménestrels*: musica descrittiva e impressionistica piena di sconnessione, di colori e di metri. Dapprima lascia quasi indifferenti; se non ostili; e poi rimane impressa come in un incubo; e si vorrebbe sentire e risentire e risentire! *Les collines* termina con un tasto bianco dissonante e stonato come un grido di uccello disperso; *Ménestrels* è, o passa per essere, musica ironica. Esecuzione ottima. Perché non ho studiato musica anch'io? – mi grido da un pezzo. Chissà che la musica pura non fosse ancora la mia via!».¹⁷

Il debito con il compositore dell'Île-de-France, potente ispiratore della propria lirica, Montale lo riferirà ripetutamente a ogni intervistatore che intendesse sollecitare il poeta a evocare la storia delle origini del suo percorso artistico e dei profondi legami con Euterpe, la seconda musa del poeta. Non smetterà di ripeterlo che *Musica Sognata*¹⁸ è la traduzione in poesia del preludio *Minstrels*, ossessiva e ipnotica sonorità che chiamarla melodia proprio non era possibile.

Anche a notevole distanza di tempo dal *Quaderno Genovese*, Montale rievocherà più volte l'incontro con il compositore impressionista e con il carattere innovativo della sua opera della quale affermò che «può apparire, e non del tutto a torto, come una vana rivolta contro le proprie origini». ¹⁹ Siffatta dichiarazione è

circostanza della rappresentazione del *Mameli* di Leoncavallo avvenuta «Ieri l'altro» al Carlo Felice di Genova. *Lettere da casa Montale*, cit., p. 295.

¹⁶ Quinto e dodicesimo preludio del primo libro, composti rispettivamente il 26 dicembre 1909 e il 5 gennaio 1910. Prima esecuzione rispettivamente: Parigi, Salle Érard, 14 gennaio 1911 e Parigi, Société Musicale Indépendante, 29 marzo 1911. <https://www.flaminioonline.it/Guide/Debussy/Debussy-Preludes1.html>, ultima visualizzazione 8 gennaio 2024.

¹⁷ EUGENIO MONTALE, *Quaderno genovese*, cit., *Il secondo mestiere*, AMS, p. 1308.

¹⁸ «*Musica sognata* fu ristampata (1962) sotto il titolo di *Minstrels* (da C. Debussy) e con la data 1923 assieme ad altre inedite fra cui due del tempo degli *Ossi* (*A galla*, 1919; *Nel vuoto*, 1924), nella strenna *Satura*». GIANFRANCO CONTINI, *Una lunga fedeltà, Scritti su Eugenio Montale*, Torino, Einaudi, 1974, p. 102.

¹⁹ EUGENIO MONTALE, *Meditazioni e petardi*, cit., *Il secondo mestiere*, AMS, p. 918.

evidente potersi implicitamente estendere anche alla propria opera che, segnatamente a partire dalle *Occasioni*, troverà un linguaggio, suggestioni e tonalità che si allontaneranno sempre più dalle precedenti esperienze creative.

Nella musica di Debussy, Montale sa di aver distinto quel tasto, quel la che precede e intona gli strumenti del proprio specifico poetare. Ne scrive come se volesse giustificarsene. Dopo quasi trent'anni dal concerto al Carlo Felice, il poeta ripercorre e riscrive la sua storia, la storia della sua vocazione cresciuta all'ombra delle altre arti e del loro patrimonio comune, l'impressionismo musicale, letterario e figurativo: «Quando cominciai a scrivere le prime poesie degli Ossi di Seppia avevo certo un'idea della musica nuova e della nuova pittura. Avevo sentito i *Minstrels* di Debussy, e nella prima edizione del libro c'era una cosetta che si sforzava di rifarli: *Musica sognata*». ²⁰

Ritroviamo ancora quel ricordo, quell'*imprinting*, in una lettera indirizzata a Massimo Mila datata 1 ottobre 1947: «Sono ignaro di musica, è vero. Pure ricordo che quando sentii i primi preludi di Debussy (avevo 15 anni) scattai sulla sedia! Non ebbi un attimo di dubbio o di esitazione». ²¹

Nell'intervista alla radio rilasciata a Giansiro Ferrata, nel 1961, Montale ricorda nitidamente: «In gioventù avevo scoperto la pittura di Cézanne, la musica di Debussy (quando la musica di Debussy sembrava a molti difficile: ricordo i *Menestrelli* che sentii al Carlo Felice una volta; poi li tradussi in poesia, una poesia intitolata *Musica Sognata*), ma non trovavo nella poesia, diciamo, nell'arte della parola, qualche cosa che vi corrispondesse. Si trattava di esprimermi con mezzi diversi da quelli della tradizione, con mezzi almeno parzialmente diversi...». ²²

E pochi anni dopo, nel 1966, in una lunga conversazione con Paolo Bernobini, ²³ Montale evoca ancora una volta, insieme alle letture dei poeti

²⁰ IDEM, *Intervista immaginaria*, cit., SP, p. 1477.

²¹ La lettera facente parte del carteggio fra Eugenio Montale e Massimo Mila a cura di Stefano Carrai, Mila De Santis, in *Per Franco Contorbia*, a cura di Simone Magherini e Pasquale Sabbatino, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, pp. 638-640, mi è stata gentilmente procurata dalla dott.ssa Angela Ida De Benedictis, curatrice scientifica della collezione Massimo Mila, presso la Fondazione Paul Sacher di Basilea, dove gli originali sono conservati.

²² *Biografie al microfono*, cit., *Il secondo mestiere*, AMS, p. 1611.

²³ *Montale svagato*, intervista di Paolo Bernobini, 1966, ivi, p. 1654.

simbolisti e all'approccio alle arti visive impressioniste, la musica del compositore francese, quale determinante per la sua "conversione letteraria": «una scoperta della musica di Debussy mi fece un certo effetto. Ecco per esempio, questo, nella poesia *Minstrels*, che poi ebbe altri titoli, *Musica sognata, eccetera*».²⁴ Ricorda infatti il poeta di aver espunto quella lirica dalla prima edizione degli *Ossi* (Gobetti 1925). Niccolò Scaffai suggerisce che l'esclusione della lirica dalla seconda edizione della raccolta possa essere avvenuta a causa del fatto che *Musica sognata* «è probabilmente, tra tutte le poesie degli *Ossi*, quella che più risente dell'atmosfera "tra liberty e crepuscolarismo" tipica del 'proto-Montale'»²⁵ e sia stata ritenuta pertanto stilisticamente acerba rispetto alle altre poesie, indipendentemente dalla data di composizione, il 1923, indicata nel dattiloscritto in pulito conservato nel Fondo manoscritti di autori contemporanei dell'Università di Pavia.²⁶ Tiziana Arvigo propone inoltre che la composizione possa essere addirittura precedente a quella riportata nel dattiloscritto.²⁷

Proprio con il titolo *Minstrels*, Gianfranco Contini e Rosanna Bettarini, curatori dell'edizione critica *L'opera in versi*, pubblicata per Mondadori nel 1980, la reintrodurranno, per volontà dell'autore, nella collocazione originariamente prevista per *Musica Sognata* dall'edizione Gobetti.

Tra i numerosi riferimenti e tributi al compositore francese, di cui tutta la produzione di critica musicale montaliana è costellata, si annovera anche un'intervista rilasciata a Giorgio Zampa, nel 1975. Alla domanda circa il ruolo che la musica potesse aver esercitato sulla sua poesia Montale rispose che essa aveva certamente contribuito a imprimere alla propria lirica quel carattere distintivo di musicalità: «Credo che la mia poesia sia stata la più "musicale" del mio tempo (e di anche prima). Molto più di Pascoli e di Gabriele.[...] La musica è stata aggiunta, a D'Annunzio, da Debussy»²⁸ intendendo con queste ultime parole che anche il Vate

²⁴ *Cinquant'anni di poesia*, intervista di Leone Piccioni, 1966, ivi, pp. 1660-1661. In realtà il primo titolo di quella poesia era *Musica sognata* e non *Minstrels*.

²⁵ NICCOLÒ SCAFFAI, *Montale e il libro di poesia. (Ossi di seppia, Le occasioni, La bufera e altro)*, Lucca, maria pacini fazzi editore, 2002, p. 35.

²⁶ EUGENIO MONTALE, *L'opera in versi*, cit., p. 866.

²⁷ TIZIANA ARVIGO, *Guida alla lettura di Montale, Ossi di Seppia*, Roma, Carocci, 2001, p. 45.

²⁸ *Ho scritto un solo libro*, intervista a cura di Giorgio Zampa, «*Il Giornale nuovo*», 27 giugno 1975. In EUGENIO MONTALE, SP, cit. p. 603.

si era abbeverato alla stessa fonte, instaurando con il compositore francese una collaborazione artistica sfociata nella messa in musica dell'opera in versi *Le Martyre de Saint-Sébastien*.²⁹ Si trattò in realtà di una seconda scelta poiché fu Ida L'vovna Rubinštejn, la ballerina russa conosciuta durante i primi tempi del soggiorno parigino (alla quale d'Annunzio affidò l'interpretazione di Saint-Sébastien) che cercò un musicista per quell'opera rivolgendosi al compositore Jean Roger-Ducasse che, dopo aver rifiutato l'incarico, suggerì al poeta di affidarsi a Debussy.³⁰

La natura della nuova musica sperimentale e riformata inaugurata da "Claude de France" è sintetizzata nella dichiarazione d'intenti dello stesso compositore: «Chi svelerà il mistero della composizione musicale? Il suono del mare, la curva dell'orizzonte, il vento tra le foglie, il grido di un uccello, suscitano in noi impressioni complesse. Poi improvvisamente, senza alcun atto di volontà, una di queste impressioni riaffiora per esprimersi nel linguaggio della musica. Porta dentro di sé la propria armonia».³¹ Debussy rivoluziona ogni precedente forma codificata inaugurando l'impressionismo musicale, in ritardo rispetto alle omonime arti visive, una lingua inedita per quel tempo ma non per l'innovatore Eugenio Montale.

Con il musicista, il poeta genovese condivide anche il punto di vista critico verso una certa visione dell'arte, sovrastrutturata, «soggetta a norme e strettoie»³² e prigioniera dei propri riti che ne snaturano l'essenza e l'imprevedibilità riducendola a prodotto materiale. Nel *Monsieur Croche antidilettante*, Debussy sottopone a giudizio (attraverso la penna di Montale) «[...] l'arte d'accademia, l'arte che non crea volta per volta le sue forme e cerca in canoni altri da sé le proprie norme».³³ L'arte ordinatamente allestita e coordinata, intendendo per tale tutto

²⁹ FRANCESCA PILATO, «En mille endroits charmants». *L'incontro tra d'Annunzio e Debussy*, in «Studi francesi», Rivista fondata da Franco Simone, a. LVIII, n. 172, OpenEdition Journals, 2014, <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.2041>, ultima visualizzazione 28 gennaio 2024.

³⁰ DOMENICO DE PAOLI, *Le martyre de Saint-Sébastien. Musiche di scena per il mistero in cinque quadri di Gabriele D'Annunzio. Guida all'ascolto 1, nota 1*. Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 8 marzo 1961. <https://www.flaminioonline.it/Guide/Debussy/Debussy-Sebastien.html#null>, ultima visualizzazione 28 gennaio 2024.

³¹ Citato da VICTOR ILYITCH SEROFF, *Debussy*, Milano, Edizioni Accademia, 1978, p. 341.

³² Si confronti, su questo argomento, l'analisi, da parte del poeta, del volume *Monsieur Croche antidilettante* di Claude Debussy, pubblicato per Gallimand, Paris, nel 1927. EUGENIO MONTALE, *Meditazioni e petardi*, cit., in *Il secondo mestiere*, AMS, pp. 917-923.

³³ Ivi, p. 919.

l'apparato formalistico e pedante che accompagna la rappresentazione pubblica di un evento artistico, non risponde alle istanze spontanee, non può effondere il suo profumo nelle profondità dell'anima ma si perde nelle strutture che puntellano i protocolli di un'esecutività rituale. E la musica soffre particolarmente di questo male: «I visi che si vedono ai concerti sinfonici non esprimono mai un'estasi musicale. La questione [...] è che la musica come arte organizzata perde ogni elemento di sorpresa. L'arte dell'imponderabile ha bisogno, oggi, per estrinsecarsi, di un apparato pauroso. Nulla di più materialistico e di più inverosimile di una partitura "scritta". E se poi si passa all'esecuzione [...] si entra in un ingranaggio che ben poco ha a che fare con l'armonia delle sfere».³⁴

Queste riflessioni d'altronde erano già ben presenti nel saggio dedicato all'amico Massimo Mila *Paradosso della cattiva musica*, del 1946, che apre la raccolta *Prime alla Scala*.³⁵ E per tornare all'articolo *Variazioni*, appena citato, un Montale dagli inediti toni favolistici racconta che nessun musicista aveva mai saputo rapire in un estatico ascolto così tanto pubblico con il suo potente e melodioso canto, come il grillo che aveva preso dimora tra le lastre del marciapiede di fronte all'ingresso dell'Hotel H. di Firenze!³⁶

2.5 *Minstrels* da C. Debussy (già *Musica Sognata*)

La vicenda editoriale di *Minstrels* si articola in diverse fasi. Il testo è risalente al 1923, con le dovute cautele prospettate da Arvigo ed è presente con il titolo originario di *Musica Sognata* solo nella prima edizione degli *Ossi di Seppia*, Gobetti, 1925. Come già riferito in occasione della vicenda editoriale della riedizione Ribet, 1928, la lirica fu stralciata dalle successive ristampe. Con il titolo di *Minstrels* fu ripubblicata in una *plaque* intitolata *Satura, Edizione per Nozze*, non destinata alla vendita (Verona, Officine Bodoni, 1962), insieme ad altre quattro poesie di cui

³⁴ IDEM, *Auto da fé, Variazioni*, in *Il secondo mestiere*, AMS, p. 160.

³⁵ Dell'allestimento del saggio citato vi è storia in due lettere di Montale all'amico Mila, la prima del 5 aprile 1946 e la seconda del 19 settembre 1946. Fondazione Paul Sacher, Basilea, Fondo Massimo Mila.

³⁶ EUGENIO MONTALE, *Auto da fé, Variazioni*, cit., *Il secondo mestiere*, AMS, p. 160.

due giovanili (*A galla*, 1919³⁷ e *Nel vuoto* 1924) e due più recenti (*Botta e risposta I*, del 1961 e *Ventaglio per S.F.*, del 1962). La nota posta alla fine recita: «All'infuori di *Minstrels*, che fu pubblicata con altro titolo nella prima edizione degli *Ossi di seppia* e sparve nelle stampe successive, queste vecchie e nuove poesie erano finora inedite». Il *colophon* specifica anche la tiratura di questa *plaque*: «Queste poesie sono state stampate in 150 esemplari per le nozze di Alessandra Fagioli e Gabriele Crespi, celebrate a Formia il 22 dicembre 1962».³⁸

Come anzi specificato, l'ascolto del compositore francese Claude Debussy segnò una linea di confine nella produzione artistica montaliana e a *Musica sognata*, della prima edizione degli *Ossi*, il poeta assegnò il non facile compito di interpretare, rappresentare e tradurre in sonorità liriche i *Minstrels*, dodicesimo preludio per pianoforte del primo libro. Non conosciamo le ragioni per le quali questo testo fu definito da Montale un rifacimento dell'omonima composizione ma molto probabilmente si tratta di una corrispondenza, di una conformità alle risonanze evocate dall'interpretazione della celebre partitura debussiana. Nel *Quaderno Genovese*, nei primi giorni di marzo 1917, a proposito di poesia impressionistica, Montale aveva scritto che gli elementi naturali vengono analizzati (ma è un atto non ragionato, di pura sensibilità artistica), per essere separati e infine distillati dal poeta. Il risultato, tanto lontano dall'occasione che ne aveva determinato l'ispirazione, conserva un amalgama di fantasia e materia, elementi non più separatamente individuabili. I suoni, inoltre, costituiscono una componente imprescindibile ai fini dell'effetto lirico: «Il ritmo asseconda la creazione *nervosamente*: non trascurare il suono di una lettera. Le parole dipingano e suggeriscano: diano l'idea. La musica dia il sentimento».³⁹

³⁷ Di queste cinque liriche, quattro delle quali allora inedite, *A galla* è oggetto di interesse, moltissimi anni dopo, da parte di Gianfranco Contini. Montale, in una lettera spedita da Milano il 10 aprile 1978, aveva annesso all'amico Trabucco un plico contenente nove poesie («vedi se le accluse poesie sono da buttarsi via o se potrebbero figurare in un[a] sezione a parte come 'poesie disperse o rifiutate'»). Una ventina di giorni dopo, Contini risponde chiedendo conto della composizione del 1919: «specialmente interessantissime sono le rime giovanili (dove è uscito *A galla*?». Il 7 maggio dello stesso anno, Montale chiarì che la poesia era uscita «su una *plaque* per nozze pubblicata dal Manderstein [sic]. Mi fu ch[i]esta da Vittorio Cini, amico della sposa che poi piantò il marito poco dopo. Mai fui ringraziato dalla sposa». *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 1997, pp. 273-276.

³⁸ EUGENIO MONTALE, *Tutte le poesie*, cit., pp. 1021-1022.

³⁹ IDEM, *Quaderno Genovese, Il secondo mestiere*, AMS, cit., pp. 1298-1299.

Nella sua prosa *Variazioni*,⁴⁰ analizzando la definizione di poesia⁴¹ data da Théodore de Banville, e riportata da André Gide nel primo quaderno della rivista «Poesia» del gennaio 1945, Montale ritorna sul carattere musicale della poesia e sulla sua propensione alla sonorità, posto che ogni lingua umana possiede e può opportunamente esprimere le caratteristiche di suono, di ritmo, di timbro e di musicalità insite nella sua storia diacronica. Si tratta di quell'idea di poesia che, affrancata da «una concezione puramente sentimentale», acquista i connotati di «lirica di puro *incanto* verbale (“di combinazioni di suoni”)⁴² senza tuttavia dimenticare che essa è sempre frutto di un accordo (“compromesso fra suono e significato”) e mai della prevalenza di una soltanto delle sue componenti. Ecco allora che *Musica sognata* o meglio *Minstrels*, diventa *Minstrels da C. Debussy*. Questa lirica non esprime tutto il suo potenziale espressivo se prima non si è ascoltato l'omonimo preludio debussiano.

Quello che accoglie l'ascoltatore è un suono di ritorno che cozzando contro una parete (*vetrate d'afa*) non possa proseguire il suo corso ma rimbalzi indietro senza tuttavia ricondurre con sé la musica originaria che risulta così attutita e ovattata (*note soffocate*). Tutto intorno è una solitudine di tempo e di affetti (*ore vuote*) che la partitura non fa che amplificare. È una musica che invade tutti i sensi: tattile, odorosa, dal gusto aspro, visiva ma di una visione impossibile da conservare (*si consuma*). L'udito, principale organo di consumo del suono non è quasi necessario a questa musica perché più che udirla la si respira. È talvolta senza rumore. Gli echi rifratti dai vetri sono movimenti insonorizzati dei quali la coscienza produce il fantasma di un suono, una melodia immaginata più che udita. È una musica somatizzata come un'emozione che trovi a stento una via d'uscita e la cui traccia si ricavi da una visione sfocata da lacrime trattenute sotto le palpebre. Musica delle sfere, inaudibile eppure immersiva e pervasiva. Un lampo appena intravisto è già trascorso. Fuori, un'estate immobile, quella del 1923, che fu l'ultima

⁴⁰ *Variazioni*, «Il Mondo», n. 2, Firenze, 21 aprile 1945, p. 6, in SP, cit. p. 105.

⁴¹ «...questa magia che consiste nel destare delle sensazioni a mezzo di una combinazione di suoni, questa stregoneria grazie alla quale delle idee ci vengono comunicate necessariamente, in modo certo, attraverso parole che tuttavia non le esprimono».

⁴² *Variazioni*, cit., SP, p. 105.

estate di Anna degli Uberti a Monterosso.⁴³ Un presente già divenuto ricordo e del quale, a suo modo, il cuore del poeta proverà a trarre una musica: ne farà poesia (*provi le ignote note sul tuo flauto*).

⁴³ Per una esaustiva trattazione delle vicende che coinvolsero il poeta e Anna degli Uberti si veda PAOLO DE CARO, *Invenzioni di ricordi. Vite in poesia di tre ispiratrici montaliane*, Foggia, Edizioni Centro Grafico Francescano, 2007, pp. 21-131.

3 Disarmonie del tempo e dello spazio

«Nel giardino si fa rossa
l'arancia, impercettibile
il tempo danza
sulla sua scorza»¹

3.1 L'intemporaneo

Una delle dissonanze più evidenti della poesia montaliana è il suo carattere di atemporalità che si estrinseca nell'estrema incertezza a collocare nel tempo poetico gli eventi occasione delle liriche. Si è inteso riferirsi al tempo poetico e non al tempo lineare per evidenziare non, o non solo, la difficoltà di reperire a volte una cronologia nelle composizioni ma semmai di distinguere eventi-storici, eventi-invenzione ed eventi-memoria. I secondi e i terzi, disseminati al di fuori delle regole compositive di precedente e successivo, obbediscono al fluire e rifluire dei ricordi, all'allontanarsi e avvicinarsi di corrispondenze, assonanze e dissonanze nelle quali talvolta il presente è un passato rivissuto da vicino, o vissuto diversamente o ancora volontariamente sovrapposto a un ricordo inventato.

Per esplicita ammissione del poeta, le suggestioni che si rivelano decisive per la costruzione di uno stile inedito e originale e che condurranno alla maturità poetica di Montale, vengono assimilate con estrema lentezza. Nella sua vita di artista e di uomo il tempo gioca un ruolo cruciale, in bene e in male ma un certo connaturato fatalismo fa di questa incognita una variabile indipendente da ogni possibile opzione. Lasciar fare al tempo, affidarsi al suo discernimento e ai residui

¹ SALVATORE QUASIMODO, *Impercettibile il tempo, Tutte le poesie*, Introduzione e bibliografia di Gilberto Finzi, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1965, p. 276.

del suo pasto rappresenta un metodo da prendere in considerazione: «Giusta idea del D.[uhamel]: non occorre prender notazioni rapide, sul luogo, delle sensazioni provate, per iscoprire nuove immagini e analogie; è anzi dannoso. Occorre digerire, *dimenticare*, le sensazioni; non sono già perdute, così facendo; all’atto della creazione – anche dopo molti anni – scaturiscono in noi, più nuove, più vere, più *necessarie*: il tempo opera una scelta in noi, e tiene le migliori e le profonde».² Lo ribadirà nel 1968,³ a un intervistatore d’eccezione, Alberto Moravia, tracciando una sorta di consuntivo sulle ragioni della sua «scarsa» produzione poetica. Montale evoca una giovinezza irrazionalmente pervasa dalla convinzione di avere davanti a sé una breve estensione di tempo e, come a suo tempo Proust, dispera di poter esprimere ciò che sente di dover dire al mondo. Con il passare degli anni questa convinzione di inopia viene meno e anche l’urgenza creativa. Lasciando decantare un’emozione, sedimentare un ricordo o rileggendo un accadimento che sembrava perduto, il poeta distilla la sua opera. Ma è il tempo il vero compositore. Il suo lavoro plasma dapprima una materia informe, la abbozza, la leviga, la cesella e la consegna nelle mani del poeta, il quale le dà infine, con pochi ritocchi, l’ultima finitura. Egli non ha che da attendere. Montale riconosce al tempo di essere stato poeta con lui e di avergli dettato i ritmi della sua produzione artistica.⁴ Il racconto poetico mette d’accordo il presente scrivente con il passato descritto, immaginato o ricostruito. Il racconto è già un impossibile reso possibile, un coesistere di più tempi, di più realtà, un ossimoro crono-composto di esistente e inesistente tra i quali scorre, come un condotto sotterraneo, un fiume di parole.

Nella lirica di *Ossi di Seppia, Vento e bandiere*,⁵ Eugenio Montale sceglie una speciale metafora, la sinestesia, per descrivere la sostanza del tempo. Egli la definisce «sgorgo che non s’addoppia». Tullio De Mauro nel suo *Dizionario della lingua italiana* informa che “sgorgo” è un sostantivo di basso uso la cui prima attestazione risale al XIV secolo e il cui significato è l’effetto dello «sgorgare e il suo

² EUGENIO MONTALE, *Quaderno Genovese*, cit., *Il secondo mestiere*, AMS, p. 1326.

³ *A cena con Montale, Intervista di Alberto Moravia, 1968*, ivi, pp. 1686-1689.

⁴ «Ho aspettato insomma, pazientemente, quasi distrattamente, e in tutti i casi liberamente, che un’intuizione oscura, un sentimento ineffabile si precisassero, maturassero, si formassero un po’ come si forma, in maniera lentissima, strato dopo strato, la perla intorno al nucleo originario» (ivi, p. 1689).

⁵ La lirica risale al 1926 e fu introdotta a partire dalla Ribet. OV, cit., Varianti e autocommenti, p. 869.

risultato».⁶ La portata di questa azione è connotata come abbondante, violenta e copiosa e anche in senso figurato il lemma suggerisce l'idea di un atto che si esprime con forte intensità. Il tempo, o meglio la vita stessa, è un'unica occasione, uno scroscio, un fiotto di eventi irripetibili; un fiume le cui acque non scorrono due volte nello stesso alveo.⁷ Unicità, irripetibilità e irreversibilità sono gli ingredienti del tempo montaliano insieme all'immobile rassegnazione che vede l'uomo condurre i propri passi su un tracciato segnato e fatale. Un'amara considerazione percorre questa poesia: «Ahimè, non mai due volte configura/ il tempo in egual modo i grani!» poiché in natura non esistono due identici chicchi, né due fili d'erba o due foglie sullo stesso ramo che posseggano la stessa forma. La struttura sintattica a doppia negazione pone una pietra tombale, un'inappellabile sentenza sulla riproducibilità degli eventi e sulla loro necessità. L'unica eccezione è rappresentata dal tempo-ricordo che torna ridestato da una memoria sensoriale che riattiva e ricostituisce il tempo-evento riattualizzandolo. Gli elementi fenomenici del ricordo vengono spogliati del superfluo e rimessi insieme per punti essenziali. Non una sequenza o un fluire ma istantanee tenute insieme da un'architettura che integra gli elementi mancanti attraverso strutture invisibili che la mente coglie per completarne lo sfondo. Poeta in grado di rigenerare il tempo, essenzializzarlo ed eternizzarlo servendosi delle parole, Montale conosce ogni cosa che lo riguardi, il ritmo del suo inesorabile «gocciare»,⁸ la materia di cui è costituito («la rena è la clessidra del tempo»),⁹ la misura del suo passo come un repentino trascorrere «d'ombra d'ala in terra»,¹⁰ ciò che è oltre il suo dominio e che attraverso un neologismo definisce l'«oltretempo».¹¹ Immagini di effimero percorrono i motivi montaliani come quando il poeta scioglie all'amico Guarnieri qualche suo verso di *Personae separatae* spiegando: «visti oggettivamente da uno che guardi tutto sub specie aeternitatis noi siamo appena una scintilla effimera, di passaggio»¹² oppure in *Crisalide* (nessun altro nome è più appropriato per definire lo stadio transitorio della vita) nella quale il moto dei ricordi assomiglia al movimento di ritorno di

⁶ Versione digitale disponibile sul sito *Internazionale* alla pagina <https://dizionario.internazionale.it/parola/sgorgo>, ultima consultazione 21 febbraio 2024.

⁷ «I grandi fiumi sono l'immagine del tempo/ crudele e impersonale». *Satura, L'Arno a Rovizzano*.

⁸ *Scendendo qualche volta, Ossi di Seppia*.

⁹ Autocommento a *Tempi di Bellosguardo, Occasioni*, in McM, cit., p. 44.

¹⁰ *Violoncelli, Poesie disperse*.

¹¹ *Voce giunta con le folaghe, La Bufera*.

¹² Lettera a Silvio Guarnieri del 29 novembre 1965, McM, cit., p. 55.

un'onda che si frange contro la successiva che sopraggiunge: «ecco precipita/ il tempo».¹³ Una fioritura spettacolare ma destinata a una delle più brevi vite del mondo vegetale è quella delle succulente che Montale ha osservato «nel giardino delle piante grasse», dove si trovava il campo da tennis della «grande villa color crema, costruita a forza di mine e di quattrini su un'alta e impraticabile scogliera».¹⁴ Là, «il fiore unico, irripetibile, sorto su un cacto spinoso e destinato a una vita di pochi istanti»¹⁵ è la sintesi del capolavoro effimero della natura che si corrompe in fretta e come osservava Mario Soldati «Quando riusciamo a vedere la bellezza, essa è sempre perduta».¹⁶

Per il poeta degli *Ossi* esistono tuttavia diverse declinazioni della nozione di tempo e soprattutto esiste la possibilità di una sua negazione da attuare sia attraverso un processo di reversibilità messo in atto dalla memoria che attraverso l'atto creativo il quale è dominio assoluto dell'intemporaneo.

C'è chi vive nel tempo che gli è toccato
ignorando che il tempo è reversibile
come un nastro di macchina da scrivere.
Chi scava nel passato può comprendere
che passato e futuro distano appena
di un milionesimo di attimo tra loro.¹⁷

L'ossessione del tempo ha turbato l'intelletto e il sonno dei più grandi pensatori di tutte le epoche e latitudini. Filosofi, poeti, narratori così come uomini di scienza hanno tentato di scomporre, circoscrivere e penetrare il dominio del tempo, di imbrigliarlo in formule, strutture e relazioni che avessero disposizione paradigmatica e prospettive condivise. Tanti contributi hanno messo insieme frammenti di verità delineando possibili percorsi di conoscenza nei quali, tuttavia, le domande sono sempre più numerose delle risposte. Se accedere alla verità del tempo significa stabilire confini razionali e perimetri matematici, la crosta

¹³ *Crisalide, Ossi di Seppia.*

¹⁴ EUGENIO MONTALE, *Donna Juanita, Farfalla di Dinard* in *Prose e racconti*, a cura e con introduzione di Marco Forti. Note ai testi e varianti a cura di Luisa Previtiera, Milano, I Meridiani, 1995, p. 19.

¹⁵ *Dov'era il tennis, La Bufera*, OV, cit., p. 215.

¹⁶ MARIO SOLDATI, *Disco Rosso* in *La messa dei villeggianti*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1966, p. 57.

¹⁷ *A Pio Rajna, Quaderno di quattro anni*, vv. 21-26.

dell'enigma tempo è destinata a rimanere impenetrata. Forse l'unica via d'accesso consentita all'uomo rimane quella sapienziale, intuitiva, quella dei poeti, dei filosofi, quella della letteratura intesa come percorso verso la conoscenza, dal momento che la pura logica non sembra poter essere sufficiente. Più che del tempo, quindi, sarà conveniente riferirsi alle sue diverse declinazioni a seconda della dimensione verso la quale è orientata ogni ricerca.

Due sono le posizioni significative che maggiormente informano il pensiero montaliano e una terza, che si alimenta delle prime due e progredisce di qualità, offre una prospettiva utile per un approccio alla concezione del tempo nei testi del poeta genovese. Si tratta di Aristotele, Agostino e Bergson.

3.2 Aristotele. Il tempo come dimensione della consapevolezza di esistere

Se l'essenza del tempo è così ardua da comprendere, manifesti invece appaiono agli uomini gli effetti della sua opera e le tradizionali segmentazioni del suo trascorrere. La ricerca intorno al tempo, Aristotele la conduce nel suo quarto libro della *Fisica*, il trattato sui fenomeni naturali composto intorno al IV secolo a.C.¹⁸ Prima di dedicarsi alle questioni sul tempo, Aristotele aveva indagato con le medesime modalità le nozioni di luogo e vuoto esponendo le sue determinazioni, per eguaglianze e differenze, per identità e difformità, stabilendo progressivamente dei punti fermi sui quali costruire per approssimazione i successivi passi della sua ricerca.

Il paradigma intorno al quale si sviluppa questa parte della fisica aristotelica muove dalle «aporie» o «difficoltà» che si presentano nell'indagine sul tempo. Esse sono di natura ontologica, qualitativa e quantitativa. Aristotele le affronta in modo ordinato, consapevole che non c'è una risposta a tutte le domande ma piuttosto che le risposte possibili sono quelle che non incorrano in palesi contraddizioni. La prima questione interroga la sostanza ovvero se il tempo sia da «annoverare tra le cose che sono o tra quelle che non sono» dato che [...] «una parte di esso, infatti, è stata e non è, una parte sarà e non è ancora».¹⁹ Un «a malapena ed in modo

¹⁸ ARISTOTELE, *Fisica*, IV, 10-14 (Il tempo). Introduzione, traduzione e commento di Laura Maria Castelli, Roma, Carocci, 2012.

¹⁹ Ivi, IV, 10, p. 97.

oscuro»,²⁰ questa la definizione che Aristotele propone e che sembra poter solo lambire ma non certamente circoscrivere la natura del tempo evidenziandone, di necessità, un'essenza debole, scarsamente connotata, difficile da comprendere e ancor più difficile da qualificare dal punto di vista ontologico. Se i suoi costituenti sono parti che non sono più e non sono ancora ed è quindi più opportuno definire il tempo per ciò che difetta piuttosto che per ciò che possiede, «sembrerebbe impossibile che ciò che è costituito da cose che non sono partecipi dell'essere». ²¹ E dunque nemmeno l'ora, ovvero il preciso istante che incessantemente trafigge la terra estromettendo il passato divenuto e il futuro diveniente, può esserne la parte costitutiva, l'unità che serve da misura del tutto, dato che «è necessario che ad un certo punto sia venuto meno». ²² Solo apparentemente dunque l'istante «definisce il passato e il futuro» dato che trascorrendo «è necessario che il precedente sia sempre venuto meno». ²³ La permanenza quindi non è una qualità del tempo.

Riguardo alla necessità di qualificare la natura del tempo, Aristotele esclude l'identità pura Tempo-Movimento (nella quale movimento è anche «un certo mutamento») ²⁴ perché il mutare di ciascuna cosa è un mutare soggettivo e peculiare mentre il tempo è il medesimo ovunque e dimora in uguale misura presso tutte le cose. L'attacco al successivo capitolo sembra però voler smussare una posizione così perentoria mantenendo tuttavia tra i due elementi una relazione di reciproca dipendenza e inscindibilità:

«Se, quindi, ci accade di credere che non vi sia tempo nelle circostanze in cui non distinguiamo alcun mutamento, ma ci sembra che l'anima resti ferma in uno stato unico e indivisibile, mentre quando percepiamo e distinguiamo <un mutamento>, allora diciamo che è passato del tempo, è evidente che il tempo non è senza movimento e mutamento». ²⁵

Al viaggio verso una progressiva approssimazione alla definizione di tempo, quest'ultima dichiarazione aggiunge un luogo che non era stato esplorato prima in quanto Aristotele attualizza, primo tra gli antichi, che l'elemento fondante è la prospettiva dell'uomo che ha luogo attraverso quel percepire e distinguere.

²⁰ *Ibidem.*

²¹ *Ibidem.*

²² *Ivi*, p. 99.

²³ *Ibidem.*

²⁴ *Ivi*, p. 101.

²⁵ *Ivi*, p. 101.

L'essenza del tempo non è da ricercare all'esterno di esso, nelle divinità primigenie, nei movimenti dei corpi celesti, in un atto generativo collocato al di fuori della storia dell'uomo. Solo attraverso la coscienza individuale, grazie alla quale il movimento e il mutamento sono percepiti, si può riconoscere e valorizzare la distanza tra ciò che è anteriore e ciò che è posteriore e dunque dare un valore al tempo. L'origine del tempo, a differenza di altri pensatori, per Aristotele non si situa in un evento temporale o spaziale definito dal mito o dalla storia ma trascende le dimensioni dei fenomeni fisici per collocarsi all'interno dell'anima, della quale l'intelletto è voce. La capacità di discernere l'anteriore e il posteriore come due grandezze distinte e verosimilmente situate in una relazione di valore (crescente ma anche decrescente), è legata alla capacità di enumerare, capacità che è dominio dell'intelletto umano: «Questo, infatti, è il tempo: numero del movimento secondo l'anteriore e posteriore».²⁶ E dunque, se il tempo inizia a scorrere esattamente quando l'anima percepisce l'anteriore e il posteriore, in ultima analisi, il tempo è dimensione della consapevolezza di esistere, tutta umana, che discerne, riconosce ed enumera una transizione. Il tempo ha inizio solo e quando la coscienza che lo pensa si affaccia alla sua visione. Nessuna prospettiva temporale apparterebbe a un'anima che non distinguesse una sequenza, che non prendesse coscienza di una transizione, che non sapesse enumerare una successione. La pertinente aporia si pone «sulla questione se il tempo sarebbe comunque, anche se l'anima non fosse, oppure no. [...] Ma se nulla è per natura tale da poter numerare a parte l'anima e, dell'anima, l'intelletto, è impossibile che il tempo sia se l'anima non è».²⁷ Il numero (inteso sia come il numerato che come il numerabile) pare non avere vita propria dato che solo l'intelletto numerante renderebbe possibile la sua valorizzazione (numerazione).

Una possibile definizione di tempo non può prescindere dalla circolarità e interdipendenza dei diversi fattori: un'anima percipiente e numerante un movimento che muove da un anteriore a un posteriore; un'anima trafitta dalla consapevolezza di essere partecipe di un principio ciclico fatto di generazione e corruzione; un flusso continuo che non risparmia all'intelletto senziente l'eventualità dell'oblio giacché gli uomini, per opera del tempo, dimenticano.

²⁶ Ivi, p. 103.

²⁷ Ivi, p. 121.

3.3 Agostino. Il tempo quale estensione dell'anima

«Così, dunque, il decorso del tempo iniziò con il movimento - mutamento delle creature; invano quindi si ricerca il tempo prima della creazione, come se fosse possibile trovare il tempo prima del tempo. Se infatti non ci fosse alcun movimento delle creature, spirituali o corporali, mediante il quale al passato succede il futuro attraverso il presente, non vi sarebbe affatto il tempo.»²⁸

Pur debitore ai filosofi platonici e ad Aristotele, il punto di vista di Agostino sull'origine e la natura del tempo non può prescindere da una visione dogmatico-teocentrica che pone come principio generatore di ogni cosa, ivi incluso il tempo, l'atto creativo di Dio. I concetti di movimento e mutamento rievocano distintamente le definizioni degli antichi filosofi ma il vescovo di Ippona ne integra e insieme limita la portata sottomettendoli al disvelamento della volontà divina che è parte dell'essenza stessa di Dio. Il tempo, al pari di ogni altra creatura nata *ex nihilo* dall'atto fecondo del suo artefice, è distinto dall'eternità che è invece dimora di Dio posta al di fuori del tempo. Inoltre la successione nella creazione delle opere, nel racconto di Genesi, non può considerarsi tale in senso cronologico dato che il tempo ancora non esiste. Essa appare piuttosto come una sequenza ordinata a partire da concatenazione di cause, indifferente alla collocazione nel tempo.

In che cosa consistono cambiamento e mutamento nel pensiero di Agostino? La risposta è fornita da una sorta di implicita litote: «tutto ciò che non è stato creato eppure esiste non ha in sé nulla che prima non esistesse».²⁹ Cambiamento e mutamento sono quindi le peculiari proprietà delle creature che attraversano il tempo e attraversandolo da un passato a un futuro, acquistano qualcosa che prima non possedevano e perdono qualcos'altro che prima era loro. Le creature anzi segnano il ritmo al tempo perché sono condizione stessa della sua esistenza; esse alimentano e sostentano il suo fluire e vivificano la sua natura con il loro mutamento; sono infine la misura del suo incessante procedere in una relazione di reciproca e circolare interdipendenza.

²⁸ SANT'AGOSTINO, *La Genesi alla lettera*, V, 5.12, https://www.augustinus.it/italiano/genesi_lettera/index2.htm, ultima visualizzazione 8 maggio 2024.

²⁹ SANT'AGOSTINO, *Le Confessioni*, cura e traduzione di Dag Tessoro, Introduzione di Vittorino Grossi, Roma, Newton Compton editori, 2008, XI, 4, p. 359.

Nonostante nella ricerca del significato del tempo non sia pensabile scostarsi dai presupposti scritturali sui quali si basa la dottrina di Agostino molte sono le analogie con il testo della *Fisica* di Aristotele. Movimento e mutamento, il carattere di inconsistenza ontologica di passato e futuro, l'anima (intelletto) come ente percipiente il trascorrere portano a osservare che le contaminazioni vengono sì reinterpretate ma anche che esse sono fortemente presenti nel bagaglio culturale del vescovo di Ippona. Nell'undicesimo libro delle *Confessioni*, tutto dedicato all'analisi del tempo, Agostino dichiara apertamente: «Io voglio conoscere l'essenza e la natura del tempo». ³⁰

Le considerazioni a partire dalle quali Aristotele si chiede se il tempo partecipi all'essere o meno ³¹ impegnano Agostino nella medesima ricerca di senso. ³² Rivolgendosi direttamente all'anima umana (per Aristotele l'anima è la sede dell'intelletto) il vescovo d'Ippona introduce un nuovo lessico nel vocabolario del tempo: la durata. ³³ All'anima umana è stata accordata la facoltà di percepire e misurare un'estensione temporale. Ma se passato e futuro non esistono, (perché il primo non è più e il secondo non è ancora), quale quantità di tale estensione può realmente essere misurata e stimata come lunga o breve? In quanto al presente poi, anch'esso esiste seppur così evanescentemente da sfuggire a ogni misurazione. Cent'anni, un anno, un mese, un giorno, un'ora, ogni singolo istante che passa, così come quello che sta per venire, nella misura in cui sia ulteriormente parcellizzabile in segmenti più minuti, non possiede un presente, dato che tale potrebbe essere definito solo un tempo che non potesse ancora essere suddiviso in parti. Eppure, in qualche modo, passato, presente e futuro esistono perché gli storiografi narrarono il primo, i profeti preconizzarono il secondo e «noi percepiamo gli intervalli dei tempi e li confrontiamo tra loro e diciamo che alcuni sono più lunghi e altri più brevi». ³⁴

Ma allora dove sono i tre tempi che da sempre impegnano l'ordinarietà dell'espressione umana? Il passato e il futuro non esistono in sé – lo prova l'assenza

³⁰ SANT'AGOSTINO, *Le Confessioni*, cit., XI, 23, p. 381.

³¹ «Una parte di esso [tempo], infatti, è stata e non è, una parte sarà e non è ancora» (ARISTOTELE, *Fisica*, cit., IV, 10, p. 97).

³² «Questi due tempi, dunque, il passato e il futuro, in che senso esistono, dal momento che il passato non c'è più e il futuro non c'è ancora?» (SANT'AGOSTINO, *Le Confessioni*, cit., XI, 14, p. 369).

³³ Ivi, XI, 15, pp. 369-373.

³⁴ Ivi, XI, 16, pp. 373.

di identità ontologica già dichiarata da Agostino – tuttavia essi sussistono come altra forma del presente: il passato, nell’elaborazione della mente che estrae dalla memoria le parole formate a partire dall’immagine dei fatti narrati e il futuro nella capacità dell’anima di rappresentarsi ciò che accadrà considerando i segni tangibili del presente. Il presente infine, sembra l’unico ad avere lo statuto di ente nell’osservazione empirica della realtà, ma tale convinzione è illusoria e dipende solo dal fatto che utilizziamo un linguaggio inappropriato. Il presente non ha dimensione; è «un punto che passa». ³⁵ [...] «Mi è parso quindi che il tempo altro non sia che una estensione. Ma di che cosa? Non lo so; forse dell’anima stessa». ³⁶

3.4 Bergson – Montale: connessioni soggiacenti. La concezione del tempo come durata

All’età di settantanove anni, dopo una poliedrica attività artistica che investì i campi della musica, del disegno, della pittura e naturalmente della scrittura in prosa e in versi, al suo intervistatore Montale dichiarava: «Ho scritto un solo libro» ³⁷ e il contenuto di tale affermazione può apparire quantomeno paradossale scorrendo le centinaia di titoli delle sue opere.

Nonostante il poeta genovese si dichiarò debitore del Boutroux in misura maggiore che di Henri Bergson, ³⁸ le dottrine antipositivistiche di quest’ultimo dovettero favorire lo sviluppo, anche oltre la consapevolezza, di una concezione del tempo come prospettiva interiore, soggettiva e spirituale.

Bergson assume, integra e sviluppa alcune concezioni aristoteliche e agostiniane sul valore, sulla natura e sulle aporie del tempo. Le parole chiave della

³⁵ SANT’AGOSTINO, *Le Confessioni*, XI, 28.37, <https://www.augustinus.it/italiano/confessioni/index2.htm>, ultima visualizzazione 9 maggio 2024.

³⁶ AGOSTINO, *Le Confessioni*, cit., XI, 26, p. 385.

³⁷ *Ho scritto un solo libro*, Intervista a cura di Giorgio Zampa, «Il Giornale nuovo», 27 giugno 1975, in SP cit., p. 606.

³⁸ «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». (*Intenzioni*, cit., p. 565) Per i riferimenti a Bergson si confronti anche *Ho scritto un solo libro*, Intervista a cura di Giorgio Zampa, cit., in SP., p. 602: «Mia sorella [Marianna] studiava filosofia. Qualcosa più del nome di Boutroux e di Bergson mi sarà passato tra le mani», ma già nel *Quaderno Genovese*, all’altezza del 5 marzo 1917, Montale annoverava le opere di Bergson tra quelle da portare con sé dovendo ritirarsi «a vita cenobitica» (QG, in *Il secondo mestiere*, AMS, cit., pp. 1296-1297).

sua dottrina sono: la durata intesa come l'unica forma di tempo che possa veramente definirsi tale in quanto rappresentativa di un tempo vissuto dalla coscienza; la memoria, dato che è solo grazie a essa che gli eventi trascorsi possono essere conservati, riattivati e attualizzati in modo reversibile rendendo possibile l'esistenza del passato. La coscienza inoltre è la vera artefice del tempo in quanto è in essa e per sua causa che si succedono gli stati interiori come le emozioni, le sensazioni e le immagini del pensiero, la cui natura non conosce omogeneità, unitarietà e distinzione. Il filosofo francese esemplifica gli stati di coscienza rappresentandoli come i colori dell'iride i cui confini cromatici non sono nettamente delimitabili ma sfumano e si fondono uno nell'altro. Gli stati interiori dunque non possono essere enumerati né allineati su uno spazio fisico a differenza di ciò che avviene per gli elementi della materia che soggiacciono, loro sì, al tempo della fisica ovvero allo spazio-tempo. Il presente bergsoniano è invece simultaneità di situazioni tale da rendere incongrua e inconsistente l'affermazione dell'esistenza di un tempo passato. Il tempo dei positivisti è una successione o un mutamento nello spazio ma il tempo bergsoniano, l'unico che può pregiarsi di questo appellativo e al quale è dato il nome di *durée*, implica una contemporaneità o simultaneità. Il tempo lineare o meglio il tempo spazializzato non spiega se non il presente dato che del passato non si conserva traccia. Nella memoria invece il passato non solo viene preservato cedendo la sua attualità ma semmai cresce continuamente e ininterrottamente arricchendosi su se stesso. Se la memoria non conservasse il ricordo del passato non esisterebbe alcun passato e nessuna successione. Successione e simultaneità sono, di fatto, una *contradictio in adiecto*. E quindi con quale idea di tempo, in quale modo misurare un'intera vita? Quale la percezione e la valutazione di un'intera esistenza che, pur essendo per una parte trascorsa, è tuttavia presente allo sguardo retrospettivo della memoria? E la memoria in quale modo organizza i ricordi se non attraverso meccanismi strutturati in modo tale da consentire la loro rievocazione? La memoria richiamando il passato non si comporta come la coscienza quando vive l'istante presente, non lo fa enumerando e spazializzando. La memoria costruisce *ex novo*, associa, sovrappone, svolge e riavvolge impastando, amalgamando e restituendo un prodotto del tutto diverso nel quale non sono più identificabili i singoli ingredienti dei quali si è servita. E anche quando i ricordi fossero inaccessibili alla coscienza questo non significherebbe

affatto che essi non siano stati in qualche modo registrati. Il tempo di Bergson è un tempo qualitativo e simultaneo nel quale tutto ciò che i fisici chiamano passato è contenuto inevitabilmente nel presente. La chiave è nella coscienza che vive ora, elabora ora, ricorda ora, sente, esprime, immagina, si commuove ora.

Solo a questo punto diventa visibile il legame intrinseco tra il filosofo francese e il poeta degli *Ossi*. Solo ora è chiara l'affermazione: «Ho scritto un solo libro» poiché l'assioma del tempo lineare non può reggere alla prova della coscienza che sente di aver vissuto un unico eterno giorno compresente nel quale si distilla un'intera esistenza. La poesia è un'esperienza dell'anima e così come ogni processo di creazione artistica non può collocarsi in un'ordinata successione cronologica ma si dispone in un tempo spirituale, molteplice, compenetrato, eterogeneo, suscettibile di infinità ed eternità e in ultima analisi indivenibile. Tutto il passato è contenuto simultaneamente nel presente e quella che potrebbe a prima vista sembrare la negazione di una più ampia misura compositiva non è che una negazione quantitativa a favore di una matrice qualitativa omnicomprensiva. Tutte le parole di Montale sono contenute ogni volta e per tutte le volte in quell'unico libro che è iniziato con l'insorgere di una coscienza poetica della quale la vita empiricamente vissuta non è che un pallido riflesso.

4 L'acqua, i rami e le parole

«Le petraie ventose dei tuoi monti,
l'ossame dei tuoi greti;
il tuo mare se vi trascina il sole
lo strascico che abbaglia o vi saltella
una manciata fredda di zecchini
le notti che si chiamano le barche;
i tuoi docili clivi, tocchi d'ombra
dall'oliveto pallido, canizie
benedicente a questa atroce terra».¹

4.1 "Liguritas"

Il rapporto viscerale che lega la poesia di Montale alla sua terra d'origine è ovunque attestato negli scritti del poeta genovese ma trapela in modo inequivocabile negli *Ossi di Seppia*. L'interdipendenza con il territorio ligure, quasi una sorta di determinismo artistico, non si esaurisce in una relazione ragionata e consapevole ma scorre sottotraccia rivelando la presenza di un sentimento cresciuto per assimilazione dei caratteri costitutivi di un luogo geografico oltre che affettivo. La natura essenziale del paesaggio e dei suoi elementi peculiari favorisce nel poeta l'instaurarsi di un dialogo intimo, di un colloquio esistenziale. Quel mondo paesistico incarna e ripete le vicende della vita degli uomini, la loro provvisorietà, l'esposizione alle intemperanze degli elementi naturali e agli sfregi del tempo. Condensate ed essenzializzate in brevi tratti di matita, le immagini espandono i contenuti testuali e ne caricano il significato. Il valore simbolico ed emblematico degli elementi che compongono il paesaggio montaliano delle Cinque Terre si trasferisce, in bene e in male, all'uomo che ne è parte; tuttavia il potere

¹ CAMILLO SBARBARO, *Scarsa lingua di terra che orla il mare, Rimanenze*, in *L'opera in versi e in prosa. Poesie. Trucioli. Fuochi fatui. Cartoline in franchigia. Versioni*, a cura di Gina Lagorio e Vanni Scheiwiller, Milano, Garzanti Editore s.p.a., 1985, vv. 60-68.

rigenerativo di quel mondo terracqueo non si estende in pari misura all'uomo che soffre, nonostante le apparenze, una maggiore vulnerabilità.

Nello scabro scenario ligure, e in particolar modo a Monterosso, la località del soggiorno estivo della famiglia Montale («la casa delle mie estati lontane»),² il poeta tesse un reticolo di connessioni che innervano i costituenti del paesaggio i quali diventano interdipendenti come in un sol corpo. La relazione simbiotica e l'intima aderenza ai tratti di un territorio ne trasfigurano gli elementi in senso antropomorfo. Dove i colli discendono erti di pietrame e il suolo si fa polvere seccata dal sole è più facile per il poeta intuire una corrispondenza di destini, un'identità di prospettive che assimila l'uomo e la terra.³ Ogni carattere ambientale e geografico, divenuto parte di una disposizione spirituale che se ne è nutrita, affluisce negli scritti montaliani attraverso il reiterato ricorso a precise parole chiave. Tra queste, una grande ricchezza di forme lessicali è impiegata per descrivere la qualità di ciò che è scabro, arido e brullo. Una sete anche figurativa percorre la terra di Liguria e i sentimenti del poeta. Ogni soggetto di quell'arsura evoca alla mente un bisogno primario inappagato, un'attesa, un torto patito. Gli *Ossi di Seppia* brulicano di presenze inaridite a partire dall'esistenza del poeta: «Mia vita è questo secco pendio», (*Giunge a volte, repente*); «nel mio terreno bruciato dal salino» (*Portami il girasole ch'io lo trapianti*); «i nostri animi arsi» (*Non rifugiarti nell'ombra*); «la vita brulla» (*Debole sistro al vento*); «la vita che scoppia dall'arsura» (*La farandola dei fanciulli sul greto*). Nella forma letteraria e aulica si ritrova anche il termine «adusta» riferita a Esterina Rossi, «equorea creatura» di *Falsetto*, rimasta troppo a lungo esposta ai raggi del sole.

La visione è attratta dalla sofferenza minuta delle cose che non fanno rumore: le «crepe del suolo» (*Merigiare pallido e assorto*); «l'arsiccio terreno gialloverde» (*Scirocco*); «gli aridi greppi» (*Scendendo qualche volta*); le «volute/ aride dei crepacci» (*Clivo*); «l'orto assetato» (*Il canneto rispunta i suoi cimelli*); «un secco greto» (*Gloria del disteso mezzogiorno*); «l'incartocciarsi della foglia/ riarsa» (*Spesso il male di vivere ho incontrato*) descrivendo le quali il tratto s'impregna di una forte carica

² *Antico, sono ubriacato dalla voce, Ossi di Seppia*, v. 5.

³ «io volevo [...] aderire anche alla natura del terreno della mia terra, della Liguria, in modo più nervoso, volevo fare una poesia che fosse costruita come un muretto a secco». *Biografie al microfono*, cit., *Il secondo mestiere*, AMS, pp. 1611-1612.

fonosimbolica visiva.⁴ Da tutta questa sete, tuttavia, scaturisce una vena di essenziale bellezza che Montale riassume osservando: «È curioso pensare che ognuno di noi ha un paese come questo, e sia pur diversissimo, che dovrà restare il suo paesaggio, immutabile; è curioso che l'ordine fisico sia così lento a filtrare in noi e poi così impossibile a scancellarsi».⁵

Con alcuni poeti liguri, conosciuti nei testi e personalmente, condivide il comune retaggio e il medesimo apparentamento stilistico-geografico: «Dov'essi [Sbarbaro, Ceccardo, Boine] meglio aderivano alle fibre del nostro suolo rappresentarono senza dubbio un insegnamento per me».⁶ Una poesia dunque, nella quale le parole-pietre stanno insieme senza connettivi come i muretti dei terrazzamenti; gli intransitivi possono sostituirsi ai transitivi senza destare clamore; le anastrofi segnano la via più tortuosa per arrivare a destinazione e i chiasmi insegnano che ogni normalità è un paradosso mascherato. Ossimorici accostamenti si mimetizzano fino a passare inosservati perché la verità poetica finisce per confondersi con la realtà fenomenica, a prenderne il sopravvento e sostituirsi a essa, spontaneamente.

Nell'*Intervista* immaginaria, ripercorrendo retrospettivamente la storia della sua prima raccolta poetica, Montale ebbe a scrivere: «Negli *Ossi di Seppia* tutto era attratto e assorbito dal mare fermentante, più tardi vidi che il mare era dovunque, per me, e che persino le classiche architetture dei colli toscani erano anch'esse movimento e fuga».⁷ Non era quello di Genova però, il mare pulsante di cui poetava Montale.⁸ Il capoluogo ligure dalla caratteristica struttura urbanistica verticale, non era molto generoso in fatto di panorami estesi. Gli stretti vicoli del centro storico, i carruggi, mostravano solo esigui pezzi di cielo e per vedere la distesa azzurra bisognava avvicinarsi al porto o salire sulle colline retrostanti: «Ma l'illusione manca e ci riporta il tempo/ nelle città rumorose dove l'azzurro si

⁴ Di suono «visivo» Montale accenna anche nella lettera a Roberto Bazlen del 10 maggio 1939 oggetto della quale sono precisazioni, perplessità e varianti all'*Elegia di Pico Farnese*, poesia composta in occasione del soggiorno del poeta nella casa dello scrittore e amico Tommaso Landolfi nel paesino in provincia di Frosinone. OV, cit., p. 930.

⁵ *Dov'era il tennis, La Bufera*, ivi, p. 215.

⁶ EUGENIO MONTALE, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, cit., SP, p. 563.

⁷ Ivi, p. 567.

⁸ «La Liguria delle mie poesie è soprattutto quella di Monterosso, perché a Genova il mare non lo vedevo quasi mai...». *Biografie al microfono*, cit., *Il secondo mestiere*, AMS, p. 1612.

mostra/ soltanto a pezzi, in alto, tra le cimase». ⁹ Dove la luce filtra a malapena dalla fessura di una finestra, l'affaccio alle prime luci del giorno è simile all'inabissarsi opprimente tra alti muri di case, dato che i poeti hanno bisogno di una porzione più ampia di cielo rispetto ai comuni mortali.

Un particolare legame di amicizia con il poeta di Santa Margherita Ligure è attestato nella sezione degli *Ossi di Seppia* denominata *Poesie per Camillo Sbarbaro* (*Versi a Camillo Sbarbaro* nell'edizione Gobetti) risalente presumibilmente al 1923. Nel 1920, commentando l'uscita della raccolta *Trucioli*, Montale scriveva: «il centro dell'ispirazione qui è l'amore del "resto", dello "scarto", la poesia degli uomini falliti e delle cose irrimediabilmente oscure e mancate». ¹⁰ Montale sembra essersi addentrato molto oltre una semplice recensione. L'empatia intellettuale unita al crescente progredire delle sue competenze critiche porta il poeta genovese a riconoscere la rilevanza e a cogliere i tratti peculiari dei versi dell'amico con il quale anche il proprio modo di fare poesia si accorda. Una matrice spirituale comune e un debito di gratitudine si lasciano intendere tra le parole di critico. Nella stessa prosa Montale invita i lettori a soffermarsi sui «paesaggi pieni di musica e di colore in cui [Sbarbaro] canta e vive tutta la nostra rude e dolce terra di Liguria». Nell'articolo composto in occasione della morte dell'amico, ¹¹ specificava tuttavia che l'elemento marino, così pertinente e pervasivo in quell'ambiente, «raramente appare nei suoi versi» poiché egli «era un uomo di terraferma» intendendo per tale forse il carattere concreto e rigoroso che lo pose sempre fuori dai riflettori del mondo letterario. Rappresentante illustre di una sorta di "*liguritas*", Sbarbaro ha sintetizzato i tratti peculiari della sua regione – dei quali molti riconosciamo in Montale - condensandoli nella lirica composta nel 1922, contenuta nella raccolta *Rimanenze*:

Scarsa lingua di terra che orla il mare,
chiude la schiena arida dei monti;
scavata da improvvisi fiumi; morsa
dal sale come anello d'ancoraggio;

⁹ *I limoni, Ossi di Seppia*, vv. 37-39.

¹⁰ EUGENIO MONTALE, *Camillo Sbarbaro, Il Secondo Mestiere, I, Prose*, p. 3.

¹¹ IDEM, *Ricordo di Sbarbaro*, «Corriere della Sera», 5 novembre 1967, p. 11.

percossa dalla farsa; combattuta
dai venti che ti recano dal largo
l'alghe e le procellarie
– ara di pietra sei, tra cielo e mare
levata, dove brucia la canicola
aromi di selvagge erbe. (Vv. 1-10)

Ai preziosi apporti lirici consacrati all'“atroce terra” ligure, un altro esponente del panorama letterario di primo Novecento, Giovanni Boine, aggiunge il proprio contributo in prosa consegnando alle stampe della rivista letteraria «Voce» del 6 luglio 1911 una testimonianza che riassume i caratteri significativi dell'avarò ambiente mediterraneo ligure. Al di là delle motivazioni da cui trae origine l'articolo intitolato *La crisi degli olivi in Liguria*, ovvero le proteste degli olivicoltori intorno agli anni dieci del Novecento,¹² il testo è fondamentale per comprendere i caratteri geomorfologici, storico-sociali e affettivi nei quali affondano le radici degli autori liguri:

«E qui non v'è aratro, qui non v'è ordigno, qui i solchi si fanno a colpi violenti di bidente, uno dopo l'altro, duri, violenti rompendo il terreno compatto e argilloso. Terreno avaro, terreno insufficiente su roccia a strapiombo, terreno che franerebbe a valle e che l'uomo tien su con grand'opera di muraglie e terrazze. Terrazze e muraglie fin su dove non cominci il bosco, milioni di metri quadri di muro a secco che chissà da quando, chissà per quanto i nostri padri, pietra per pietra, hanno con le loro mani costruito. Pietra su pietra, con le loro mani, le mani dei nostri padri per secoli e secoli, fin su alla montagna! Non ci han lasciati palazzi i nostri padri, non han pensato

¹² Un contributo significativo sull'argomento è fornito anche dal resoconto della discussione che si svolse nel Parlamento del Regno d'Italia il 27 giugno 1911 nel quale si sottolineava come l'esportazione della produzione olearia nazionale fosse drasticamente diminuita nell'ultimo decennio e che si rendeva pertanto necessaria una maggiore tutela del prodotto interno. Il senatore Vincenzo Massabò (1840 - 1915) tenne una incisiva relazione nella quale mise in luce le precarie condizioni degli olivicoltori liguri: «Il Senato confida che il Governo vorrà aiutare le popolazioni agricole dell'estrema Liguria occidentale a superare la gravissima crisi da cui sono afflitte, ed a talo scopo lo invita a presentare sollecitamente un organico disegno di legge». Aggiunge che è stato fra i primi a gettare il grido d'allarme sulla questione, dal banco di deputato. Da allora in poi si sono sempre più aggravate le condizioni degli olivicoltori. E ne espone le cause. Accenna a ciò che ha fatto la Francia per il miglioramento e la difesa dell'olivicultura o dell'industria olearia, o alla condizione miserrima in cui si trovano in Italia i medi e i piccoli proprietari. È di accordo col relatore che bisogna studiare il grave problema in rapporto all'economia nazionale. Afferma che il Governo ha mancato al suo compito, non prestando l'aiuto richiesto anche vivamente dalle popolazioni. [...]DE CESARE. [...] Accenna all'opera indefessa della società degli olivicoltori italiani per l'applicazione della legge; ma, nonostante le iniziative e le spese da essa sopportate, l'autorità giudiziaria ha sollevato continue difficoltà, negandole quasi il diritto di agire». (Tratto dalla «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia» n. 151 del 28 giugno 1911, p. 3833).

alle chiese, non ci han lasciata la gloria delle architetture composte: hanno tenacemente, hanno faticosamente, hanno religiosamente costruito dei muri, dei muri a secco come templi ciclopici, dei muri ferrigni a migliaia, dal mare fin in su alla montagna! Muri e terrazze e sulle terrazze gli olivi contorti a testimoniar che han vissuto, che hanno voluto, che erano opulenti di volontà e di forza».

La testimonianza di come il territorio ligure abbia esercitato il suo influsso negli scritti degli autori coevi a Montale - influenza anche reciprocamente attestata - la fornisce un altro premio Nobel. Salvatore Quasimodo (1901-1968), siciliano di origine, nulla aveva a che fare con la Liguria se non la circostanza che, abbandonata l'università alla quale si era iscritto dopo il compimento degli studi tecnici e dopo aver svolto diversi lavori, venne stabilmente assunto al Ministero dei Lavori Pubblici, ufficio del Genio Civile, che nel 1931 lo trasferì a Imperia. Nella poesia *Alla Liguria* contenuta nella sua ultima raccolta *Dare e avere*, data alle stampe nel 1966, ritorna il tratto scontroso e aspro di quella terra, bilanciato però dal carattere fiero e giusto dei suoi abitanti:

Scrivevo versi della più oscura
materia delle cose,
volendo mutare la distruzione,
cercando amore e saggezza
nella solitudine delle tue foglie sole.
E franava la montagna e l'estate.
Anche lungo il mare
avara in Liguria è la terra,
come misurato è il gesto
di chi nasce sulle pietre
delle sue rive. (Vv. 9-19)

4.2 «Una mareggiata [...] “umanistica”»¹³

Nella relazione circolare, simbiotica e in un certo senso mistica che Montale intrattiene con il paesaggio ligure il mare ha uno spazio d'elezione. L'esperienza poetica e umana è trasferita al lettore attraverso immagini tridimensionali che

¹³ LORENZO GRECO, McM, cit., p. 44.

coinvolgono pienamente tutti gli organi di senso estendendo e aumentando nell'immaginario una realtà fenomenica che viene arricchita di umanità, dolore e deferenza. Il mare è interlocutore privilegiato al quale Montale rivolge le sue parole mute, confida i suoi stati d'animo. È nella solitudine,¹⁴ nel silenzio e soprattutto nella memoria che questo rapporto offre il migliore ritorno. La composizione lirica è un atto per eccellenza solitudinario che si compie quando sensi, sentimento e memoria selezionano gli affioramenti esperienziali che attraverso un non-linguaggio vengono sistemati nella carta. L'elemento marino e gli oggetti a esso correlati nei modi più vari si caricano di significati simbolici. De Caro sottolinea come «il mare non è il soggetto di Montale: è piuttosto l'immagine più ricorrente, la più copiosa fonte di simboli».¹⁵ Ogni sommovimento, ogni mutazione di colore, ogni voce è scritta per essere percepita: lo sciabordio di sottofondo e, in un crescendo dalla bonaccia alla tempesta, tutte le relative variazioni di suono; l'odore di salmastro e salino; la visione estesa di tutti i toni delle tinte acquatili (una marina chiara; cristallina, cretata di schiume bianche, ingiallita presso la foce di un fiume; color d'arancia al crepuscolo; ingrignata o plumbea, intorbidita dal riflettersi delle nubi, bruna come una torba e infine illividita dal cielo fosco) che, unita a un tremulo evaporare d'aria nell'afa del meriggio immobile, non ha bisogno di uno sforzo d'immaginazione. Perfino il sapore amaro dell'acqua rimanda a qualcosa di conosciuto. Il mare, pneuma vivificante, ha membra animate che partecipano e agiscono mutuamente con i movimenti della natura: braccia d'alghie (*L'agave sullo scoglio, Scirocco*); una voce che parlotta e un vasto cuore (*Maestrato*); e ancora un ripetere e un ridire (*Ho sostato talvolta nelle grotte*); scaglie che palpitano (*Merigliare pallido e assorto*); un respiro che ammonisce (*Antico, sono ubriacato dalla voce*).

Il poeta coltiva con il principale costituente del paesaggio ligure una relazione privilegiata disponendosi conformemente al linguaggio essenziale e universale di lui. È il racconto di un allora e di un adesso che si incontrano non così lontani e non così diversi ma li separano l'antico monito del mare, sempre disatteso, e i destini non più conciliabili. Oscura è la legge che governa il cammino dell'uomo:

¹⁴ «La poesia così detta lirica è opera, frutto di solitudine e di accumulazione». EUGENIO MONTALE, *È ancora possibile la poesia?* Discorso tenuto all'Accademia di Svezia il 12 dicembre 1975. SP, p. 9.

¹⁵ PAOLO DE CARO, *Journey to Irma*, cit., p. 379.

«Tu m'hai detto primo
che il piccino fermento
del mio cuore non era che un momento
del tuo; che mi era in fondo
la tua legge rischiosa: esser vasto e diverso
e insieme fisso»¹⁶

In ogni luogo è manifesta la presenza della severa legge del mare-padre che appalesa la sua arbitraria dualità. Dalla stessa potenza generatrice di vita deriva una forza altrettanto devastante che traspare da una condizione di sofferenza insita nelle creature soggette al suo dominio, per esprimere la quale nessun nome si addice adeguatamente. I segni delle intemperie, come sguardi di Medusa, impietriscono e tormentano anche i ciottoli,¹⁷ per loro natura affatto soggetti alle ingiurie degli elementi. La furia e la bonaccia, espressioni opposte ma affini di uno stesso agire, sottolineano quanto uomini e cose siano soggetti ad alterne fortune, senza possibilità di appello. I residui o rifiuti di tanta veemenza, perduta ogni forma e capacità vitale, sono scagliati fuori dalla corrente della vita e abbandonati al loro destino:

«Così, padre, dal tuo disfrenamento
si afferma, chi ti guardi, una legge severa.
Ed è vano sfuggirla: mi condanna
s'io lo tento anche un ciottolo
ròso sul mio cammino,
impietrato soffrire senza nome,
o l'informe rottame
che gittò fuor del corso la fiamma
del vivere in un fitto di ramure e di strame».¹⁸

Il mare è il padre ancestrale che svela le origini e indica la strada; è la patria verso cui tutto ritorna. Il mare fa affiorare, con il suo rimescolarsi, un'intuizione creativa, riflesso in piccole proporzioni, della sua più ampia attitudine poetica:

¹⁶ *Antico, sono ubriacato dalla voce, Ossi di Seppia*, vv. 12-17.

¹⁷ Confronta anche "il patire dei sassi" del v. 22 in *ivi*, *Scendendo qualche volta*.

¹⁸ *Ho sostato talvolta nelle grotte*, *ivi*, vv. 16-24.

«Pur di una cosa ci affidi,
padre, e questa è: che un poco del tuo dono
sia passato per sempre nelle sillabe
che rechiamo con noi, api ronzanti».¹⁹

Nella sezione *Mediterraneo*, cuore fluttuante dell'intera raccolta, l'assimilazione del poeta con l'elemento marino raggiunge il suo apice. La separazione dell'uomo dal suo principio primordiale non è più reversibile e per questo rimane nell'anima un desiderio vitale di ricomposizione («M'attendo di ritornare nel tuo circolo»)²⁰ Il processo di personificazione di Oceano e la spinta sempre frustrata dell'uomo alla sua imitazione (mare-padre) rendono palese un insanabile sentimento di nostalgia. Come l'opera d'arte e la sua riproduzione, l'autentico con l'apocrifo, il modello è sempre troppo lontano da raggiungere.

Un mare di cui mai si pronuncia il nome soggiace a *Potessi almeno costringere* dove il congiuntivo ottativo è una danza di desideri inappagati che non si intendono perché parlano un diverso idioma; la storia di un impossibile abbraccio tra elementi che appartengono a regni diversi e inconciliabili. Solo parole non umane potrebbero esprimere tanta malinconia ma è vano tentare di rubarle al mare. Ancora una volta esso è poeta assoluto che non tollera un canto a due: una delle voci non va a tempo, stona e balbetta. L'altra invece, riassume su di sé un perfetto amalgama di arte e natura.

«Potessi almeno costringere
in questo mio ritmo stento
qualche poco del tuo vaneggiamento;
dato mi fosse accordare
alle tue voci il mio balbo parlare: -
io che sognava rapirti
le salmastre parole
in cui natura ed arte si confondono».²¹

¹⁹ *Noi non sappiamo quale sortiremo*, ivi, vv. 16-19.

²⁰ *Dissipa tu se lo vuoi*, ivi, v. 5.

²¹ *Potessi almeno costringere*, ivi, vv. 1-8.

Terra di mezzo e mobile confine tra la collina e la marina, la riva subisce nondimeno le ostilità di entrambe. Turbina ai venti, ribolle nelle cavità, assorbe le intemperanze degli elementi, respira ansimando, ospita creature senza vita e senza posa e se qualcosa a tratti verdeggia è una vita stentata dal salso e soggetta al franamento. Perennemente alla ricerca di una stabilità, perennemente rimodellata e ogni volta distrutta, partecipa ai «commovimenti delle cose malferme della terra»²² come la vita del poeta.

4.3 «Sono un albero bruciato dallo scirocco anzi tempo»²³

Una sorta di difetto di prospettiva, quasi una *mise en abîme*, investe i lettori della prima raccolta poetica montaliana immersi nell'elemento equoreo che penetra diffusamente l'opera lungo tutto il corso della sua narrazione. Tuttavia la ricerca e l'analisi di alcune occorrenze degli *Ossi di Seppia*, condotta peraltro anche sulle successive sillogi, restituisce un risultato ulteriore e inatteso dato che, nonostante le apparenze, solo poco più della metà delle liriche è ambientata in un contesto marino.

Tra le risorse iconografiche impiegate dal poeta un secondo costituente, oltre all'elemento acquatico declinato nella più ampia gamma di versioni, ricorre in maniera significativa nel paesaggio mediterraneo. Si tratta di un intreccio narrativo composto da figure di rami, branche vegetali, entità arboree e silvestri, a volte animate da presenze, che vanno oltre il semplice corollario di un paesaggio alberato. Dal punto di vista della ricorsività, i rami contendono a Nettuno il primato nelle poesie degli *Ossi*. Tali rappresentazioni scorrono i piani dimensionali dalla realtà al simbolo, e viceversa, a formare una complessa filosofia vegetale soggiacente che dirama in un reticolo di significati allusi ma quasi mai

²² *L'agave sullo scoglio*, *Scirocco*, ivi, vv. 12-13.

²³ Rispondendo all'amico Svevo che lo incitava a dedicarsi alla carriera di critico letterario, Montale scriveva: «Eppoi con l'esperienza di vita che ho io, tutta esclusivamente interna, che potrei dare nel campo narrativo? Sono un albero bruciato dallo scirocco anzi tempo e tutto quel che potevo dare in fatto di grida mozze e di sussulti, è tutto negli *Ossi di Seppia*». Lettera a Ettore Schmitz [Italo Svevo], datata 3 dicembre 1926 (*Carteggio Svevo-Montale*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1976, p. 40).

completamente dichiarati.²⁴ Una varietà di circostanze raffigura i rami: sono propaggini, palchi diramati in forma di braccia levate al cielo, germogli pollonanti o stecchi riarsi narrati e nominati con pari abbondanza lessicale idonea alla descrizione del loro valore concreto, onirico e simbolico ed espressione finanche di un rapporto d'identificazione con la propria esistenza.

4.4 «(Ci dev'essere per forza qualcos'altro in ciascuno degli alberi, una qualche anima viva)»²⁵

I rami, come vene e arterie di creature arboree dalle forme misteriose e dalle multiple possibilità, rappresentano un progetto di vie che si dipartono divergenti o si saldano talvolta convergendo in un unico tracciato; percorsi che si allontanano in direzioni opposte e alternative come esiti di autonome scelte di vita o che si uniscono in un unico abbraccio. I rami sono corrispondenze segrete, rimandano a traiettorie figurative che ripetono le figure di connessioni sinaptiche, realizzazioni di frattali che si ripropongono nelle forme dei fulmini e nei delta dei fiumi. Sono parti di un unico disegno e insieme individualità distinte, scheletri invernali pronti a rivestirsi ai primi tepori, armature nascoste sotto fronde poderose.

Molti poeti hanno interpretato i rami per le loro architetture diffuse, per la grazia e la delicatezza delle forme, per il mistero della vita che vi scorre. Ma oltre la materialità e la coerenza delle loro fogge essi si prestano alla simbolizzazione dato che aspirano al cielo. Identificarsi nei rami, nuda rappresentazione di essenzialità, significa partecipare a una base esistenziale condivisa che vede il ciclo della vita perpetuarsi in nascita, crescita e declino. Logico e coerente il loro sviluppo e insieme faticoso resistere alle bufere della vita, i rami sono *alter ego* di anime sospese a metà tra terra e cielo ed egualmente estranee ai due mondi. Spogli contro la volta celeste o frondosi di vegetazione, essi sono trasparenze oltre le quali indovinare un orizzonte o comporre una tela servendosi della capacità di vedere

²⁴ Dante Isella nel commento a *Derelitte sul poggio* parlerà di «identità, nel simbolo, di piante e di uomini». EUGENIO MONTALE, *Le occasioni 1928-1939*, a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi, 1996, p. 106.

²⁵ «(Surely there is something more in each of the trees, some living soul)». WALT WHITMAN, *Canto al tramonto, Foglie d'erba*, a cura e con un saggio introduttivo di Mario Corona, traduzione di Mario Corona, Milano, I Meridiani, 2017, p. 1123.

attraverso le barriere. Il ramo e più in generale la dimensione vegetale ha a che fare con il tempo effimero perché realizza un progetto infinito in un'estensione finita e transitoria, ma anche con l'eternità perché prolunga se stesso e la sua specie nei fiori e nei frutti che produce in gran copia. Il ramo è connesso all'esistenza fragile dell'uomo perché recidere l'uno e l'altra è atto contro natura, irreversibile e definitivo che pone termine a un disegno in divenire. Il ciclo vitale botanico e poetico desidera perpetuarsi; il ramo e l'uomo rifiorire e rigenerarsi per ricomporre il proprio progetto, specialmente dopo una perdita o uno smarrimento. Il ciclo vitale tende naturalmente all'omeostasi; è quindi probabile che un nuovo ramo germogli poco più in là di dove il vecchio era stato reciso.

L'iterata rappresentazione dei rami, perfettamente compatibile con il paesaggio ligure delle Cinque Terre e delle sue colline appenniniche rivestite di macchia arborea, non verrà meno in *Occasioni*, dopo il trasferimento a Firenze, in un contesto ambientale totalmente differente agli occhi del poeta. In quanto simbolo, ovvero segno di riconoscimento di una realtà mistificata, i rami non smetteranno di popolare le raccolte successive nella loro plurale veste di speranza di rigenerazione, estrema resistenza della vita, rappresentazione di celate esistenze o grafia del creato poiché essi sono un alfabeto alternativo e universale da leggere per segni vegetali.

4.5 Rami di fede, di leggenda e di magia

La presenza del ramo nelle sue infinite varianti di fuscello, bastone, tronco, trave o albero è ricorrente nella tradizione letteraria e iconografica della cultura orientale e occidentale di tutti i tempi e incrocia miti e leggende, simbologie e allegorie anche molto vicine al nostro quotidiano. A partire dall'ambito biblico e risalendo il fiume della letteratura sacra e profana, molteplici sono le esemplificazioni nelle quali troviamo la presenza di rami vegetali. La corona di spine posta sul capo di Cristo crocifisso o il ramoscello che la colomba riportò a Noè, annunciando la fine del diluvio e la pacificazione di Dio, o ancora nel libro profetico

di Ezechiele²⁶ l'abbondanza di rami e fronde prelude a significati sapienziali e archetipici. In Esodo il bastone di Mosè,²⁷ insegna del potere, subisce una metamorfosi divenendo un serpente per poi ritornare ciò che era, sotto l'autorità del Signore.

La ricchezza di rami e frutti è anche allegoria della fecondità della sapienza. In *Genesi*,²⁸ la donna che il Dio veterotestamentario trasse dalla costola di Adamo coglie dal ramo dell'albero della conoscenza del bene e del male il frutto del quale le era stato ammonito di non cibarsi. Non solo ella ne mangia ma ne offre anche al compagno incorrendo così nella fatale cacciata dall'Eden e nelle conseguenze nefaste dell'assoggettamento alla sofferenza, alla fatica e alla morte corporale.

L'albero per eccellenza della tradizione cristiana è però senza dubbio quello dal quale fu ricavata la croce, strumento di compimento del disegno divino della morte di Cristo e, attraverso essa, di redenzione dell'umanità. Ne tratta un antico testo medievale risalente all'ultimo quarto del XIII secolo che ebbe molta fortuna a giudicare dal grande numero di codici manoscritti ancor oggi conservati nelle biblioteche. Si tratta della *Legenda aurea* di Iacopo da Varazze,²⁹ una raccolta di agiografie, martirologi e testi edificanti a uso soprattutto dei frati predicatori, che compendia opere preesistenti e le collaziona attraverso una mediazione critica che intende sottoporre al lettore versioni diverse e a volte contrastanti dei medesimi episodi narrati. A questo testo si ispirarono ripetutamente gli artisti del sacro, i pittori, i decoratori a fresco e gli scalpellini di ogni tempo per rappresentare un'iconografia di santi e martiri che divenne canone.

Iacopo da Varazze o da Varagine³⁰ (1228 ca. - 1298), frate dell'Ordine dei Predicatori e arcivescovo di Genova in tarda età, nel capitolo LXIV della sua

²⁶ Ez. 17,4; 17,6; 17,8; 17,22; 17,23; 19,11; 19,12; 19,14; 31,3; 31,5; 31,6; 31,7; 31,8; 31,9; 31,12; 31,13; 36,8.

²⁷ Es. 4,2 e segg.

²⁸ Gn. 2, 16-17.

²⁹ IACOPO DA VARAZZE, *Legenda Aurea. Con le miniature del codice Ambrosiano C 240 inf.*, Testo critico riveduto e commento a cura di Giovanni Paolo Maggioni, traduzione italiana coordinata da Francesco Stella con la revisione di Giovanni Paolo Maggioni, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo e Milano Biblioteca Ambrosiana, 2007.

³⁰ Per le notizie biografiche si veda CARLA CASAGRANDE, *Iacopo da Varazze, Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 62, (2004), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, https://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-da-varazze_%28Dizionario-Biografico%29/, ultima visualizzazione 2 ottobre 2023.

Legenda aurea intitolato *De inventione Sanctae Crucis*, dedicato alla storia della Santa Croce, cita tra le fonti della sua ricerca numerosi testi quali il Vangelo apocrifo di Nicodemo, una *Storia scolastica*, una *Storia tripartita*, una *Storia ecclesiastica* e altre opere, fornendo diversi resoconti il cui substrato comune rimane un ramoscello consegnato dall'angelo del Signore al figlio di Adamo, Seth, da piantare sulla tomba del padre alla sua morte. Un'altra versione riferisce che il ramo consegnato a Seth fosse stato tratto proprio dall'albero sul quale Adamo peccò di superbia. Una volta cresciuto e diventato un grande albero, si dice che visse fino al tempo di re Salomone il quale vedendolo così maestoso, ordinò di abbatterlo per collocarlo nella sua casa tra i boschi. Il tronco così ottenuto si dimostrò però sempre inadeguato all'uso perché, nonostante i falegnami l'avessero tagliato a misura, mai poté adattarsi alle necessità. La storia narra che alla fine fu dismesso e posato sopra uno stagno perché vi facesse da passerella. La regina di Saba in visita al re Salomone, dovendo passare sopra quel tronco, presentì che fosse destinato a un alto ufficio e non volle calpestarlo ma stette in adorazione. Un'altra variante vuole che la regina riferisse al re che in seguito alla morte dell'uomo appeso a quella trave, il regno dei Giudei sarebbe stato distrutto. Continua il racconto del domenicano che Salomone ordinò allora di eliminare quel legno inabissandolo in una profonda cavità sotterranea che successivamente divenne una piscina probatica, fonte di inspiegabili guarigioni per gli infermi che vi si immergevano. «Si dice poi che, avvicinandosi il tempo della Passione di Cristo, il legno sia venuto a galla. I Giudei lo videro, lo presero e ne ricavarono la Croce per il Signore»³¹ portando a compimento il disegno divino della redenzione dell'umanità.

I riferimenti più o meno espliciti all'immagine della croce sono disseminati principalmente in *Occasioni* e ne *La bufera e altro*. Nella seconda raccolta il simbolo di sofferenza per eccellenza è fortemente correlato a Irma, «in origine, donna reale»,³² trasposizione al femminile della figura di Cristoforo o *Christum ferens* e come il cananeo che traghetta oltre il fiume il Cristo con sembianze di fanciullo senza conoscerne la vera identità, così Irma veste il suo ruolo di «inconsapevole Cristòfora» dato che sembra ignorare il valore salvifico della sua missione nei confronti del poeta. Nonostante i suoi attributi empirei, che Montale trae con

³¹ IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, cit., p. 517.

³² Lettera a Glauco Cambon 16 ottobre 1961, SP, cit., p. 91-92.

insistenza dal registro religioso, il suo compito «non le consente altro trionfo che non sia l'insuccesso di quaggiù: lontananza, dolore» perpetrati da una divinità altera e inflessibile che dispensa la sua presenza catartica con grande parsimonia. Il processo di divinizzazione o etereizzazione non può tuttavia completarsi in quanto la sua corporeità soggiace intatta nella mente del poeta nonostante abbia «da tempo cessato di esistere come tale».³³

La lirica *Costa San Giorgio* (Firenze 1933 ma «rifatta nel 1938»),³⁴ deve il suo titolo alla strada fiorentina nella quale era situata l'abitazione della studiosa americana.³⁵ Nella lettera a Gianfranco Contini dell'11 luglio 1935, Montale la definisce «un carme d'amore (disperato)», in quanto all'altezza dell'estate 1935, ma in realtà già dall'anno precedente, era drammaticamente emersa tutta la problematicità dell'incompatibile coesistenza nella vita del poeta di due donne, fino a poco tempo prima ignare l'una dell'esistenza dell'altra. Nella terza strofe «l'Idolo», con la I maiuscola, «Tende/ le sue braccia fra i càrpini» come a cercare una risposta al suo dolore, ma «l'oscuro/ ne scancella lo sguardo. Senza voce,/ disfatto dall'arsura, quasi esanime,/ l'Idolo è in croce». Quasi un manichino di De Chirico privato dello sguardo e della parola, ossia di quanto di più umano esista nella persona, l'idolo è esanime come un Cristo sul Golgota. Nell'*Intervista immaginaria* Montale aveva fatto cenno, ma senza rivelarne l'identità, alla protagonista di un'altra poesia, *Iride*, che «torna a noi come continuatrice e simbolo dell'eterno sacrificio cristiano. Paga lei per tutti, sconta per tutti».³⁶ La vocazione di redentrice attribuita da Montale a Irma e attestata lungo tutto l'arco di tempo nel quale dura lo scambio epistolare (1933-1939) potrebbe far ipotizzare che l'Idolo possa essere

³³ *Ibibem*.

³⁴ *Facsimile* d'un manoscritto con varianti in «Corrente», a. II, 11, Milano, 15 giugno 1939. OV, cit., Varianti e autocommenti, p. 920.

³⁵ Nelle note d'autore che accompagnano le edizioni a partire da Einaudi, 1942, *Costa San Giorgio* è corredata di un commento che offre alcune indicazioni per una lettura contestualizzata del testo poetico: «passeggiata in due sulla nota rampa fiorentina, e un poco più su, potrebbe appunto intitolarsi 'La passeggiata'» (OV, Varianti e autocommenti, p. 921). Nella lettera datata 7 settembre 1933, successiva solo di qualche giorno al rientro della donna negli Stati Uniti dopo il soggiorno fiorentino, Montale riceve da Irma un telegramma che rievoca la passeggiata in Costa San Giorgio e anche un po' più in su: «E il tuo telegramma di stamani, col ricordo della "Costa", mi suona come un rimorso» (EUGENIO MONTALE, *Lettere a Clizia*, cit., p. 10 e Introduzione, pp. XX-XXI). Per il riferimento all'abitazione della studiosa americana si veda anche IRMA BRANDEIS, GIANFRANCO CONTINI, «*Questa stupida faccia*», *Un carteggio nel segno di Eugenio Montale*, a cura e con una nota di Marco Sonzogni, Prefazione di Domenico De Martino, Milano, Archinto, 2015, nota 11, p. 53.

³⁶ EUGENIO MONTALE, *Intenzioni*, cit., SP, p. 568.

proprio lei. Senza addentrarci su quanto assunto da De Caro³⁷ circa la possibile sovrapposizione nella lirica di due figure femminili ascrivibili entrambe al periodo di composizione della poesia - sull'interpretazione della quale permane un rilevante margine di ambiguità - ciò che è significativo porre in evidenza sono le terminologie lessicali. Montale trae dal campo semantico del sacro diversi lemmi carichi di pregnanza e densità espressiva che trasportano, oltre alle parole, una carica emotiva e dischiudono un canale di referenti noti all'immaginario collettivo. Termini come *Idolo*, *croce*, *crocifisso*, *visiting angel* non possono che rinviare a significati metafisici e ultraterreni, a un bisogno di spiritualità con oscillazioni dal divino al laico e viceversa, dato che nessuno dei due ambiti risulta al poeta esaustivo ed esclusivamente rappresentativo di una condizione interiore.

Dall'idolo sbarrato di *Costa San Giorgio* alla «sbarra in croce» di *Palio* (1939), dall'«ombra crociata del gheppio» *L'estate* (1935) ai «due fasci di luce in croce» de *La canna che dispiuma* (1938), ovunque sia collocata «la croce è un simbolo di sofferenza» e Montale lo dichiara espressamente nella lettera a Silvio Guarnieri del 29 aprile 1964, aggiungendo che «altrove sarà la Ruota di Ezechiele».³⁸

Nella terza silloge il riferimento alla croce è prevalentemente da intendere come traslato della guerra e della morte. Due lezioni sono di particolare ammonimento ne *La Bufera*. I testi vennero pubblicati entrambi nel 1946, appartengono alla sezione delle *Silvae* e si trovano attigui anche nella disposizione strutturale della raccolta. Si tratta di *'Ezekiel saw the Wheel...'* il cui titolo è tratto dall'*incipit* di uno spiritual afro-americano e de *La primavera hitleriana*.³⁹

Nella prima delle due poesie, monostrofica, ventiquattro versi si susseguono, dal settimo al trentesimo, senza un punto fermo. In un crescendo di eventi che assumono via via maggiore tragicità si snoda un percorso verso un mondo infero. La vita è un «breve cerchio che tutto trasforma»⁴⁰ e non un segmento che ha avuto

³⁷ PAOLO DE CARO, *Journey to Irma*, cit., pp. 81 e segg.

³⁸ LORENZO GRECO, McM, cit., p.43.

³⁹ Pubblicata per la prima volta in «Inventario», a. I, n. 3-4, autunno-inverno 1946-1947, pp. 11-12 con la datazione «1939-1946» e poi riprodotta nell'*Antologia poetica della Resistenza italiana*, a cura di Elio Filippo Accrocca e Valerio Volpini, San Giovanni Valdarno-Roma, Landi, 1955, pp. 47-48. OV, cit., Varianti e autocommenti, p. 965.

⁴⁰ Altrove: «Mia vita, [...] Nel tuo giro inquieto ormai lo stesso/ sapore han miele e assenzio» (*Ripenso il tuo sorriso, ed è per me un'acqua limpida*) e «il giro che governa la nostra vita» (*Fluss*).

origine dal primo punto per terminare nell'ultimo. I ricordi si confondono col presente, l'immaginario con la vita vissuta. L'autore ripercorre fotogrammi minuti di un passato che non è mai trascorso riassumendoli in una sequenza che nulla ha a che fare con l'*ordo naturalis* mentre li narra a un interlocutore che come sempre gli è necessario. A lui (ma sarebbe meglio dire a lei) può finalmente parlare attraverso un linguaggio che prescinde dalla fenomenologia naturale e dai suoi consueti rapporti per creare un ultra-linguaggio che implichi nuovi e aumentati significati, un linguaggio nel quale i connettivi non sono così importanti, i referenti hanno dei sostituti che non è necessario svelare e ai respiri interverbali è sufficiente un a capo. Solo il linguaggio metafisico può contrastare i limiti intrinseci della parola e quel linguaggio è la poesia. Solo attraverso di esso Montale può compiutamente e sovraneamente esprimere le istanze più profonde del suo essere. La croce (di legno a giudicare dal successivo «in polpa marcita di vecchie/ putrelle schiantate») descritta come 'tua' (e verosimilmente appartenente in senso figurato alla Cristòfora), ha perso qui il suo carattere unitario e definito dall'immaginario collettivo per digradare a oggetto deteriorato. La sua fibra vegetale, o meglio la sua pura essenza è una scheggia che assomiglia sempre più a una reliquia nei confronti della quale sia stato compiuto un atto sacrilego.

Nonostante la sua data di composizione sia successiva, il riferimento ideale de *La primavera hitleriana* si situa all'altezza di un preciso evento storico risalente alla primavera del 1938 quando Hitler restituì la visita ufficiale che Mussolini aveva compiuto in Germania nel settembre dell'anno precedente.⁴¹ Dopo aver partecipato alle celebrazioni e alle grandi parate militari allestite dalla poderosa macchina della propaganda presso le città di Roma e Napoli, il 9 maggio Hitler concluse il suo viaggio arrivando in treno a Firenze, dove venne accolto con toni trionfali in una città allestita per l'occasione. La stazione di Santa Maria Novella era stata pavesata con le insegne dei due governi. I fasci littori e le croci celtiche si alternavano lungo tutto l'itinerario del corteo e nei luoghi del cerimoniale. Quel 9 maggio Montale era

⁴¹ Dalle note d'autore traiamo questa indicazione: «*La primavera hitleriana*. Hitler e Mussolini a Firenze. Serata di gala al teatro Comunale. Sull'Arno, una nevicata di farfalle bianche» (OV, Varianti e autocommenti, p. 966). La poesia venne annunciata a Gianfranco Contini nella lettera del 26 dicembre 1946 nella quale il poeta inviava all'amico due fogli di bozze con correzioni dell'autore della rivista «Società»: *Proda di Versilia* ed 'Ezekiel saw the Wheel...'. Eusebio e Trabucco, cit., pp. 154-157.

a Firenze. Osservava, rifletteva e poneva in salvo quelle impressioni, quei suoni e quei fotogrammi che dopo una lunga gestazione («Porto con me quella prima vibrazione, che ne produce altre, rimugino, rumino, tesaurizzo una parola, un'emozione. Poi, col tempo, la dipano»)⁴² sarebbero diventati poesia. La cronaca fiorentina⁴³ registra per l'occasione l'esibizione di una pattuglia di aviogetti, una folla oceanica di persone confluente lungo le vie della sfilata, grandi drappi con i simboli dell'alleanza politica e militare tra i due paesi e una Firenze rinnovata da imponenti opere di rifacimento e modernizzazione. Montale annota queste circostanze descrivendo gli eventi inconsueti di quel giorno. Un nugolo di «falene impazzite» termina il suo volo rovinando a terra. Un rumore sinistro, come di cristalli di zucchero sbriciolati, si produce dal calpestio dei passi che premono sui loro corpi esanimi, a terra. Compare nella scena «un messo infernale», quasi un annunciatore dell'apocalisse e i suoi sicari, definiti alla maniera di Dante «scherani»,⁴⁴ schiamazzano incitandolo. È un sabba infernale, «una sagra di miti carnefici» che nessuno tenta di contrastare e dunque questa acquiescenza rende tutti ugualmente colpevoli di ciò che accadrà di lì a poco. Le croci ovunque presenti non narrano una storia di redenzione. Sono svastiche o croci uncinatae, cioè l'emblema ufficiale del Partito Nazionalsocialista Tedesco, poi nazismo, che infestò con le sue dottrine la storia europea. I presagi sarebbero diventati tristi conferme nell'imminente catastrofe umanitaria, civile e sociale culminante, solo due anni più tardi, nel secondo conflitto mondiale.

Da poco sul corso è passato a volo un messo infernale
tra un alalà di scherani, un golfo mistico acceso
e pavesato di croci a uncino l'ha preso e inghiottito (Vv. 8-10)

Sullo sfondo della macrostoria si delinea inoltre una storia personale le cui implicazioni, per il microcosmo dell'uomo Montale, sono comunque di portata

⁴² ALBERTO CAVALLARI, *Bussiamo all'uscio di casa dei nostri scrittori. Montale*, «Corriere dell'Informazione», 29 novembre 1957, p. 3.

⁴³ Cfr. ROBERTO MANCINI, *9 maggio 1938: Hitler a Firenze*, dal portale «Storia di Firenze» un'iniziativa promossa nell'ambito del Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte, Spettacolo dell'Università degli Studi di Firenze sotto la direzione scientifica dei proff. Marcello Verga e Andrea Zorzi (dir. responsabile), <https://www.storiadifirenze.org/?p=3286>, ultima visualizzazione 8 febbraio 2024.

⁴⁴ «Questa scherana micidiale e latra», *Così nel mio parlar vogl'esser aspro*, Dante, Rime, CIII.

cosmica. Il congedo irreversibile da Irma, unica prospettiva di salvezza, lascia tuttavia aperta, in chiave ultraterrena, la missione sacrificale di lei, per tutti.

Guarda ancora

in alto, Clizia, è la tua sorte, tu
che il non mutato amor mutata serbi,
fino a che il cieco sole che in te porti
si abbàcini nell'Altro e si distrugga
in Lui, per tutti. (Vv. 33-38)

Altri rami, non meno celebri, sono disseminati nella letteratura di ogni tempo per la loro funzione sacra o profana di lasciapassare necessario per intraprendere o proseguire un viaggio voluto dal fato. Tra questi il ramo d'oro che consentirà a Enea la catabasi all'Averno per incontrare il pio padre Anchise, morto e inumato a Drepano dopo la fuga dalla città di Troia. Il ramo sacro necessario a introdurre Enea oltre le porte della città di Dite è tutto d'oro, fusto e foglie e non solo dovrà essere cercato nel profondo e fitto bosco che lo nasconde ma potrà essere staccato solo da mano propizia al fato. Contrariamente, nulla e nessuno lo potrà divellere. Proserpina, la regina degli Inferi, lo pretende come dono. Una volta colto, inoltre, il bosco non ne rimarrà privato perché immediatamente, al suo posto, un altro ne nascerà della medesima sostanza.

La Sibilla Cumana, che ha dimora nell'antro dalle cento porte presso il tempio di Apollo, interpellata circa il modo di penetrare oltre le porte della città dei morti, offre la chiave per il transito:

[...] È ne la selva opaca,
tra valli scure e dense ombre riposto
e ne l'arbore stesso, un lento ramo
con foglie d'oro, il cui tronco è sacrato
a Giuno inferna: e chi seco disvelto
questo non porta, né secreti regni
penetrar di Plutone unqua non pote.
Ciò la bella Prosèprina comanda,
che per suo dono il chiede; e svelto l'uno
tosto l'altro risorge, e parimente

ha la sua verga e le sue chiome d'oro.
Entra nel bosco, e con le luci in alto
lo cerca, il truova, e di tua man lo sterpa;
ch'agevolmente sterperassi, quando
lo ti consenta il fato. In altra guisa
né con man, né con ferro, né con altra
umana forza mai fia che si schianti,
o che si tronchi. [...] ⁴⁵

Una volta adempiuto al pio ufficio della sepoltura del compagno Miseno che giaceva insepolto presso la spiaggia, Enea si avventura nella selva e, seguendo il volo delle colombe inviate in soccorso dalla madre Venere, trova il ramo d'oro, lo strappa e lo porta alla Sibilla e insieme si addentrano nella bocca della spelonca da dove escono fetide esalazioni. Per due volte il potere sacro del ramo d'oro apre la strada al viaggiatore Enea e alla veggente. La prima quando Caronte, vedendo venire al suo legno genti vive e non ombre di uomini, rifiuta di caricarli a bordo. Ma poi, «basta che la Sibilla gli mostri il virgulto dalle foglie d'oro, perché sian quete le lanose gote al nocchier della livida palude»: ⁴⁶

Ei rimirando il venerabil dono
de la verga fatal, già di gran tempo
non veduto da lui, l'orgoglio e l'ira,
tosto depose, e la sua negra cimba
a lor rivolse, e ne la ripa stette.
Indi i banchi sgombrando e 'l legno tutto,
l'anime che già dentro erano assise
con subito scompiglio uscir ne fece,
e 'l grand'Enea v'accolse. [...] ⁴⁷

⁴⁵ VIRGILIO, *Eneide*, traduzione di Annibal Caro, a cura di Onorato Castellino e Vincenzo Peloso, Torino, Società Editrice Internazionale, 1936, vv. 201-218.

⁴⁶ Ivi, Libro VI, *La discesa all'Averno*, Sommario, p. 288.

⁴⁷ Ivi, vv. 593-601.

La seconda volta, all'ingresso dei campi Elisi dove l'ombra di Anchise risiede insieme ai mortali cari agli dei, il ramo d'oro viene affisso alla porta della reggia di Plutone, come dono alla regina Proserpina.

Incontinente Enea l'intrata occùpa;
di viva acqua si spruzza: e 'l sacro ramo
a la regina de l'inferno affigge.⁴⁸

Su un altro piano dimensionale nel quale il viaggio sia la ricerca della propria compiuta identità e il ramo d'oro lo strumento per approssimarvisi, Montale concepisce una poesia che è tramite, una lirica iniziatica che immette in uno spazio fatto di parole-suoni, parole-evocazioni con le quali trasfigurare una realtà manchevole e inadeguata messa finanche in dubbio nel suo fattuale dispiegarsi («il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro/ di me»⁴⁹). La poesia è incaricata di supplire alle lacune esistenziali con la sua verità, di fare luce delle cose oscure in un modo inconsueto, senza spiegare o chiarire, solo illuminando, tingendo e mettendo in musica corpi opachi e refrattari nei quali l'essenza è oscurata come da una perenne eclissi. La poesia è conoscenza sapienziale, miracolo veicolato da una sorta di ramo d'oro che come un lasciapassare schiude la via alla salvezza. Rivolgendosi a un interlocutore incognito attraverso una ripresa anaforica e una crescente imperatività, il poeta chiede di recargli il suo ramo d'oro, il girasole che conduce dove la vita, liberata da ogni disarmonia somatica, distilli la sua pura essenza. «Ho scritto un solo libro» precisava Montale al termine di un'intervista rilasciata a Giorgio Zampa nel 1975,⁵⁰ l'oggetto del quale è stata solo e sempre la poesia.

Portami il girasole ch'io lo trapianti
nel mio terreno bruciato dal salino,
e mostri tutto il giorno agli azzurri specchianti

⁴⁸ Ivi, vv. 939-941.

⁴⁹ *Forse un mattino andando in un'aria di vetro, Ossì di Seppia*, vv. 3-4. Nell'intervista di Paolo Bernobini, del 1966, Montale spiega: «Qui naturalmente c'è l'idea che la nostra visione delle cose esterne, sensibili, sia puramente illusoria; e se noi ci volgessimo indietro, e questo scenario tardasse per un secondo a ripresentarsi, noi ci accorgeremmo del vuoto, ecco» (Il secondo mestiere, AMS, cit., p. 1676).

⁵⁰ *Ho scritto un solo libro*, «Il Giornale nuovo», 27 giugno 1975. Ripubblicato in *Sulla Poesia*, cit., p. 606.

del cielo l'ansietà del suo volto giallino.

Tendono alla chiarezza le cose oscure,
si esauriscono i corpi in un fluire
di tinte: queste in musiche. Svanire
è dunque la ventura delleventure.

Portami tu la pianta che conduce
dove sorgono bionde trasparenze
e vapora la vita quale essenza;
portami il girasole impazzito di luce.⁵¹

Agli antipodi del ramo d'oro di Enea che dev'essere spezzato per poter esercitare quella sacra funzione di salvacondotto e protezione dai pericoli che costellano l'andare dei viaggiatori si trova Polidoro, l'ultimogenito dei figli di Priamo, le cui membra umane in veste di alberelli di mirto e corniolo cresciuti sulla cima di un monticello conservano tutta la memoria e la sensibilità al dolore di una creatura vivente. Polidoro fu trafitto e ucciso in Tracia per mezzo di mille frecce che produssero una miriade di stille di sangue dalle quali la terra fece germogliare gli arbusti. Enea si apprestava ad allestire in quel luogo un altare ornato dai rami frondosi divelti da quelle piante:

Orribile a veder, stupendo a dire,
m'apparve un mostro: chè divelto il primo
da le prime radici, uscì di sangue
luride gocce, e ne fu 'l suolo asperso.⁵²

Ancora una volta Enea ripete il gesto di strappare i rami ma al terzo tentativo:

Vengo al terzo virgulto, e con più forza
mentre lo scerpo, e i piedi al suolo appunto,
e lo scuoto e lo sbarbo (il dico o 'l taccio?)
un sospirato e lagrimabil suono
da l'imo poggio odo che grida, e dice:

⁵¹ *Portami il girasole ch'io lo trapianti, Ossi di Seppia*, p. 32.

⁵² *Eneide*, Libro III, vv. 45-48.

ahi! perchè sì mi laceri e mi scempi?⁵³

Per gli studiosi di Montale il nome di *Crisalide* rimanda immediatamente all'omonima poesia della sezione *III* di *Meriggi e Ombre* degli *Ossi di Seppia*, ma soprattutto incarna la figura di una donna di nome Paola «Niccoli»⁵⁴ (Nicoli era il cognome del marito Giacomo Carlo, col quale aveva contratto matrimonio nel 1922), al secolo Sofia Domenica Bonacina che il poeta descrive a Maria Corti come «un'attrice teatrale genovese [che] lavorava con Lodovici».⁵⁵ Da quanto leggiamo circa le ricerche condotte dallo studioso Paolo De Caro, anche Paola Nicoli presenta caratteri esistenziali problematici che rivestono per Montale materia di ispirazione e motivo di attrazione. Ancora metafore vegetali per indicare un particolare tipo di corrispondenza affettiva, un certo modo di conciliare il presente e il passato, un ripetersi di eventi pur nella diversità dei soggetti coinvolti. Sono «monche esistenze»⁵⁶ quelle del poeta e della donna, mutilate al pari di quelle degli interpreti dell'epica eroica. Per entrambi che hanno radici avidi di vita e cortecce sotto le quali scorre abbondante la linfa vitale «vibra nell'aria [un sentimento] di pietà». Il rinnovamento della primavera trova tuttavia delle «piante/ scarse» e non rigogliose di vita. La lirica si chiude ancora una volta con l'immagine dell'atto del recidere con un taglio netto, metafora forse di un definitivo e già vissuto abbandono e con il sacrificio doloroso ma necessario di un ramo secco grazie al quale un fuoco morente può continuare ad ardere. In quel sacrificio nel quale nulla vi è di eroico si può riconoscere il profilo stilistico e spirituale di Eugenio Montale che arretra e rinuncia.

Nella prima redazione manoscritta di *Crisalide*⁵⁷ il panismo montaliano è ancora più evidente nella trasposizione della figura femminile in creatura vegetale,

⁵³ Ivi, vv. 61-66.

⁵⁴ Il cognome «Niccoli» con la doppia si rinviene in una lettera di Montale inviata alla donna dalla località di villeggiatura di Monterosso il 24 agosto 1924, allegata alla quale il poeta accludeva il manoscritto *Arremba su la strinata proda* con la data di composizione «22-VIII-924» (PAOLO DE CARO, *Invenzioni di ricordi*, cit., pp. 133-135).

⁵⁵ MARIA CORTI, *Ombre dal fondo*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 70-71. Citato da PAOLO DE CARO, *Invenzioni di ricordi*, cit. p. 133.

⁵⁶ «M'apparite/ allora, come me, nel limbo squallido/ delle monche esistenze;» *Crisalide*, *Ossi di Seppia*, vv. 36-38.

⁵⁷ Manoscritto datato «Primavera-Estate '924» presente nel Fondo Manoscritti di Autori Contemporanei dell'Università di Pavia, fascicolo I, ff. 7-10. OV, pp. 885-888.

una pianta nel suo crescente vigore che resiste allo sferzare dei venti e insieme una promessa di vita forse non mantenuta.

Mia pianta voi, che invano
strinò scirocco e declinò garbino,
bell'albero proteso
al crescer della luce,
germoglio che ci dà testimonianza
d'un lontano mattino che non vedremo. (Vv. 10-15)

Come i rami conducono la linfa fino alle loro estreme propaggini così la memoria guida i ricordi alla coscienza vigile attraverso una rete minutissima di vie. Montale ha estremo bisogno dei suoi ricordi perché sono il nutrimento dell'anima e l'alimento della sua arte insofferente per una realtà inadeguata e conforme. La prospettiva dell'interruzione del percorso della memoria genera angoscia e smarrimento e il temuto taglio dei ricordi equivale a una lacerazione, uno scempio, una morte. Un mottetto su tutti riassume il tema mediante l'icasticità di una descrizione di grande espressività: una forbice nell'atto di recidere con le sue lame l'immagine di un volto che, quasi unico residuo, popola la memoria del poeta che progressivamente si svuota.⁵⁸ E nella simmetria che stringe l'uomo e le piante la forbice diventa accetta nell'atto di sferrare un colpo rovinoso a un'acacia che, in quanto creatura viva e senziente, svetta⁵⁹ ferita. Mentre il suo fusto si scuote a causa dell'urto, un esoscheletro di cicala lasciato sulla corteccia dopo la muta si stacca dal tronco scivolando senza peso a terra. Il guscio vuoto altro non è che il ricordo della vita che è stata, il calco perfetto che quasi inganna gli occhi e la mente. Il distacco violento dal suo primitivo punto d'appoggio diventa ancora una volta il distacco dalla memoria e il cerchio si chiude su una preghiera che forse non sarà

⁵⁸ *Non recidere, forbice, quel volto...*, *Occasioni*, OV, p. 150.

⁵⁹ «Il significato equivoco di *svettare* (tra l'altro vuol anche dire: recidere la vetta [...]) per quanto intraducibile, m'è venuto spontaneo, non tirato per i capelli, ed è prezioso in quel luogo. E poi la prima stesura Le aveva fatto credere che il *guizzo* si riferisse al freddo che cala, mentre per me era il guizzo della forbice-accetta che assesta il colpo; dunque era più equivoca la prima stesura. Pure diversa è l'interpretazione che io intendevo dare al terzo e al quarto verso della I^a strofa; ed è: non fare, o forbice, con l'atto della recisione, nebbia di quel viso, cioè, 'non distruggerlo'» (Lettera a Renzo Laurano del 22 novembre 1937. OV, p. 915). Per un diverso significato di "svettare" si veda, tra gli altri, anche la voce in Treccani, vocabolario online: «Di alberi, agitare la vetta». Con quest'ultima accezione è presente in *Maestrato*: «S'è rifatta la calma/ nell'aria: tra gli scogli parlotta la maretta./ Sulla costa quietata, nei broli, qualche palma/ a pena svetta». Vv. 1-4.

mai accolta. Commentando l'*incipit* del mottetto Isella suggerisce che si tratti di «formula deprecativa che contrassegna altri attacchi montaliani degli *Ossi*». ⁶⁰

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.

4.6 «Non fronda verde, ma di color fosco;/ non rami schietti, ma nodosi e
'nvolti»

Tra le fonti del Montale possiamo rinvenire il grande serbatoio di immagini arboree e ramifere contenuto nella *Divina Commedia*. L'intimo legame del tessuto linguistico della poesia montaliana con quello delle terzine dantesche è unanimemente riconosciuto da tutta la critica letteraria riferita al poeta genovese. ⁶¹ Nella poesia di Montale si distingue nettamente una filiazione di assonanze, di scelte lessicali e situazionali, un *mood* altamente assimilabile a quello di certe ambientazioni dantesche. Non è oggetto di questa ricerca una puntuale ricognizione delle corrispondenze, peraltro documentate da approfonditi studi critici, quanto porre l'attenzione sui legami tra le presenze arboree dantesche e quelle del poeta degli *Ossi*. Accanto all'onnipresente rappresentazione dell'elemento marino si trova una fioritura di immagini e sensi riferiti all'ambiente naturale che hanno forti corrispondenze con alcuni passi delle cantiche dantesche. Sappiamo che Montale ebbe numerosi spunti di lettura sulla *Commedia*, non ultimo quello riferito al rapporto travagliato e profondo con Irma Brandeis, la ricercatrice americana studiosa di Dante e appassionata di cultura e lingua italiana che il poeta

⁶⁰ EUGENIO MONTALE, *Le Occasioni*, cit., p. 94.

⁶¹ Dell'impronta dantesca riferisce anche Pier Vincenzo Mengaldo, *La poesia di Eugenio Montale*, cit.

conobbe a Firenze intorno al 1933 (forse 1932)⁶² quando era direttore del prestigioso Gabinetto Vieusseux.

Al dramma epico di Polidoro, prigioniero entro fronde loro malgrado senzienti, esposte alle intemperanze degli ignari passanti, segue necessariamente l'omologo dantesco Pier della Vigna, la cui consonanza spirituale e drammatica Dante carica ulteriormente di *pathos*.

Pier della Vigna, protonotario e portavoce dell'imperatore Federico II di Svevia ovvero colui che tenne «ambo le chiavi del cor di Federigo», è posto da Dante nell'Inferno, nel secondo girone del VII cerchio, nella fitta e intricata selva dei suicidi, dove sono puniti i violenti contro se stessi e gli scialacquatori. Incapace di sopportare l'accusa infamante di aver tradito il proprio sovrano al quale aveva votato la sua totale dedizione lungo un arco di tempo di venticinque anni, Pier della Vigna si dà la morte. Le circostanze della sorte del funzionario imperiale ripetono quelle di Polidoro all'insegna del grande debito di Dante nei confronti del poeta mantovano: «Uomini fummo, e or siam fatti sterpi».

La selva è attraversata da un sottofondo di lamenti ma Dante non scorge alcuna persona e immagina che tra quegli arbusti si celino gli abitanti del girone. Virgilio, il quale premette che, data la straordinarietà della situazione, solo attraverso l'esperienza diretta e non con il racconto, il poeta fiorentino potrà davvero comprendere la condizione delle anime costrette in quel luogo, lo invita ad avvicinarsi e a spezzare qualche ramo da uno di quegli arbusti. Così l'autore del sacro poema:

Allor porsi la mano un poco avante
e colsi un ramicel da un gran pruno;
e 'l tronco suo gridò: «Perché mi schiante?».

Da che fatto fu poi di sangue bruno,
ricominciò a dir: «Perché mi scerpi?
non hai tu spirto di pietade alcuno?»⁶³

⁶² «Non v'è certezza, ma il 1932 è, secondo Rebay, l'anno in cui Irma conosce Montale» (PAOLO DE CARO, *Journey to Irma*, cit., p. 77).

⁶³ Inf., XIII, 31-36.

Che il processo di assimilazione di una certa sostanza poetica percepita come intimamente propria agisca consapevolmente o meno all'atto della composizione è materia alla quale non può essere data risposta certa. Vero è però che l'osservazione di specifiche presenze lessicali, insieme ad altri elementi di riferimento, lascia pochi dubbi circa un certo apparentamento o quanto meno una filiazione di un'opera da un suo modello o autore di riferimento. Oltre alla concordanza con «i pruni e gli sterpi» di *Merigiare pallido e assorto*, proprio nelle terzine dantesche appena citate si trovano due locuzioni verbali fortemente connotate, usate in sequenza e poste in rilievo sia dal successivo punto interrogativo, sia dal fatto che si trovino in posizione di rimante oltre che dalla circostanza di rappresentare un significato analogo e quasi sinonimico. Le forme lessicali sono “schiantare” e “scerpare” rispettivamente ai versi 33 e 35 del XIII canto dell'*Inferno*. Dante le usa per indicare un'azione violenta e crudele, ancorché posta in atto da persona inconsapevole di fare del male, nei confronti di un soggetto vulnerabilmente esposto all'arbitrarietà degli eventi e privo della possibilità di difendersi. Quanto sia appropriata la scelta lo si comprende dal fatto che questa parte del canto è considerata dagli studiosi come in sommo grado idonea a catalizzare tutta l'intensità emotiva della situazione e fungere da amplificatore del senso di sofferenza insito nell'anima maldestinata e proprio a ragione di quelle domande che non tollerano alcuna plausibile risposta.

Quanto l'analogia sia più che un apparentamento è reso evidente dall'intento espressivo e da una comunanza di affezioni tali da rivelare simmetriche scie di pensiero che, pur cronologicamente distanti, sono attualizzate da intenti emozionali adiacenti.

Nella triade *L'agave sullo scoglio*⁶⁴ dedicata ai venti che spirano nella riviera ligure, il vento del nord, *Tramontana*, offre il sottotitolo al secondo dei tre movimenti. Una forza devastante tormenta ogni forma vivente. Soffiando furiosamente, abbatte, strappa e annienta tutto ciò che incontra. Ogni cosa che vive sotto quel cielo è assoggettata a un medesimo destino. Una bufera di anime

⁶⁴ Le tre poesie: *O ràbido ventare di scirocco*, *Ed ora sono spariti i circoli d'ansia* e *S'è rifatta la calma* rispettivamente con i sottotitoli *Scirocco*, *Tramontana* e *Maestrale*, recano nel fascicolo autografo la data «15-25 luglio 1922». Furono pubblicate in «Primo Tempo» n. 4-5, agosto-settembre 1922. Cfr. OV, nota p. 880 e ivi nota ai *Limoni*, p. 864.

umane e vegetali si dibatte invano dentro una spirale turbinosa. La loro voce unisona produce un unico immenso grido. Sono scerpate esistenze che si schiantano contro il tempo che le attraversa:⁶⁵

Ogni forma si squassa nel subbuglio
degli elementi; è un urlo solo, un muglio
di *scerpate* esistenze: tutto *schianta*
l'ora che passa⁶⁶

Nell'ambito dello stretto rapporto che lega Montale al poeta fiorentino, si rileva inoltre un'altra identità naturale che stringe uomini e vegetali i cui mondi, apparentemente separati, comprendono entità dotate di sensi che patiscono l'azione rovinosa del tempo, gli uni e gli altri ancora una volta accomunati in un abbraccio di sofferenza:⁶⁷

[...] Troppo
straziato è il *bosco umano*⁶⁸

E ancora:

Derelitte sul poggio
Fronde della magnolia
[...] e più ancora
derelitte *le fronde*
dei vivi che si smarriscono
nel prisma del minuto⁶⁹

così come le

*piante umane*⁷⁰

il *cespo umano*⁷¹

i *sargassi*

⁶⁵ I corsivi dei versi che seguono sono miei.

⁶⁶ Vv. 9-12. Per l'identità tempo-vento si rimanda anche a OC, *Notizie dall'Amiata II*, «Ritorna più forte/ vento di settentrione che rendi care/ le catene e suggelli le spore del possibile!». Vv. 19-21.

⁶⁷ I corsivi dei versi che seguono sono miei.

⁶⁸ *Personae separatae, La Bufera e altro*, vv. 15-16.

⁶⁹ *Tempi di bellosguardo II, Occasioni*, vv. 1-2; 10-13.

⁷⁰ *Tempi di bellosguardo III*, ivi, v. 12.

⁷¹ *La farandola dei fanciulli sul greto, Ossi di Seppia*, v. 4.

*umani fluttuanti*⁷²

di *Incontro*, tormentati dalla bufera del tempo e dall'arbitrio di Atropo. Alla foce di un torrente⁷³ si raduna incagliata una congerie di presenze di ogni regno della natura dalle esistenze impallidite che non possono essere definite vite:

vite no: vegetazioni
dell'altro mare che sovrasta il flutto.⁷⁴

È una foce solo nel nome dato che il torrente che dovrebbe scorrere attraverso essa non porta acque e non può pertanto condurre a destinazione quelle esistenze estenuate. A quella foce vi sono solo pozze disseccate incapaci di congiungersi in un rivolo e scivolare verso il mare. Esse risiedono in un luogo nel quale è precluso sia l'andare che il tornare indietro. Interrotta è la via d'acqua che conduce a un esito,⁷⁵ quale che sia.

La naturale prosecuzione delle figure di Polidoro e Pier della Vigna si incontra in Clorinda, la principessa etiope di origini cristiane dall'inusuale pelle bianca e dai capelli d'oro della *Gerusalemme Liberata* del Tasso. Nel XIII canto, nella foresta di Saron, nei pressi della Città Santa, i crociati hanno necessità di reperire il legname per ricostruire la grande macchina da guerra distrutta da Clorinda ed espugnare così le grandi mura di cinta. Il mago Ismeno cerca di impedirne l'accesso e getta un incantesimo ordinando alle «inique anime felle», abitatrici del regno d'Averno, di prendere dimora in ciascuno di quei grandi alberi di modo che chiunque fosse penetrato nel bosco ne sarebbe fuggito in preda al terrore:

«Prendete in guardia questa selva, e queste
Piante che, numerate, a voi consegno.
Come il corpo è dell'alma albergo e veste,
Così d'alcun di voi sia ciascun legno:
Onde il Franco ne fugga, o almen s'arreste

⁷² *Incontro*, ivi, vv. 25-26.

⁷³ Per una localizzazione geografica della foce si veda VINICIO PACCA, «La foce del Bisagno»: *Un'immagine montaliana*, «Rivista di Letteratura Italiana», a. XII, n. 2-3, 1994, pp. 429-440.

⁷⁴ *Incontro*, *Ossi di Seppia*, vv. 17-18.

⁷⁵ Vinicio Pacca suggerisce che Montale abbia attribuito una specifica valenza simbolica all'immagine della foce di un fiume, ovvero «lo scorrere dell'esistenza umana verso la morte».

Ne' primi colpi e tema il vostro sdegno». (Vv. 57-62)

Tancredi ha appena terminato il pio ufficio della sepoltura di Clorinda dopo averla vinta a duello, ignaro della sua vera identità. Incurante dei rumori spaventosi che provengono dalla selva e dal muro di fuoco che gli si para davanti decide di introdursi e si getta con ardore tra le fiamme. Anche l'incendio è opera del sortilegio e scompare non appena il cavaliere vi entra a contatto. Da lì in poi la foresta non mostra più alcun segno di stranezza e Tancredi vi si incammina fino a trovare un ampio anfiteatro privo di vegetazione, a eccezione di un altissimo cipresso che vi sorge proprio nel bel mezzo. Sulla sua corteccia è inciso un messaggio di pace e dai rami frondosi s'effonde nell'aria un suono, come un debole sospiro umano. Decide allora di colpire con la spada quella pianta:

«Oh meraviglia!

Manda fuor sangue la recisa scorza,
E fa la terra intorno a sé vermiglia.
Tutto si raccapriccia, e pur rinforza
Il colpo, e 'l fin vederne ei si consiglia.
Allor, quasi di tomba, uscir ne sente
Un indistinto gemito dolente;

Che poi distinto in voci: Ahi troppo, disse,
M'hai tu, Tancredi, offeso: or tanto basti.
Tu dal corpo, che meco e per me visse,
Felice albergo già, mi discacciasti:
Perché il misero tronco, a cui m'affisse
Il mio duro destino, anco mi guasti? (Vv. 322-334)

Tutto un sottobosco di vite vegetali si agita, dialoga e si commuove al perenne fluire del tempo che precipita e rovina. In ogni pianta vive il fantasma di un'esistenza reale che palesando un proprio moto porta segni riconoscibili dal poeta «Insisto/ nel ricercarti nel fuscello e mai/ nell'albero spiegato»⁷⁶ o s'identifica in lui spontaneamente attraverso le qualità del proprio simulacro «ora son io/ l'agave che s'abbarbica al crepaccio/ dello scoglio [...] coi miei racchiusi bocci/ che

⁷⁶ *Ex voto, Satura*, vv. 16-18.

non fanno più esplodere»;⁷⁷ «Ramo che i fortunali hanno sfronato/ è il mio»;⁷⁸ o ancora intesse dialoghi discreti e misurati: «i ciuffi delle avide canne/ dicevano all'acque nascoste,/ scrollando, un assentimento»;⁷⁹ «più chiaro si ascolta il susurro/ dei rami amici»;⁸⁰ «giunco tu che le radici/ con sé trascina, viscide, non mai svelte, tremi di vita».⁸¹

Le forme naturali, così convenienti ad assumere qualità e proprietà umane, sono antropomorfizzate attraverso l'assunzione di attributi comuni poiché comuni sono i destini legati alla dimensione di una temporalità limitata. Tuttavia ciò che in un elemento vegetale appare come necessario alla sua condizione naturale, trasferito nella dimensione umana assume i tratti di una profonda drammaticità.

Gli eventi politici, sociali e personali che si susseguirono a partire dall'ultimo scorcio del 1938 costituirono per Eugenio Montale un progressivo affievolirsi di opportunità e speranze e determinarono la maturazione di posizioni sempre più pessimistiche e introspettive che avranno il loro esito poetico nella *plaquette Finisterre* confluita poi ne *La bufera e altro* della quale costituiranno la sezione di apertura.

Un crescendo di dolorose circostanze personali e il precipitare della vita politica verso una deriva autoritaria che condurrà al secondo conflitto globale sono lo sfondo nel quale si muove il poeta genovese. Con l'emanazione del Regio Decreto-Legge 17 novembre 1938, n. 1728 recante "*Provvedimenti a difesa della razza italiana*", vengono promulgate le leggi razziali che, oltre a colpire pesantemente le attività commerciali e i patrimoni personali, prevedevano la limitazione di alcuni diritti tra i quali la celebrazione di matrimoni misti con persone di fede ebraica.⁸² In questo modo veniva definitivamente meno la prospettiva, già fortemente minata a causa di altri motivi, di proseguire il tormentato rapporto con Irma Brandeis che

⁷⁷ *L'agave su lo scoglio, Scirocco, Ossi di Seppia*, vv. 15-17; 21-22.

⁷⁸ EUGENIO MONTALE, *Diario postumo. 66 poesie e altre*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1996.

⁷⁹ *Scendendo qualche volta, Ossi di Seppia*, vv. 18-20.

⁸⁰ *I limoni*, ivi, vv. 13-14.

⁸¹ *Arsenio*, ivi, vv. 47-49.

⁸² «È uscito oggi il decreto che impedisce a Mr. Gatu [E. M.] e a Miss Ratu [I. B.] di usufruire di italici uffici». Con queste parole contenute nella lettera inviata il 7 ottobre 1938 alla giovane ricercatrice ebrea Irma Brandeis il poeta si riferiva proprio a quella serie di provvedimenti denominati "leggi razziali" interdittivi di alcuni diritti fondamentali come quello di contrarre matrimonio tra persone ebree e non ebree, indipendentemente dal possesso della cittadinanza italiana.

nel frattempo era rientrata in America. In quello stesso anno inoltre, un lutto dolorosissimo colpisce la famiglia Montale ed Eugenio in particolare. Il 15 ottobre, all'età di soli 44 anni muore, dopo lunga sofferenza, la sorella Marianna, l'amica e confidente alla quale il poeta era da sempre intimamente legato da un rapporto di tenerezza e ammirazione intellettuale.

Anche dal punto di vista professionale si profilano eventi non privi di amarezza. Il 1° dicembre 1938, approfittando dell'assenza dello scomodo direttore del Gabinetto Vieusseux, si riunisce in adunanza il Consiglio di Amministrazione per prendere importanti decisioni. Si sta realizzando l'ormai inevitabile e ampiamente prefigurata dispensa di Eugenio Montale dall'incarico di direzione della prestigiosa istituzione culturale e la sua sostituzione con «persona fornita anche di speciali requisiti occorrenti [...] tra i quali certamente da comprendersi l'appartenenza al P.[artito] N.[azionale] F.[ascista]». ⁸³ Terminata dunque la sua attività di direttore e bibliotecario ⁸⁴ e ormai privo di impiego il poeta riprende le collaborazioni letterarie e dall'anno successivo l'attività di traduttore, occupazioni che avranno esiti soddisfacenti ma di ripiego rispetto alle sue più profonde aspirazioni.

Il 1939 è l'anno del distacco definitivo da Irma attestato dalle rare drammatiche ultime lettere del poeta nelle quali emerge un travagliato *ménage* familiare nella casa fiorentina Marangoni, Tanzi, Montale di via Benedetto Varchi

⁸³ Dal «Verbale di Adunanza del Consiglio di Amministrazione del Gabinetto G.P. Vieusseux, in data 1 dicembre 1938 in Palazzo Vecchio» riportato in *Il secondo mestiere*, AMS, Cronologia, p. XXXV. Nella medesima seduta il Podestà informava inoltre che «sono stati presi accordi per il trasferimento dell'Ente nei locali di Palazzo Strozzi. La Federazione fascista ha un 'Centro di studi sul fascismo': il Gabinetto che non ha finora assolto politicamente la sua funzione potrà usufruire di questa organizzazione. Occorrerà rivedere la suppellettile libraria allo scopo di eliminare pubblicazioni inadatte» (Dalla cronologia 1933-1940 del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux presente nel sito: <https://www.vieusseux.it/cronologia-del-gabinetto-vieusseux/sfoglia-la-cronologia/palagio-parte-guelfa/1933-1940.html>). Ultima visualizzazione 28 gennaio 2024. La dispensa fu ritenuta dal poeta un atto umiliante oltre che ingiusto, tanto che ritenne di rammentare il fatto davanti agli accademici di Stoccolma intervenuti per tributargli in Premio Nobel il giorno 12 dicembre 1975: «sono stato anche bibliotecario, traduttore, critico letterario e musicale e persino disoccupato per riconosciuta insufficienza di fedeltà a un regime che non potevo amare» (EUGENIO MONTALE, *È ancora possibile la poesia?* SP, cit., p. 6).

⁸⁴ La cosiddetta "dispensa" dall'incarico di direttore è trasferita sul piano letterario nel racconto *Il colpevole* (in *Farfalla di Dinard*) che assume quasi il carattere di continuità con la dimensione reale, ma ribaltando la posizione del poeta attraverso l'uso intelligente dell'ironia. Da vittima sacrificale diviene esempio paradigmatico di colui che mantiene saldamente la propria dignità, valore non negoziabile. Una rivincita tuttavia, che solo la dimensione artistica ha la prerogativa di poter concedergli. Sotto questo profilo emerge inoltre un *continuum* costituito dal carattere terapeutico della scrittura montaliana.

e l'incapacità di una svolta tanto auspicata a parole quanto continuamente rinviata nei fatti, a causa forse di un'impotenza decisionale e dell'impossibilità di trovare un equilibrio tra contrapposte istanze vitali. Le lettere a Irma dell'ultimo periodo testimoniano parallelamente il naufragio definitivo dell'ipotesi di trovare un'occupazione presso un'istituzione culturale italiana in America, magari con l'aiuto di qualche collega ben introdotto. Il 31 maggio 1939 Montale invia all'editore Einaudi il manoscritto delle *Occasioni* al quale seguiranno di lì a poco ulteriori aggiunte. La raccolta sarà pubblicata nel mese di ottobre dello stesso anno e segnerà una decisa svolta stilistica.

L'anno seguente, sospinta dalla potente azione della propaganda, la macchina bellica si metterà in moto conducendo l'Italia e l'Europa incontro a una tragedia dalle immani proporzioni. Ancora la metafora di un albero quella che il premio Nobel, parlando agli accademici di Stoccolma, utilizzerà per descrivere la scellerata determinazione dell'utilizzo della bomba atomica e le sue conseguenze: «il frutto più maturo dell'eterno albero del male». ⁸⁵

Nel periodo che va dal 1940 al 1942, nel contesto storico e personale appena descritto, Montale realizzerà *Finisterre (versi del 1940-42)*,⁸⁶ un fascicoletto di quindici poesie ipotizzato dapprima come appendice a *Le Occasioni*⁸⁷ ma con un

⁸⁵ EUGENIO MONTALE, *È ancora possibile la poesia?* SP, cit., p. 6.

⁸⁶ Il percorso editoriale di *Finisterre* è attestato nella già citata raccolta epistolare *Eusebio e Trabucco, Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*. La corrispondenza mette in luce il rapporto di stima e affetto da parte di Montale nei confronti dell'amico "Trabucco" e la grande fiducia nell'affidarsi al suo giudizio. Dalla fine del 1940 alla sua pubblicazione avvenuta a Lugano nell'estate del 1943, Montale mette a parte l'amico critico delle sue perplessità, gli chiede consigli e suggerimenti. Nell'imminenza della stampa della raccolta, date le difficili circostanze politiche italiane, il poeta invoca garanzie all'amico che «nessuna copia di *Finisterre* sarà venduta in Ausonia» (lettera a Contini del 21 aprile 1943). Nella già citata *Intenzioni (Intervista immaginaria)* del 1946, Montale ebbe a spiegare, ove ve ne fosse stato bisogno, la scelta di rivolgersi a un editore svizzero, ovvero situato in un paese politicamente neutro: «Il libriccino, con quell'epigrafe di D'Aubigné, che flagella i principi sanguinari, era impubblicabile in Italia, nel '43. Lo stampai perciò in Svizzera e uscì poco prima del 25 luglio». Il libretto indica nel *colophon* «Finito di stampare in Lugano nel giorno di San Giovanni 1943, coi tipi della Società Anonima Successori a Natale Mazzuconi, per conto della "Collana di Lugano", a cura di Pino Bernasconi». Per quanto riguarda invece gli autocommenti, ovvero i riscontri al fuoco di fila di domande dell'amico Silvio Guarnieri circa l'interpretazione di specifici usi o elementi lessicali contenuti nelle liriche, Montale scioglie (cfr. la lettera del 29 novembre 1965) il significato da attribuire all'intitolazione della poesia iniziale di *Finisterre, La bufera* (che diventerà con l'aggiunta di *e altro* il titolo della terza raccolta poetica), spiegando che «*La Bufera* [...] è la guerra, in ispecie *quella* guerra dopo *quella* dittatura (vedi epigrafe); ma è anche guerra cosmica, di sempre e di tutti».

⁸⁷ In chiusura all'edizione italiana di *Finisterre*, accresciuta e ripartita in tre sezioni, pubblicata dopo la fine della guerra (Barbèra, 1945), non ancora completamente risolto circa il destino di questa nuova raccolta, Montale lascia aperte più ipotesi di lavoro: «Non offro questo come un nuovo volume di versi, ma semplicemente come un'appendice alle *Occasioni*, per gli amici che non vorrebbero

chiaro intento programmatico e una sua autonoma fisionomia. La *plaque* dall'emblematico titolo⁸⁸ è introdotta dalla lirica *La bufera*, a sua volta preceduta da ancor più emblematico esergo.⁸⁹ Nel mese di luglio 1943, la raccolta fu pubblicata per la prima volta in Svizzera, clandestinamente, presso l'editore ticinese Pino Bernasconi, grazie all'aiuto di Gianfranco Contini. L'edizione italiana vide le stampe solo nel 1945, dopo la fine della guerra.

Il riferimento di Contini circa la duplice portata del nome *Finisterre* rinvia, oltre che a espliciti e irreversibili esiti, anche all'omonimo luogo geografico situato all'estremo confine occidentale di quella che un tempo era ritenuta la fine delle terre emerse, il limite ultimo oltre il quale il viaggio dell'uomo, metafora del percorso dell'esistenza, assume proporzione incerta e temibile, la stessa dimensione disumanizzante rappresentata dalla guerra. Montale è ancor più perentorio. Non è solo un conflitto transitorio quello che oppone contrarie fazioni e divergenti interessi ideologici. La guerra è una condizione permanente che gli uomini portano dentro di sé. Essa è di ogni luogo, di ogni tempo e di ogni anima inquieta che necessita di ciò che non è dato avere e subisce una scissione traumatica dovuta alla distanza tra un modello desiderato e una realtà imperfetta, tra il sublime di un'idea e la *mediocritas* del mondo sensibile affetto da irraggiungibile bellezza. La guerra abbraccia il concetto esteso di privazione ed è espressa da Montale assecondando canoni stilistici soffusi e attenuati. Essa è nascosta sotto il velo della poesia, mitigata appena da elementi lessicali sostitutivi (ronzano èltre fuori),⁹⁰ palliativi di una sofferenza tanto insensata quanto inevitabile. Contemporaneamente, una deriva umiliante coinvolge il campo delle arti e

fermarsi e far punto a quel libro. Se un giorno *Finisterre* dovesse risultare il primo nucleo di una mia terza raccolta, poco male per me (o male solo per il lettore): oggi non posso far previsioni» (EUGENIO MONTALE, *Tutte le poesie*, cit., p. 1095).

⁸⁸ «Caro Trabucco, oggi o domani ti mando a parte il fascioletto di 15 poesie, col titolo *Finisterre*. Ma non tutte le liriche sono di argomento apocalittico e così dovrai dirmi subito [...] se il libruccio può reggere un simile titolo» (21 aprile 1943). Il 30 aprile Contini converge con la scelta di Montale: «*Finisterre* mi pare che vada benissimo per l'intera raccolta, à la fois per l'allusione millenaristica e per quella geografica».

⁸⁹ «Les princes n'ont point d'yeux pour voir ces grand's merveille/ leurs mains ne servent plus qu'à nous persécuter... AGRIPPA D'AUBIGNÉ, *À Dieu*. [«I principi non hanno occhi per vedere queste grandi meraviglie;/ Le loro mani non servono più ad altro che a perseguitarci...»]. La coppia di versi, non consecutivi, è tratta appunto dalla poesia *À Dieu* di Théodore Agrippa d'Aubigné (1552-1630) ed è fatta propria in quanto sostituisce e interpreta allusivamente il personale giudizio del poeta sul regime dittatoriale fascista di quegli anni.

⁹⁰ *Gli orecchini, La bufera e altro*, v. 9. «Le èltre sono gli aerei di guerra visti come funesti insetti» (Lettera a Silvio Guarnieri del 29 novembre 1965, McM, cit., p. 55).

comprime lo spazio intellettuale fino all'omologazione della produzione artistica intenta a celebrare il regime. Il male si indovina da piccoli segnali, temperato da un pudore di pietà. Le immagini realistiche della guerra si mescolano a quelle altrettanto concrete del ricordo di una donna (somma di elementi categorizzati più che individuale rappresentazione) ed entrambe, allo stesso modo causa e conseguenza di separati destini, si incrociano e si fondono. Il testo chiave del 1946,⁹¹ autoconfessione e bilancio di un significativo spazio di vita durato cinquant'anni, richiama la raccolta *Finisterre* con queste parole: «Ho proiettato la Selvaggia o la Mandetta o la Delia (la chiami come vuole) dei *Mottetti* sullo sfondo di una guerra cosmica e terrestre, senza scopo e senza ragione [...] Si tratta di poche poesie, nate nell'incubo degli anni '40-42».⁹² Nella lettera a commento di *Finisterre* inviata a Guarnieri il 29 novembre 1965, riferendosi alla poesia *Personae separatae* ed estendendone la portata ad altre possibili ambientazioni di contesto bellico presenti nella raccolta, Montale confonde ancora una volta i piani offrendo la sua personale interpretazione della nozione di guerra, in totale convergenza con quanto precedentemente affermato: «La guerra vista soprattutto come alterità metafisica, stato quasi permanente delle forze oscure che congiurano contro di noi. Stato di fatto quasi ontologico, volgarmente le forze del male».⁹³

In *Finisterre* una natura tormentata dalla furia delle intemperie oppone debolmente resistenza agli urti devastanti, agli schianti ai quali è assoggettata («La bufera che sgronda sulle foglie dure/ della magnolia», *La bufera*; i «cedri smossi/ dall'urto della notte», *Nel sonno*; «gli aloè feriti», *Serenata indiana*; «il giglio rosso già sacrificato», *Il giglio rosso*; «o crudi lampi, o scrosci/ sull'orde», *Il ventaglio*; «carrubi

⁹¹ *Intenzioni*, cit., *Il secondo mestiere*, AMS, p. 1483.

⁹² Selvaggia Vergiolesi è la donna delle liriche d'amore di Cino da Pistoia, tra le quali il sonetto *Io fu' 'n su l'alto e 'n sul beato monte* dove il poeta si reca a piangere sulla tomba dell'amata invocando a sua volta la morte. Mandetta è il nome della bella tolosana, la donna che ricorre nella poesia di Guido Cavalcanti *Era in penser d'amor quand'i' trovai*. Ai versi 39-41 il poeta stilnovista ne rievoca l'incontro: «E' mi ricorda che 'n Tolosa/ donna m'apparve accordellata istretta,/ la quale Amor chiamava la Mandetta». Delia o Délie è la protagonista dell'omonima opera in versi *Délie, object de plus haulte vertu* del poeta francese cinquecentesco Maurice Scève. Tutte e tre queste donne hanno come denominatore comune la qualifica di amori impossibili, non corrisposti o riferiti a persone non più in vita. Il loro richiamo rimanda per analogia a un rapporto della medesima natura di quello vissuto dal poeta genovese.

«I mottetti, esclusi i primi tre, riguardano la stessa persona, che poi sarà chiamata Clizia. [...] I primi 3 mottetti riguardano una peruviana che però era di origine genovese e abitava a Genova» (Lettera a Silvio Guarnieri del 29 aprile 1964. McM, cit., p. 42).

⁹³ Ivi, pp. 55-56.

ormai/ ischeletriti», *Personae separatae*; «La tempesta di primavera ha sconvolto/ l'ombrello del salice [...] terra folgorata dove/ bollono calce e sangue», *L'arca*). Essa non ha per difendersi che il suo corpo nudo: piegarsi fin dove è possibile per assecondare l'onda d'urto e aggrapparsi alla terra con ostinate radici. Tutto ciò che non tiene è destinato a essere divelto. Qualcosa si salverà, forse, ma non sarà come prima e di quel corpo, umano e arboreo, non sarà possibile ricomporre la figura. Quasi di orchestra che dia dissonanti sperimentali dodecafonie («i suoni di cristallo» [della grandine]; «lo schianto rude, i SISTRI, il fremere/ dei tamburelli», *La bufera*; «il suono d'una/ giga crudele», *Nel sonno*; «Ronzano èltre fuori, ronza il folle/ mortorio», *Gli orecchini*; «un lacerio di trombe»⁹⁴ *Giorno e notte*), ogni sonorità riecheggia inquietante, accompagnata da guizzi repentini di luce che illuminano la notte per un istante, per restituirle subito dopo l'oscurità più totale («il lampo che candisce/ alberi e muri e li sorprende in quella/ eternità d'istante», *La bufera*; «il buio è rotto a squarci», *Lungomare*; il «bagliore/ dei tuoi cigli», *Su una lettera non scritta*). È L'autore stesso, in una lettera a Glauco Cambon che informa il suo interlocutore circa la prospettiva corretta per la lettura di *Finisterre*: «il traslato dal vero al simbolico o viceversa in me avviene sempre inconsapevolmente. [...] Nulla vieta di vedere in questo il profilo del perenne inferno terrestre»,⁹⁵ e tale rivelazione sarà sempre da considerarsi un punto fermo per l'interpretazione dell'opera montaliana.

4.7 «Nell'umidore del selvaggio suolo/ i piedi farsi radiche contorte/ ella sente e da lor sorgere un tronco»⁹⁶

A testimonianza della lunga tradizione letteraria che pone l'elemento vegetale a corredo di miti e leggende, le *Metamorfosi* di Ovidio rappresentano, tra le opere

⁹⁴ Nella rivista «Aut Aut» del settembre 1961, Glauco Cambon, critico e professore universitario, aveva pubblicato una recensione alla poesia *Giorno e notte* dal titolo *Memoria come profezia in una lirica di Montale*. L'autore di *Finisterre* corrispose al saggista il 16 ottobre 1961 con una lettera apparsa nella stessa rivista (n. 67, Milano, gennaio 1962, pp. 44-45): «Caro Glauco, nella tua intelligentissima chiosa a *Giorno e Notte* pubblicata da "Aut Aut" n. 65 tu hai estratto dalla poesia quelli che in termini musicali sarebbero gli armonici, i suoi complementari; e non importa se qui si tratta di valori piuttosto psicologici che sonori o timbrici» (Ripubblicato in SP, cit., p. 91).

⁹⁵ Ivi, p. 92.

⁹⁶ GABRIELE D'ANNUNZIO, «Alcyone», *L'oleandro*, vv. 286-288.

classiche latine, una fonte privilegiata di narrazioni. Molti sono i miti di dendromorfosi e antomorfosi presenti nella raccolta ovidiana oggetto di rappresentazione da parte di artisti che, a partire dalle traduzioni dei primi umanisti, riscoprivano il mondo classico latino. Rami e tronco salvifici, in questo caso, nella favola che narra della ninfa delle acque, Dafne, trasformata in alloro dal padre Peneo al quale si era rivolta perché dissolvesse quel suo corpo bellissimo, bramato da Apollo contro la sua volontà.⁹⁷

Cupido, figlio di Venere, è portatore di un duplice potere: quello di suscitare l'amore conficcando nell'obiettivo prescelto la sua freccia d'oro e quello, del tutto opposto, di indurne un senso di repulsione in chiunque riceva la sua freccia spuntata, dalla punta di piombo. Così, volendo vendicarsi di Febo che l'aveva schernito e sminuito nelle sue prerogative di arciere, scaglia contro di lui la freccia d'oro e contro la ninfa Dafne, quella di piombo. Apollo incendiato d'amore insegue strenuamente la naiade che invece disprezza e disdegna il pretendente, fuggendo fino all'estremo limite delle sue forze. Proprio nel momento in cui il dio di Delo la raggiunge, Dafne si rivolge a suo padre, il fiume sacro Peneo, e lo supplica di salvarla: «Ha appena finito questa preghiera, che un pesante torpore le pervade le membra, il tenero petto si fascia di una fibra sottile, i capelli si allungano in fronde, le braccia in rami;»,⁹⁸ ed ecco che la metamorfosi è compiuta e Dafne ha assunto le forme della pianta d'alloro.⁹⁹

⁹⁷ PUBLIO OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, a cura di Pietro Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 1979, I, 452-567.

⁹⁸ Ivi, 548-550.

⁹⁹ Una delle più suggestive rappresentazioni del mito di Apollo e Dafne è l'omonima scultura (1622-1625) di Gian Lorenzo Bernini (Napoli 1598 - Roma 1680), conservata a Roma presso la Galleria Borghese, nella quale una Dafne atterrita, non più fanciulla e non ancora albero, è colta dall'artista proprio nel momento della dendromorfosi. Per quanto riguarda invece le opere pittoriche, un esempio paradigmatico lo fornisce Pietro di Cristoforo Vannucci detto il Perugino (Città della Pieve 1448 ca. - Fontignano 1523) con la sua *Lotta tra la Castità e la Lascivia* (1503-1505), ora al Louvre, nella quale in secondo piano si riconoscono ancora le sembianze di una donna, Dafne ovvero l'allegoria della Castità, le cui braccia protese verso l'alto sono già mutate in lunghi rami affogliati e le gambe, unite tra loro, sono circondate da una sorta di corteccia che le avvolge a poco a poco. Inginocchiato ai suoi piedi, un Apollo incredulo è nell'atto di trattenerne ciò che non sarà mai suo, se non sotto forma di alloro, pianta che, da quel momento, sempre cingerà la sua chioma.

4.8 Il mito di Dafne in prosa e poesia nell'opera montaliana

Per due volte nelle opere di Montale incontriamo il mito di Dafne, il ramo impossibile da cogliere. La prima nell'articolo *Di là dal muro*,¹⁰⁰ pubblicato sul «Corriere della Sera» del 9 giugno 1951 e la seconda in una poesia intitolata *Annetta*, datata verosimilmente 28 settembre 1972¹⁰¹ e pubblicata nella raccolta *Diario del '71 e del '72*.

4.8.1 Dafne *Di là dal muro*

La collaborazione con il «Corriere della Sera» risale al 1946, ma è dal gennaio 1948, anno del suo trasferimento a Milano, che il poeta genovese viene stabilmente assunto come redattore dalla testata milanese impegnandosi contrattualmente a fornire all'editore non meno di cinque articoli al mese. Inserito nella raccolta *Prose* dell'edizione dei Meridiani, *Di là dal muro* offre una lettura marcatamente filosofica che attraverso percorsi non lineari si ricompone in un esito dialetticamente coerente e congruente. Inoltre, la struttura compositiva montaliana ripete frequentemente uno schema dialogico, esplicito o sottinteso, nel quale un interlocutore innomino (io lirico pluralmente declinato) sembra divergere sulle argomentazioni addotte e invece non fa che confermarle e completarle. Attraverso un percorso apparentemente sviante il poeta conduce il lettore al tema che più lo affascina: attingere all'essenza e all'origine del linguaggio poetico, non importa quanto lontano dal presente, passando impercettibilmente attraverso il diaframma del tempo per ritrovarne il senso, le emozioni e la medesima partecipazione.

Il pretesto, in apparenza sconnesso dal resto del testo, lo offre banalmente un innovativo dispositivo medico, una siringa a pistola, la cui azione inoculatrice non presuppone la perforazione della barriera cutanea ma basa la sua efficacia sull'intensa e istantanea pressione - Montale la definisce "violenza estrema" - esercitata dall'urto. Immanifeste, repentine e quasi estranee alle leggi del tempo fenomenico, sia l'atto dell'inoculare che il passaggio del liquido attraverso l'invisibile varco prodotto sulla pelle da tale azione sono totalmente dematerializzate e prive di forma. «La violenza, la velocità portano la metamorfosi. Tutte le

¹⁰⁰ EUGENIO MONTALE, *Di là dal muro*, SM I, pp. 1232-1236.

¹⁰¹ Per l'elenco dei testimoni e il riferimento datale cfr. OV, Varianti e autocommenti, p. 1097.

metamorfosi della mitologia avevano inizio e fine con una fuga». La fine della fuga di Dafne inseguita da un Apollo sovraccitato dal delirio coincide con la mutazione della ninfa in pianta d'alloro. Una metamorfosi dunque che, proprio privando gli oggetti delle loro sembianze, li libera dalla necessità di una forma e dai vincoli che ne conseguono. Per un brevissimo istante i costituenti divengono estranei alla materia fino a cessare completamente di esistere. Il risultato tuttavia è il transito, la perforazione, ancorché inspiegabile, di una parete che appare integra nonostante sia stata violata da uno sconfinamento e la percezione concreta di scoprire che dall'altra parte del muro - metafora, più che ostacolo fisico - si trova ora la sostanza che l'ha oltrepassato. A un tratto il racconto assume tutta un'altra piega e Montale lo svela infine dopo aver condotto il lettore lungo un percorso iniziatico. *Di là dal muro* non racconta le *mirabilia* di uno strumento medicale ad alta tecnologia ingegneristica e i suoi effetti portentosi ma è la storia di un viaggio alle origini del linguaggio poetico e della sensibilità dalla quale è germinato. Una storia di empatia che va oltre gli strumenti filologici e metodologici, domestici al mestiere letterario. La narrazione è la metafora assoluta del percorso di appropriazione, assimilazione e immedesimazione del testo poetico da parte del lettore iniziato e del mutamento che in esso interviene. L'approccio per simbiosi determina il perfetto scioglimento del contenuto dell'opera in termini di psiche e materia, idea e significato e l'aderenza perfetta all'animo del suo autore. Anche l'intervallo temporale che si è frapposto tra i due non costituisce ostacolo all'accesso all'opera. Se il tempo sia passato o meno e quanto sia profondo il vallo che ha scavato «Quelle parole vibrano dentro di te, palpitano di tutti i sentimenti della vita, obbediscono al ritmo cui il poeta le aveva piegate - acerbe, caste, intatte come sul nascere. [...] Il muro che quelle poesie ti oppongono non lo sgretoli, non lo sfondi, non lo superi in nessuna maniera. Pure, a un certo punto, ti trovi oltre».¹⁰²

Come il liquido della siringa che sfidando le leggi della fisica oltrepassa la barriera cutanea senza provocare alcun foro, allo stesso modo è possibile riconoscere e penetrare un testo poetico dal quale ci separano, come un muro, centinaia di anni superando quei confini culturali, sociali, geografici e semantici che sembravano precluderne il dominio: una Dafne che sotto l'abito mutato per

¹⁰² EUGENIO MONTALE, *Di là dal muro*, cit., SM I, p. 1235.

consistenza e forma trattenga ancora qualcosa delle sue sembianze femminili, per chi sappia guardare con occhi diversi.

4.8.2 Annetta-Dafne, «Un genio/ di pura inesistenza»¹⁰³

Le vicende che ebbero luogo nelle estati monterossine dal 1919 al 1923 lasciarono un'impronta indelebile nella vita affettiva e artistica del poeta. In quegli anni la famiglia di Anna Degli Uberti¹⁰⁴ che risiedeva a Roma, trascorreva la villeggiatura estiva a Monterosso, nella Villa della Vecchiona di Lorenzo Montale, fratello di Domingo, padre di Eugenio, il quale era proprietario invece della Villa delle Due Palme, adiacente senza recinzioni di confine a quella dove alloggiavano i Degli Uberti. Otto anni dividevano il giovane Eugenio da Anna, ma l'amore per la lettura, una visione solitaria e inquieta della vita e quel diffuso senso di *maladjustment* interiore accomunavano i due temperamenti. Nel carattere sfuggente e taciturno di Anna, forse proprio per questo reso ancor più attraente, il poeta «vide incarnati, insieme, la marmorea indifferenza, il male di vivere e il prodigio della vita».¹⁰⁵

La giovane Degli Uberti, quella «Annetta» allora quindicenne di «*Perdona Annetta se dove tu sei*» di *Diario del '71 e del '72*, dovette rappresentare qualcosa di diverso da un'amicizia estiva se, quasi cinquant'anni dopo, la sua immagine era ancora significativamente presente negli scritti del poeta. A quel punto, a ragione, Montale poteva riferirne come di una creatura non più fisicamente presente nel mondo dei «sedicenti vivi» anche se, già molto tempo prima della sua morte, l'esistenza della fanciulla era stata descritta come acerbamente rapita da una fine prematura.¹⁰⁶ Sia Paolo De Caro che Giovanni Palmieri¹⁰⁷ concordano sul fatto che la mancata adesione di Annetta a quel sentimento prima a lungo taciuto, poi

¹⁰³ *Annetta, Diario del '71 e del '72*, vv. 41-42.

¹⁰⁴ Tutte le notizie su Anna degli Uberti, la sua famiglia e i rapporti con Eugenio Montale sono tratte da PAOLO DE CARO, *Invenzioni di ricordi*, cit., pp. 21-131.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 27.

¹⁰⁶ Nella lettera a Silvio Guarnieri del 29 aprile 1964 Montale così riferiva di Anna: «Mori giovane e non ci fu nulla tra noi» (McM, cit., p. 42).

¹⁰⁷ Cfr. il contributo di Giovanni Palmieri *Il punto fuori dalla pagina. Agiografia scientifica di Annetta, prima musa di Montale*. <https://diacritica.it/letture-critiche/il-punto-fuori-dalla-pagina-agiografia-scientifica-di-annetta-prima-musa-di-montale.html#post-5386-footnote-8>, ultima visualizzazione 24 gennaio 2024.

espresso e subito naufragato al rifiuto di lei, potrebbe aver determinato nel poeta una condizione esistenziale pari a quella di un lutto impossibile da elaborare perché provato nella consapevolezza della privazione di una persona ancora esistente in vita («Ma allora eri già morta/ e non ho mai saputo dove e come», vv. 39-40). La morte diviene allora l'unica possibilità di accettazione dell'abbandono e la poesia, altra e più vera dimensione esistenziale di Montale, l'unica alternativa vitale nella quale sublimare una frustrazione. L'ultima estate trascorsa da Anna a Monterosso fu quella del 1923. Dall'anno successivo la famiglia Degli Uberti avrebbe soggiornato a Riccione dove era in costruzione la nuova villa per la villeggiatura interrompendo di fatto ciò che era comunque già venuto meno per deliberata scelta di Anna.

Nella narrazione poetica costellata di ricordi irrealmente contestualizzati e di luoghi simbolo di una stagione della vita irreversibilmente conclusa, *Annetta* la compagna delle estati di villa Montale con i suoi singolari passatempo è una presenza effimera ed evanescente. Non è una metamorfosi quella di cui Anna si serve per allontanare una presenza non più gradita ma è l'agnizione di se stessa. La sua transizione non si compie da ninfa a pianta d'alloro ma si realizza in perimetri adiacenti. La fanciulla, sdegnosa come la pieride insidiata da Apollo, assume su di sé i caratteri di Dafne fuggendo ed eludendo l'inseguitore. Contrariamente alla sua omologa però, Annetta non ha bisogno di diventare altro da ciò che è ma di persistere in se stessa scoprendo fino in fondo la propria identità.

Anche i luoghi (la rupe dei doganieri,
la foce del Bisagno dove ti trasformasti in Dafne)
non avevano senso senza di te.¹⁰⁸

La fine del mito sarà in ogni caso drammatica per Eugenio Montale se di quel racconto rimane inalterato un dolore incapace non solo di essere dimenticato ma addirittura riacuito nella sua intensità a ogni nuovo affacciarsi del ricordo, nonostante il tempo passato. E non resta che un unico modo per mitigarlo: negare

¹⁰⁸ *Annetta, Diario del '71 e del '72*. La poesia presente nel Fascicolo IV, f. 53r del Fondo Manoscritti di Autori Contemporanei dell'Università di Pavia porta la data del 28 settembre 1972. L'inciso «dove ti trasformasti in Dafne» non era presente nella prima versione dattiloscritta della strofe I (vv. 1-18) (Cfr. OV, Varianti e autocommenti, p. 1097).

che Annetta sia esistita veramente. Nel presente della creazione artistica, che contiene e attualizza il passato fino a farlo rivivere, la sciarada di Leonardo Bistolfi,¹⁰⁹ appellato anche “il poeta della morte” per le sue profonde suggestioni artistiche scolpite nelle lapidi funerarie, è quasi un presentimento. Montale-Bistolfi scolpiva fin da allora non già un corpo vivo di donna ma il suo vivente cenotafio.

Ai confini tra Ovidio e Dante si consuma una sorta di trasfigurazione o moderna metamorfosi, un appuntamento o *Incontro*¹¹⁰ mancato di destini umani che non si incrociano (la foce è «allato del torrente» e non alla sua finale estremità), di vite che hanno perduto il loro vigore e sono regredite a uno stadio meccanicistico e ripetitivo. La loro storia si svolge dentro angusti perimetri. Un presente e un ricordo rivissuto attraverso un sentimento mesto alternano le loro dimensioni temporali e per un istante scorre tra le dita di colui che passa sfiorando le foglie a una povera pianta invasata, alle porte di un’osteria, una ciocca dei capelli di lei. È un’esperienza sensoriale, non una suggestione: la presenza dell’idea nella realtà sensibile. È la metamorfosi di un istante nello spazio del quale la fronda vegetale si fa ciocca di capelli arricciolati e «poi più nulla». Come Francesca da Rimini che nel secondo cerchio dell’Inferno va cantando il suo lamento per Paolo Malatesta, «la bella persona/ che mi fu tolta», qui il poeta interpreta una medesima parte: la privazione «d’una/ forma che mi fu tolta» nella finzione poetica, a causa della morte precoce – e simbolica - della giovane amica Anna degli Uberti vissuta e poi «sommersa», inghiottita dal tempo che non tollera di restituire ciò che ha preso.

Nella comunione di due misere vite che si sfiorano, l’arbusto trasfigurato e il poeta, l’uno con le sue ciocche inanellate e l’altro con le sue dita aperte, entrambe necessitate da un’esistenza priva di un habitat adeguato, si produce e si consuma la *compassio* estetica di questa lirica:

[...] nella luce
radente un moto mi conduce accanto
a una misera fronda che in un vaso
s’alleva s’una porta di osteria.

¹⁰⁹ «Vi recitai la parte di Leonardo/ (Bistolfi ahimè, non l’altro)». Vv. 12-13.

¹¹⁰ Con il primo titolo: *La foce*, poi *Arletta* e infine *Incontro* (Cfr. OV, Varianti e autocommenti, pp. 890-892).

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.¹¹¹

¹¹¹ Vv. 37-45

5 «Un essenziale alfabeto»

«Sulla rena bagnata appaiono ideogrammi
a zampa di gallina [...] Non saprei decrittare quel linguaggio
se anche fossi cinese. Basterà un soffio
di vento a scancellarlo. Non è vero
che la Natura sia muta.»¹

5.1 Un argine alla «totale disarmonia con la realtà»

Pur nel silenzio del suo eterno progredire e vorticare, tutto l'universo è un organismo che parla. Nelle lunghe notti senza sonno delle quali Eugenio Montale riferisce insistentemente² vi è uno spazio possibile per l'elaborazione del parlato del cosmo. Nella lingua sconosciuta dell'universo Montale riconosce un sistema comunicativo primitivo ma coerente che traduce in un altro idioma. Un sogno, un suono, un'immagine sono linguaggi spontanei che possono essere decrittati. «*Iride* [...] è una poesia che ho sognato e poi tradotto da una lingua inesistente: ne sono forse più il medium che l'autore»;³ «Un suono limpido emettono/ i cristalli quando il vento li sfiora» (*Porterai con te l'ultima ventata*). Nel vissuto di ogni giorno la parola è la vocazione del poeta, la sua arte, la sua lingua, il suo punto di contatto con il mondo sensibile e con quello delle idee, la necessità di porre un argine alla «totale disarmonia con la realtà». La parola è necessaria ma non solo come entità immateriale portatrice di significato. Essa ha una sua sostanza, il suono del crepitare della carta, le forme dei girali della grafia, il ticchettio della Olivetti. Le

¹ EUGENIO MONTALE, *Dopopioggia, Quaderno di quattro anni*, vv. 1-2, 5-8.

² «L'insonnia fu il mio male e anche il mio bene./ Poco amato dal sonno mi rifugiai nella veglia,/ nel buio che non è poi tanto nero/ se libera i fantasmi dalla luce/ che li disgrega» (*Poesie disperse*, OV, p. 812). «Sentivo le ore insonni/ pesare su me, come rocce oscure» (*Diario postumo. 66 poesie e altre*, a cura di Annalisa Cima, prefazione di Angelo Marchese, testo e apparato critico di Rosanna Bettarini, Milano, Mondadori, 1996).

³ «(1943-1944)» Nelle note dell'autore a *La bufera e altro*, Milano, Mondadori, 1957 e in tutte le successive ristampe.

parole conducono la loro vita individuale e collettiva, a volte restia all'ostensione, alla cristallizzazione e a una forma regolata. A volte attendono a lungo e capita che muoiano senza essere venute al mondo, insieme al loro autore che ha rinunciato a proferirle. In una lirica di *Satura* Montale racconta la vita autonoma dell'universo lessicale e della scrittura:

le parole
non sono affatto felici
di essere buttate fuori
come zambracche⁴ e accolte
con furore di plausi
e disonore;

le parole
preferiscono il sonno
nella bottiglia al ludibrio
di essere lette, vendute
imbalsamate, ibernare;⁵

La storia di ogni uomo è un libro, un piego di pagine bianche che ricevono ogni giorno la loro parte di parole. Se le scriva il tempo, il fato o un dio con la maiuscola o minuscola⁶ questo non è dato sapere. Ogni pagina racconta quella storia, una dimensione che pur essendo percepita come una verità fattuale è quasi certamente un'illusione, un nulla mascherato da realtà che nasconde il suo vuoto, che non vuole svelare il suo segreto. Il libro del tempo non è così facile da leggere perché a volte le linee tracciate sbiadiscono. «Pure qualcosa fu scritto/ sui fogli della nostra vita». ⁷

Ritornano gli alberi (nella *Lettera levantina* Montale li chiama «fratelli»⁸ a causa di uno speciale senso che l'uomo ha in comune con essi) che partecipano anch'essi al linguaggio del cosmo scrivendo contro il cielo le loro sillabe vegetali, tutte da

⁴ Montale scioglie a Silvio Guarnieri il significato del termine: «“zambracche”: cameriere sudicie e sciatte (da “chambre”)». Cfr. anche «Non ho che queste parole/ che come donne pubblicate/ s'offrono a chi le richiede» (*Potessi almeno costringere, Ossi di Seppia*, vv. 15-17).

⁵ *Le parole, Satura*, OV, pp. 364-365.

⁶ «I don't know what I understand for God. Certainly not the God of priests, nor the *ratio* of philosophers. But when I am in tears I talk with *him*» (Lettera a Irma Brandeis del 27 ottobre 1938, EUGENIO MONTALE, *Lettere a Clizia*, cit., p. 252).

⁷ *Gli uomini che si voltano, Satura*, OV, p. 376.

⁸ V. 113. Sono «amici» che sussurrano anche i rami de *I limoni, Ossi di Seppia*, v. 14.

leggere, il significato delle quali procura un senso di letizia, così estraneo e rarefatto nella vita del poeta. I profili dei rami intrecciati, come logogrammi orientali sul tessuto prezioso del cielo, narrano e rivelano perché sono l'alfabeto dell'infinito, la lingua dell'universo che si riflette come una scintilla in quella dell'uomo, imperfetta «storta sillaba e secca»: «Gremite d'invisibile luce selve e colline/ mi diranno l'elogio degl'ilari ritorni./ Lieto leggerò i neri/ segni dei rami sul bianco/ come un essenziale alfabeto».⁹

5.2 Il «Proto»

Oltre le circostanze contingenti e le occasioni che diedero vita alle singole liriche, nel tessuto narrativo montaliano è possibile leggere un denominatore comune di visione, delle linee convergenti, un'unitarietà di giudizio col quale il poeta esamina il mondo a lui contemporaneo e ne rimodella le fattezze attraverso la propria produzione letteraria. Nonostante nelle sue liriche si rivolga spesso a un interlocutore al quale affida stati d'animo, riflessioni e ricordi, difficilmente Montale ne svela l'identità preferendo usare un *senhal* o un anonimo tu. Le ricerche dei critici si sono spesso concentrate nel tentare di dare un nome a quelle presenze sottintese. Bisogna considerare tuttavia che non è sempre utile attribuire un'identità definitiva al destinatario dei versi riaffiorati dal deposito della memoria dato che più persone potrebbero risultare convenientemente sovrapponibili, così come dichiarato in diverse occasioni anche dal poeta. Non riveste allora un'importanza capitale identificare il consegnatario di specifici versi quanto riconoscere e possibilmente comprendere la disposizione affettiva del poeta nel momento in cui vennero suggeriti gli ingredienti della sua scrittura.

Nella lettera del 29 aprile 1964 all'amico Silvio Guarnieri che con una certa insistenza gli chiedeva precisazioni in merito al significato di un tal verso o di tal'altra immagine lirica e, in modo particolare, chi fossero le diverse interlocutrici delle sue raccolte poetiche Montale rispondeva: «tutte queste notizie anagrafiche hanno scarso significato. Molte volte il tu presuppone un interlocutore (o interlocutrice) muto, assente, ignaro di me; risponde al desiderio di parlare con

⁹ *Quasi una fantasia*, ivi, vv. 17-21.

qualcuno». Anche in seguito il poeta genovese ritornerà con l'amico su questo argomento puntualizzando alle sue sollecitazioni: «La mia poesia non è vera, non è vissuta, non è autobiografica; non serve a nulla identificare questa o quella donna perché nelle mie cose il *tu* è istituzionale». ¹⁰ Tale era il senso di riservatezza (e l'insofferenza) a questo proposito che Montale ebbe a comporre e a collocare in apertura della raccolta *Satura*, pubblicata nel 1971, una piccola poesia intitolata *Il tu*:

I critici ripetono,
da me depistati, che il mio tu è un istituto.
Senza questa mia colpa avrebbero saputo
che in me i tanti sono uno anche se appaiono
moltiplicati dagli specchi.

Altre volte il destinatario dei suoi componimenti è un'entità astratta, il tempo, la tristezza o l'uomo quale indistinto rappresentante di un'umanità sempre tormentata e fragile. Lo sguardo si posa con predilezione sulle ultime creature, vecchi senza più risorse, vagabondi, animali abbandonati al loro destino, stentate forme di vita, provate esistenze che le alterne vicende riducono alla necessità ed espongono alla solitudine. Ognuno è in balia dei venti, sballottato dalle onde e trascinato dalla tempesta come fuscello senza riparo. Il poeta non si salva da questa condizione («tutti siamo già morti senza saperlo») ¹¹ e rivolgendo il suo sguardo indietro, dopo la morte della moglie Drusilla Tanzi avvenuta solo a poco più di un anno dalla celebrazione del matrimonio, la includerà nel novero dei privati di una forma, «dolcezza e orrore in una sola musica»: ¹²

Un tempo, tu lo sai, dissi alla donna miope
che portava il mio nome e ancora lo porta dov'è:
noi siamo due prove,
due bozze scorrette che il Proto
non degnò d'uno sguardo.» ¹³

¹⁰ Lettera a Silvio Guarnieri del 12 febbraio 1966, McM, cit., p. 59.

¹¹ *Avevamo studiato per l'aldilà*, *Satura*, OV, p. 284.

¹² *Con astuzia*, ivi, p. 300.

¹³ *Botta e risposta II*, ivi, p. 347.

Per una più ampia riflessione sul valore attribuito al mestiere del proto, che Montale conosceva bene dato che era stato correttore di bozze prima che redattore al «Corriere della Sera», bisognerà tenere presente che nell'inconsueto di tale similitudine si annida ancora una volta il riferimento a un vizio costituzionale, a un ostacolo che pone il poeta in una condizione di pregiudizio.

Un progetto solo abbozzato necessitava, prima ancora di una correzione, di essere esaminato e valutato. Solo attraverso la sua analisi l'opera avrebbe potuto rivelare il suo valore, magari la sua mediocrità ma anche, al contrario, la sua sublime eccellenza. Una scelta deliberata di totale indifferenza ha reso invece insanabile lo svantaggio perché quel Proto con la P maiuscola, espressione di un'identificazione simbolica e trascendentale oltre che interprete fatale, era l'unico che avrebbe potuto situare l'opera al posto che le spettava. L'opera era l'uomo e la bozza il suo desiderio di riconoscimento sociale. Decidere di ammettere o escludere avrebbe rappresentato comunque una scelta, ma trascurare e ignorare ha decretato una condanna senza appello alla solitudine esistenziale, intellettuale e sociale. Un incontro, insomma, tra una disposizione permanente e una accidentale non alterano e non deviano il punto di vista dell'autore che è sempre riconoscibile e riconducibile a quella primigenia autodichiarata colpa esistenziale appellata disadattamento.

6 *La bufera e altro*, una natura sfigurata che stilla sangue

«Generale, l'uomo fa di tutto.
Può volare e può uccidere.
Ma ha un difetto:
può pensare.»¹

6.1 I gigli tinti di rosso di *Ballata scritta in una clinica*

Con *La bufera e altro* le perturbazioni e i riverberi in ambito vegetale raggiungono il culmine di espressività con similitudini e immagini attinte ed elaborate dal travagliato contesto storico del secondo conflitto mondiale. Alle “luride gocce” che escono dalla pianta del mirto nata dalle ferite di Polidoro, al ramicello del pruno fatto bruno di sangue per mezzo del quale Pier della Vigna invoca pietà e alla terra vermiglia irrorata dalle stille uscite dalla corteccia del cipresso nel quale Clorinda è confinata fanno eco altrettante rappresentazioni nelle quali il sangue, simbolo estremo di dolore e sacrificio, investe una natura sfigurata, tinta a sua volta da un'estrema sofferenza. Anche se le liriche che seguono coinvolgono occasioni, circostanze e persone diverse nondimeno è possibile tracciare un filo rosso che rivela il proprio denominatore comune attraverso il ricorso all'uso fotografico di immagini che hanno una forte denotazione espressiva. Esse vanno oltre le parole perché ancora una volta sono simboli, sostituiti di un linguaggio strutturalmente organizzato che si dimostra sempre inadeguato alla necessità poetica. I colori prevalgono sui suoni, il paradosso delle immagini sulla conformità delle parole. Lontana dall'esperienza e dal senso comune eppure così appropriata appare la scelta stilistica, tanto che le eventuali varianti tradiscono i moti segreti dell'anima. Il termine “bufera” appare per la prima volta in *Occasioni*,

¹ BERTOLD BRECHT, *Poesie di Svendborg, Generale, il tuo carro armato è una macchina potente*, Introduzione e traduzione di Franco Fortini, Torino, Einaudi, 1976, vv. 9-12.

nel terzo movimento della triade *Tempi di Bellosguardo*, databile circa al primo semestre del 1939, e una seconda volta ne *Il ritorno* risalente agli inizi del 1940.

È del 1942 *Il giglio rosso* rievocazione in chiave simbolica di una città, Firenze, e di una donna che ne era stata intimamente legata.² Il fiore che in apertura di lirica appare nei suoi tratti vitali e con la sua intatta propensione germinativa è sacrificato nella seconda strofe, nella quale l'accento a una soglia e a un tempo che non ha più dominio sulle creature assume il significato di definitiva privazione, appena mitigato dal suono dell'«arpa celeste» (v. 16).

Alla *Buferia* appartiene *Ballata scritta in una clinica*,³ datata gennaio 1945. La poesia costituisce una sorta di «atto di riparazione» (De Caro),⁴ manifestazione forse di un senso di colpa custodito per anni e ora vicino al suo punto estremo oltre il quale la possibilità di esprimerlo si affievolisce fino quasi a venir meno. Nell'autunno del 1944, Drusilla Tanzi Marangoni, la donna con la quale il poeta intratteneva una travagliata relazione risalente al periodo iniziale del suo soggiorno fiorentino, era stata colpita da una grave malattia⁵ ed era ricoverata in ospedale in prognosi riservata (a margine di una lettera a Gianfranco Contini scritta a due mani con il compagno Eugenio Montale, Drusilla annotava: «Caro Trabucco. Non so se le è giunto all'orecchio che sono stata lì lì per chiamare Père de Ménasce⁶ per l'olio santo!»).⁷ Nel proprio autocommento a Silvio Guarnieri, Montale scioglie con poche

² Per una lettura intertestuale de *Il giglio rosso* e un'interpretazione che non si esaurisce nell'identificazione del fiore con l'emblema della città di Firenze si veda Paolo De Caro, *Journey to Irma*, cit., p. 203, il quale rinvia al racconto *Lys rouge* di «Anatole France (che lega in quel romanzo Firenze e il suo fiore macchiato di sangue [capp. xxxii-xxxiii] al destino di due amanti orgogliosi)». A un approfondimento sulla metafora del giglio rosso è dedicato l'articolo di Vinicio Pacca, *Montale e France: da Le lys rouge a Il giglio rosso (e oltre)*, «Le forme della tradizione lirica», a cura di Guido Baldassarri e Patrizia Zambon, Padova, Il Poligrafo casa editrice, giugno 2012, pp. 267-281.

³ Prima pubblicazione in «Il Ponte», a. I, n. 5, Firenze, agosto 1945, pp. 399-400. OV, p. 950.

⁴ La riabilitazione (letteraria) vera e propria da parte di Eugenio Montale della donna artefice della tormentata vicenda a chiaroscuri arriverà solo con *Xenia I* e *Xenia II (Satura)* dopo la morte della moglie Drusilla Tanzi.

⁵ Per i riferimenti alla malattia di Drusilla Tanzi si veda EUGENIO MONTALE, SERGIO SOLMI, *Ciò che è nostro*, cit., lettera a Solmi del 30 agosto 1945 e nota, pp. 569-570. Per la testimonianza diretta dell'autore sulla circostanza eziologica della lirica si confronti inoltre l'intervista di Leone Piccioni del 1966 *Cinquant'anni di poesia*: «C'era mia moglie ingessata da capo a piedi, come un manichino di De Chirico, in clinica; era gravissima, anzi i medici la davano per perduta, ed allora io scrissi questa ballata [...] ché nella realtà è una poesia molto dolorosa» (*Il secondo mestiere*, AMS, p. 1677).

⁶ Jean Pierre De Menasce (1902-1973), nominato anche «Le Père Blanc». Gianfranco Contini lo definisce «jew convertito d'Egitto, domenicano, orientalista, barone ungherese, amico di Claudel, di Valéry, di Gide, di Eliot e di Curtius» (EUGENIO MONTALE, GIANFRANCO CONTINI, *Eusebio e Trabucco*, cit., p. 54).

⁷ Ivi, lettera 23, p. 100.

parole la matrice contingenziale e le presenze sottese alla *Ballata*: un'emergenza terrena (la malattia, la provvisorietà e la fine dell'esistenza) e una metafisica (l'aldilà separato solo da una stretta porta che è facilissimo forzare) e poi la guerra incarnata nel simbolo dell'«iddio taurino» (v. 20) cioè «la forza bruta» che «colora/ di fuoco i gigli del fosso». Fuoco non può essere che metonimico per rosso dato che l'azione del tingere si estrinseca nell'atto di fare assumere un diverso colore. Se il colore del fuoco è il rosso non siamo lontani dal giglio rosso con le simbologie già accennate pur se riferite a un diverso contesto situazionale. Quei fiori travolti dalla brutalità della guerra si sono tinti di sangue. Alla fine della Seconda guerra mondiale l'Europa era un enorme giardino di fiori macchiati di sangue.

6.2 La pioggia di petali di sangue di *'Ezekiel saw the Wheel...'*

Presumibilmente composta l'anno successivo,⁸ *'Ezekiel saw the Wheel...'* riassume e simbolizza ricordi, ripropone lutti inelaborati, comunica che non c'è via d'uscita e così le ruote della visione di Ezechiele⁹ si confondono con quelle delle alterne fortune degli uomini, dalle quali non c'è possibilità di sottrarsi. Una pioggia tenace scava fino a dissolvere la montagna di sabbia, quasi una pietra tombale ma permeabile a dispetto della sua mole, sotto la quale il poeta aveva sepolto il suono della voce di lei e penetrando fruga fino a trovare ciò che cerca, un segno, un indizio affiorato dalla roccia come un fossile perfettamente conservato. «Il breve/ cerchio che tutto trasforma» è il tempo, costitutivo invisibile di ogni prospettiva di vita, la cui durata è poco più che un battito di ciglia. Le assi schiantate sono le rovine di una guerra che ha lasciato dietro di sé non solo i caduti in battaglia ma anche i danni collaterali di un distacco irreversibile, ingiusto e fatale. Ezechiele, ebreo deportato a Babilonia sotto il regno di Nabucodonosor II, fu il primo profeta d'Israele a esercitare il suo ministero da esiliato. In questa lirica egli rappresenta in un certo senso il correlativo di Irma Brandeis in quanto oggetto di ostracismo per ragioni di conquista. Dopo la promulgazione dei provvedimenti per la difesa della razza italiana, comunemente definiti leggi razziali e, in particolare, del Regio

⁸ Pubblicata per la prima volta in «Società», a. II, n. 7-8, Firenze, Luglio-Dicembre 1946, pp. 575-577.

⁹ Ez, 1, 15-21.

Decreto-Legge 7 settembre 1938, n. 1381, entrato in vigore il 12 settembre, anche gli ebrei stranieri furono oggetto di pesanti persecuzioni tra le quali l'ingiunzione di lasciare «il territorio del Regno, della Libia e dei Possedimenti dell'Egeo» entro sei mesi dalla data di pubblicazione del Decreto nella «Gazzetta Ufficiale».¹⁰ *Ezekiel* termina nel solco di presenze vegetali coinvolte anch'esse in atti ai limiti della sofferenza cosmica. Sembra una primavera come tante; una pioggia di petali di pesco portati dal vento primaverile ingombra l'aria nell'aurora del primo mattino. Un attimo dopo il poeta annota: «fatti sangue/ i petali del pesco su me scesero» (vv. 27-28).

6.3 La vermena, «il sangue dei cimiteri» in *Voce giunta con le folaghe*

Ancora un prestito lessicale della *Divina commedia* quello che Montale adotta per esprimere il suo pensiero lirico ricco di analogie. Dalla bocca di Pier della Vigna Dante fornisce il racconto del destino dei suicidi le cui anime precipitano casualmente nella selva e in quel luogo germogliano in forma di pianticelle nominate «vermene». Le Arpie, cibandosi delle foglie, lacerano quegli arbusti procurando un dolore che attraverso i rami troncati si esprime nelle sonorità dolenti.¹¹ In *Voce giunta con le folaghe*¹² si rincorrono e incrociano i temi contigui dell'abbandono e della morte e si ritrova la vermena, la pianta della separazione, definita da Montale «il sangue dei cimiteri». Con il suo colore vermiglio esprime a suo modo la sofferenza del distacco tra i vivi e i morti e trova nel giardino dei defunti

¹⁰ «Art. 1 Dalla data di pubblicazione del presente decreto-legge è vietato agli stranieri ebrei di fissare stabile dimora nel Regno, in Libia e nei Possedimenti dell'Egeo. Art. 2 Agli effetti del presente decreto-legge è considerato ebreo colui che è nato da genitori entrambi di razza ebraica, anche se egli professi religione diversa da quella ebraica. [...] Art. 4 Gli stranieri ebrei che, alla data di pubblicazione del presente decreto-legge, si trovino nel Regno, in Libia e nei Possedimenti dell'Egeo e che vi abbiano iniziato il loro soggiorno posteriormente al 1° gennaio 1919, debbono lasciare il territorio del Regno, della Libia e dei Possedimenti dell'Egeo, entro sei mesi dalla data di pubblicazione del presente decreto. Coloro che non avranno ottemperato a tale obbligo entro il termine suddetto saranno espulsi dal Regno a norma dell'art. 150 del testo unico delle leggi di P.S., previa l'applicazione delle pene stabilite dalla legge». Dato a San Rossore, addì 7 settembre 1938 - Anno XVI Vittorio Emanuele. Mussolini. Visto, il Guardasigilli: [Arrigo] Solmi. Dal portale della Presidenza del Consiglio dei Ministri, «Normattiva». <https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:regio.decreto.legge:1938-09-07;1381~art3>, ultima visualizzazione 28 gennaio 2024.

¹¹ *Inf.*, XIII, 94-102.

¹² La prima pubblicazione nella rivista «L'immagine», a. I, n. 2, giugno 1947, pp. 109-115 con il titolo *Una voce è giunta con le folaghe*, OV, p. 966.

la sua naturale collocazione. Il sangue, metafora della morte, prelude al viaggio già intrapreso dal padre del poeta e a quello che egli stesso dovrà intraprendere dopo aver percorso un tragitto più breve di quello che ha già compiuto. In contrasto con la simbologia del dolore Montale offre però una seconda chiave di lettura. Il giunco fiorito¹³ con le sue infiorescenze rosa tenue non mitiga il dolore dei vivi ma lo fa la scarlatta vermena¹⁴ coi suoi grappoli accesi.

6.4 Il sangue raggrumato sui rami. *Anniversario*

Anniversario chiude la sezione dei *Madrigali privati* e sostanzialmente conclude la terza raccolta montaliana. La lirica risale al 1949,¹⁵ anno all'inizio del quale Montale incontra Maria Luisa Spaziani, la studentessa torinese che sarebbe diventata scrittrice, traduttrice e poetessa di statura internazionale. Con la donna instaura una relazione affettiva e di amicizia testimoniata da un considerevole carteggio epistolare¹⁶ e soprattutto da un gruppo di poesie a lei dedicate¹⁷ conosciute come il «ciclo della volpe». La lirica presenta numerosi punti oscuri, il significato dei quali può essere solo congetturato per approssimazione partendo dal substrato ambientale, culturale, storico e psicologico dell'autore. Il titolo e la datazione si riferiscono a un evento preciso ovvero il genetliaco di Maria Luisa Spaziani, nata il 7 dicembre 1922, che all'epoca della composizione della lirica compiva il suo ventisettesimo anno. Il 1922 è identificato dunque come punto di confine e spartiacque caratterizzato da rilevanti eventi che separano un prima da un dopo. E se nella prima strofa si può risalire al momento iniziale di quello che sembra uno stato di adorazione - «Dal tempo della tua nascita/ sono in ginocchio, mia volpe», - nell'ultima, - «Resto in ginocchio» - il poeta rivela che quello stato continua tuttora. Un'ipotesi di lettura di queste indicazioni temporali potrebbe

¹³ *Butomus umbellatus* o Giunco fiorito.

¹⁴ Pianta identificata da alcuni critici con la Verbena.

¹⁵ «Della lirica esistono due stesure dattiloscritte, entrambe intitolate *7 dicembre*, di cui una datata «6 dicembre 1949», l'altra solo «1949» ma firmata «The bear» (MARICA ROMOLINI, *Commento a «La bufera e altro» di Montale*, Firenze, University Press, 2012, p. 369).

¹⁶ Tra il 1949 e il 1964 Eugenio Montale indirizzò a Maria Luisa Spaziani 315 lettere. Cfr. *Catalogo delle lettere di Eugenio Montale a Maria Luisa Spaziani (1949-1964)*, a cura di Giuseppe Polimeni, premessa di Maria Corti, Università degli Studi di Pavia, Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei, Pavia, Tipografia commerciale pavese, 1999.

¹⁷ Nella lettera datata 14 aprile 1949 Eugenio Montale rivela alla donna: «Entrerai purtroppo in una poesia». Citato da M. ROMOLINI, *Commento a «La bufera e altro»*, cit., p. 325.

identificare il 1922 come l'anno dell'esordio editoriale della propria produzione poetica. Su «Primo Tempo», Prima Serie, n. 2 del 15 giugno escono *Riviere e Accordi (sensi e fantasmi di una adolescente)* e sul numero 4-5 dell'agosto-settembre *L'agave sullo scoglio*, triade che include *Scirocco, Tramontana e Maestrale*. Da quel momento egli espone agli uomini il suo corpo nudo di poeta offrendo quel dono oneroso che include e comporta una frattura, una separazione critica da tanta parte della classe intellettuale del suo tempo.¹⁸ Ovunque l'oggetto "poesia", referente unico dell'opera montaliana, sembra potersi sostituire ai soggetti rappresentati dall'autore. In adorazione dinnanzi alla poesia nascente Montale celebra con la stessa intensità anche la venuta al mondo di una persona che sarebbe diventata a sua volta portatrice di quel dono. «È da quel giorno che sento/vinto il male, espiate le mie colpe». È quindi sempre e solo nella poesia la catarsi? È solo nella dimensione poetica quello spazio dell'esistenza umana nel quale ogni male trova un argine e ogni senso di colpa può legittimamente placarsi? L'ultima parte di *Anniversario* è una sorta di amara constatazione. Montale esprime il disincanto per un sogno frustrato e irrealizzabile: che tutti gli uomini (e non solo lui) possano vedere la realtà attraverso gli occhi della poesia («il dono che sognavo/ non per me ma per tutti/appartiene a me solo»), che non è da considerarsi unicamente come talento artistico (o secondo un altro punto di vista uno scomodo onere) ma informa tutta l'esistenza di un uomo, a partire da una sorta di sensibile e più alta umanità verso i propri pari che incondizionatamente condanna la barbarie e la guerra. Non è immanifesto che il 1922 viene tristemente ricordato anche come l'anno I dell'era fascista che tante nefaste conseguenze portò al paese e all'uomo Montale. Quel dono invece («serto» nella prima versione. La corona d'alloro?) appartiene solo a sé e fa pertanto di sé un emarginato, un illuso quale è chi è costretto a vivere e vedere attraverso un filtro di luce artificiale, quasi come un daltonico col quale è impossibile condividere la medesima visione cromatica. Nell'impossibilità di un'inclusione ai valori universali l'uomo è tragicamente solo, irrimediabilmente diviso e lontano dal Dio al quale l'umanità si affida in ogni tempo di sofferenza. Un'ultima metafora vegetale, con tutta la sua drammaticità, conclude la lirica. Sui

¹⁸ Nella lettera inviata a Sergio Solmi il 17 aprile 1920 Montale scrive: «Che vuoi, soffro di sentirmi diverso dai più, inetto alle cose pratiche della vita, senza neppure la certezza, che sarebbe già molto, del mio ingegno. [...] Io per me vorrei vivere, risolvere nell'azione tutte le disarmonie e le discordanze che sono in me» (EUGENIO MONTALE, SERGIO SOLMI, *Ciò che è nostro*, cit., p. 24).

rami più alti di una pianta e sui suoi frutti è raggrumato del sangue. Esso appartiene forse ai lutti del secondo conflitto mondiale da poco terminato («sul tuo tetto/ sul mio, vidi l'orrore traboccare»). Tante atrocità hanno chiuso per sempre lo spiraglio che univa Dio agli uomini e definitivamente sbarrato la porta a ogni riconciliazione. Ma poiché Montale non è nuovo all'immagine identitaria dell'albero specchio di sé, forse quei rami sui quali giacciono coaguli di sangue appartengono alle sue ferite esistenziali, professionali e affettive mai rimarginate.

7 Conclusioni

«Non c'è stato
nulla, assolutamente nulla dietro di noi,
e nulla abbiamo disperatamente amato più di quel nulla».¹

Un'ostinata negazione della realtà fenomenica² quale tratto costitutivo della coscienza e un senso di ineludibilità del divenire informano l'opera del poeta e rappresentano insieme causa e conseguenza del fatalismo acquiescente in virtù del quale il percorso umano non necessita di scelte ma si dispone naturalmente sulla base di opzioni casuali oltre ogni ponderata valutazione. Un senso di emarginazione opprime il percepito esistenziale del poeta e l'idea che la dimensione entro la quale si muove l'uomo sia una maschera del più grande inganno della vita dietro a cui si estenda uno spazio vuoto, bianco, senza profondità e senza riferimenti trapela dagli scritti ai vari livelli. Ma questa separazione è avvertita non tanto come condizione collettiva condivisa – cosa che potrebbe in parte mitigare il disagio esistenziale – quanto come circostanza individuale e peculiare della propria persona. Una realtà illusoria, della quale tuttavia nessuno, eccetto se stesso, avverte l'assenza di estensione, pone l'uomo nel più tragico isolamento.³ La vera sostanza esistenziale è dunque l'assenza di forma e di materia; l'assenza di certezze consegue loro inevitabilmente. È proprio in questo contesto tuttavia che Montale comprende di possedere un dono, riconosce in sé una vocazione, scopre di nutrire un bisogno

¹ EUGENIO MONTALE, *In negativo, Quaderno di quattro anni*, vv. 9-11, OV, cit., p. 574.

² «Era appena la Vita, qualche cosa/ che tutti supponiamo senza averne le prove» (*Idem, Diamantina, Diario del '72*, vv. 27-28, OV, cit., p. 499).

³ «Ritengo che anche domani le voci più importanti saranno quelle degli artisti che faranno sentire, attraverso la loro voce isolata, un'eco del fatale isolamento di ciascuno di noi. In questo senso, solo gli isolati parlano, solo gli isolati comunicano; gli altri – gli uomini della comunicazione di massa – ripetono, fanno eco, volgarizzano le parole dei poeti» (EUGENIO MONTALE, *Auto da fé. La solitudine dell'artista*, AMS cit., p. 56).

che non può ignorare e che emerge, riattivato dal ricordo, in taluni momenti di fragilità:

«Penso ai tempi passati
quando un cader di giorno o un rifarsi di luce
mi struggevano tanto
ch'io non sapevo con chi mai spartire
la mia dura ricchezza, e pure intorno
di me sentivo fluire una potenza
benevolmente»⁴

La dote che non può condividere con altri è la scrittura, quell'unico genere di scrittura capace di scavare il vuoto e dare forma all'informe. Il solo possibile legame con la realtà passa attraverso un idioma asintattico e non normato che, al pari di ogni altra espressione che possa dirsi arte, non riconosce limiti spazio-temporali e misure convenzionali di riferimento. Con questo linguaggio - che è conoscenza - anche il più ripido muro può essere scavalcato e ogni «paretaio» che era sembrato privo di vie d'uscita lascia intravedere uno strappo penetrando il quale si guadagna la libertà. Tutto ciò non è lineare né rassicurante poiché pochi potranno approssimarvisi e ancora di meno comprendere e condividere il suo portato. La via della poesia è una ricerca interminabile e non mai l'orizzonte di un punto finale. I destini umani scontano il prezzo della fatale disarmonia che governa il mondo e che tormenta più acerbamente i pochi individui inclini a percepirla. Chi ha architettato la dimensione entro la quale l'uomo condensa le sue vicende ha commesso un errore ma l'entità e la rilevanza di questo «sbaglio di Natura» non è a portata di mano. Pur essendo evidente che esso si sia un giorno verificato, la verità sull'errore dal quale tutto ha avuto origine non si trova. Anche indagando con la mente e frugando con lo sguardo fino ove sia possibile, «il punto morto del mondo»

⁴ EUGENIO MONTALE, *Lettera levantina, Poesie disperse*, v. 126-132, OV, cit., p. 776. I sette versi di questo lungo componimento risalente alla prima metà del 1923, cioè all'altezza degli *Ossi di Seppia*, inedito fino all'edizione critica a cura di Bettarini-Contini dell'*Opera in versi*, fissano e cristallizzano lo stato d'animo dell'autore in uno dei momenti eziologici della *poiesis*, intesa nel suo significato di intuizione, invenzione e produzione lirica. Il linguaggio poetico illumina la realtà banale rendendola fatto unico e irripetibile nel tempo e nello spazio. Eventi quotidiani come l'albeggiare o il declinare del giorno, evocando un'inquietudine fisica che era solo sopita, prendono corpo nello spazio bianco di una pagina sospinti da una sorta di ansia creativa. Lo stato d'animo tormentato dall'assenza di condivisione è parzialmente ristorato da una benevola dirompente potenza creativa.

non è accessibile ma i suoi effetti sono invece visibili ovunque: nella propria interiorità, quando Montale confida ad Anna degli Uberti di condividere con lei la sensazione «d'essere entrambi feriti/ dall'oscuro male universo»⁵ e intorno a sé nelle immagini dolenti che si offrono senza attenuazioni. Un rivo conduce faticosamente le acque oltre la strozzatura del suo corso e sembra gorgogliare una sorta di lamento. Una foglia nella quale la linfa vitale ha ormai smesso di scorrere scricchiola appena, accartocciata su se stessa e svuotata del suo vigore. Non fanno più alcun rumore invece le membra senza vita di un cavallo abbandonato all'opera del tempo. Tutto ciò che rende appena sopportabili queste immagini e il valore simbolico di cui sono cariche è dato dalle parole che fluiscono in un canto poetico.

I canti montaliani nascono e risiedono in un mondo disarmonico riflesso e sintetizzato dalla coscienza di uno spirito che intuisce se stesso come inadeguato, dis-integrato e disadattato e che selettivamente capta o sceglie le immagini-simbolo di una realtà deformata. Se l'integrità e l'armonia sono per l'individuo l'anelito cui tendere spontaneamente⁶ allora l'esistenza che è dato vivere sarà continuamente frustrata e il frutto meno amaro di questo desiderio inappagato avrà i tratti di un'opera umana che mettendo in risalto l'«oscuro male universo» saprà disegnare, come in un negativo complementare, una realtà opportuna e proporzionata. La poesia consola di tanta brutalità, come se alla fine l'armonia e la profondità di un canto ricomponessero la bellezza imperfetta di una dimensione che non è dato modificare.

⁵ Ivi, vv. 118-119, p. 775.

⁶ «La nostalgia del terso/ cielo che noi serbammo nello sguardo» (*Ibidem*, v. 114-115).

Abbreviazioni bibliografiche delle opere di Eugenio Montale

AF: *Auto da fè*, in *Il secondo mestiere: Arte musica società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Meridiani, 1997.

AMS: *Il secondo mestiere: Arte musica società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Meridiani, 1997.

ASM: *Altri scritti musicali*, in *Id.*, *Il secondo mestiere: Arte musica società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Meridiani, 1997.

AV: *Atri versi* in *Id.*, *L'opera in versi*.

BU: *La Bufera e altro* in *Id.*, *L'opera in versi*.

DI: *Diario del 71 e del 72* in *Id.*, *L'opera in versi*.

FD: *Farfalla di Dinard*, in *Prose e racconti*, a cura di Marco Forti e Luisa Previtiera, Milano, Mondadori, 1997.

McM: *Montale commenta Montale*, Luciano Greco, Parma, Pratiche Editrice, 1980.

MSM: *I miei scritti sul «Mondo» (da Bonsanti a Pannunzio)*, a cura di Giovanni Spadolini, Le Monnier, Firenze, 1981.

OC: *Occasioni* in *Id.*, *L'opera in versi*.

OS: *Ossi di seppia* in *Id.*, *L'opera in versi*.

OV: *L'opera in versi*. Edizione critica a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1980.

PD: *Poesie disperse* in *Id.*, *L'opera in versi*.

PR: *Prose e racconti*, a cura di Marco Forti e Luisa Previtiera, Milano, Mondadori, 1997.

PS: *Prime alla Scala*, in *Id.*, *Il secondo mestiere: Arte musica società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Meridiani, 1997.

QQ: *Quaderno di quattro anni* in *Id.*, *L'opera in versi*.

SA: *Satura* in *Id.*, *L'opera in versi*.

SM I / SM II: *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Meridiani, 1996 (Tomo I: 1920-1954 / Tomo II: 1955-1979).

SMP: *Il secondo mestiere: prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Meridiani, 2006.

SP: *Sulla poesia*, Mondadori, Milano, 1976.

TP: *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 2007.

Bibliografia

Bibliografia primaria delle opere di Eugenio Montale

Fuori di casa, Milano, Mondadori, 1975.

Carteggio Svevo-Montale, a cura di Zampa G., Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1976.

Sulla poesia, a cura di Zampa G., Milano, Mondadori, 1976.

L'opera in versi, edizione critica a cura di Bettarini R. e Contini G., Torino, Einaudi, 1980.

Ossi di Seppia, Oscar classici moderni, Milano, Mondadori, 1991.

Prose e racconti, a cura di Forti M., Previtiera L., Milano, I Meridiani, 1995.

Le occasioni 1928-1939, a cura di Isella D., Torino, Einaudi, 1996.

Il secondo mestiere: arte musica società, a cura di Zampa, G., Milano, I Meridiani, 1996.

Diario postumo. 66 poesie e altre, a cura di Cima, A., Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1996.

Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini, a cura di Isella, D., Milano, Adelphi, 1997.

Il secondo mestiere: prose 1920-1979, a cura di Zampa, G., Milano, Meridiani, 2006.

Lettere a Clizia, a cura di Bettarini R., Manghetti G. e Zabagli F., Milano, Mondadori, 2006.

Tutte le poesie, a cura di Zampa, G., Milano, Mondadori, 2007.

Eugenio Montale-Sergio Solmi, *Ciò che è nostro non ci sarà tolto mai, Carteggio 1918-1980*, a cura di D'Alessandro F., Macerata, Quodlibet, 2021.

Corrispondenza epistolare (12 lettere) Montale - Mila, Massimo Mila Collection, Paul Sacher Foundation, Basel.

Bibliografia critica

Blakesley, J. S. D., *Irma Brandeis, Clizia, e l'ultimo Montale*, «Italice», Vol. 88 n. 2, 2011.

Blasucci, L., *Un aspetto del leopardismo montaliano. Lettura di «Fine dell'infanzia»*, in Id., *Gli oggetti di Montale*, Bologna, il Mulino, 2002, pp. 115-31.

Brandeis, I., Contini, G., *«Questa stupida faccia». Un carteggio nel segno di Eugenio Montale*, Milano, RCS, Archinto, 2015.

Carrai, S., *Loria, Clizia e il retroscena di Un sogno, uno dei tanti di Montale*, «L'Ellisse: studi storici di letteratura italiana», *Interazioni montaliane* a cura di Silvia Chessa e Massimiliano Tortora, a. VII, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2012, pp. 143-152.

Cecchi, E., *Il movimento intellettuale in Italia*, «Secolo XX», a. XXIV, n. 11, novembre 1925.

Cicerone, M.T., *La Repubblica, Il sogno di Scipione*, a cura di Francesca Nenci, Milano, BUR, 2008.

Cicerone, M.T., *Dell'oratore*, con un saggio introduttivo di Emanuele Narducci, Milano, Rizzoli, 2019

Cima, A., Segre C., *Eugenio Montale*, Milano, BUR, 1977.

Comitangelo, M., *«Qualche cosa che approssima ma non tocca»: le parole dell'amore dai Diari a Altri Versi*, «Mosaico Italiano», a. XIII, n. 135, 2015, pp. 17-20.

Contini, G., *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino, Einaudi, 1974.

Corsi, S., «Vorrei che queste sillabe». *Sulle tracce di una “dispersa” lettera in versi di Eugenio Montale*, «Atelier», a. IX, n. 36, Borgomanero, Edizioni Atelier, dicembre 2004, pp. 23-39.

De Caro P., *Invenzioni di ricordi. Vite in poesia di tre ispiratrici montaliane*, Foggia, Edizioni Centro Grafico Francescano, 2007.

– *Journey to Irma. Un’approssimazione all’ispiratrice americana di Eugenio Montale. Parte prima. Irma, un “romanzo”*, Foggia, Matteo De Meo stampatore, 1999.

Di Stefano, P., *Il poeta e Irma Brandeis, «Semplice, piatto e bruttino»: Montale secondo la sua musa. Delusione al primo incontro ma poi la passione fu travolgente*, Corriere della Sera, 19 luglio 2011, p. 24.

Finotti, F., *Vittore Branca, Montale e Finisterre: filologia e storia*, «The Italianist», Vol. XXVII, f. 2, 2007, pp. 260-281.

Franchi, R., *Ossi di Seppia*, «Solaria», a. I, 1 gennaio 1926.

Frasson, A., *Eugenio Montale*, Camposampiero, Edizioni del Noce, 1982.

Gargiulo, A., *Scrittori d’oggi. Eugenio Montale, Le Occasioni. Einaudi, Torino, 1939-XVII*, «Nuova Antologia», fascicolo 1633, 1° aprile 1940.

Gramigna, G., *Le amare verità quotidiane*, «Corriere della Sera», 19 giugno 1986.

Greco, L., *Montale commenta Montale*, Parma, Pratiche Editrice, 1980.

Ladolfi, G., *Eugenio Montale: al di qua del Postmoderno*, «Atelier», a. IX, n. 36, Borgomanero, Edizioni Atelier, dicembre 2004, pp. 9-22.

Leporatti, R., *Per una storia delle Occasioni: le poesie degli anni 1928-1932*, «Quaderni ginevrini d’italianistica», Lecce-Rovato, Pensa MultiMedia Editore, 2013.

Linati, C., *Letteratura Italiana. Eugenio Montale. Ossi di Seppia*. – Ed. Gobetti, Torino. «Il Convegno», a. VI, nn. 6-7, 30 giugno – 30 luglio 1925.

Luperini, R., *L'«interlocutore esigente». Su Guarnieri lettore di Montale*, Atti del convegno di studi “Silvio Guarnieri. Le idee e l'opera”, Feltre, 8-9 ottobre 2010, San Cesario di Lecce, Manni, 2012.

Magherini, S., Sabbatino, P., a cura di, *Per Franco Contorbia*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, pp. 625-647.

Mengaldo, P. V., a cura di, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Meridiani, 1978.

Mengaldo, P. V., *La poesia di Eugenio Montale*, a cura di Bozzola, S., Padova, Padova University Press, 2019.

Morra di Lavriano, U., *Eugenio Montale. Ossi di seppia*, (Piero Gobetti, Torino 1925), «La Fiera Letteraria» a. II, n. 1, 3 gennaio 1926.

Pacca, V., «*La foce del Bisagno*»: un'immagine montaliana, «Rivista di letteratura italiana», a. XII, n. 2-3, 1994.

Pacca, V., *Montale e France: da Le lys rouge a Il giglio rosso (e oltre)*, «Le forme della tradizione lirica», a cura di Guido Baldassarri e Patrizia Zambon, Padova, Il Poligrafo casa editrice, giugno 2012.

Palmieri, G., *Due sciacalli in chiaro? Montale e il VI mottetto*, «Griseldaonline», Vol. 20, n. 1, 2021, pp. 161-178.

Palmieri, G., *Il punto fuori dalla pagina. Agiografia scientifica di Annetta, prima musa di Montale*, «Diacritica» a. VI, n. 35, 2020, pp. 117-161.

Proust, M., *Contro Sainte-Beuve*, traduzione di Serini, P., e Bertini, M., dall'edizione critica a cura di Pierre Clarac, Torino, Giulio Einaudi editore, 1974.

Rebay, L., *Montale, Clizia e l'America*, «Forum Italicum», Vol. 16, n. 3, Winter 1982, pp. 171-202.

Romolini, M., *Commento a «La bufera e altro» di Montale*, Firenze, University Press, 2012.

Roncoroni, F., *Montale: «Grazie per la recensione dei miei Ossi»*, «Corriere della Sera», 19 giugno 1986.

Sbarbaro, C., *L'opera in versi e in prosa, Poesie. Trucioli. Fuochi fatui. Cartoline in franchigia. Versioni*, a cura di Lagorio, G., Scheiwiller, V., Milano, Garzanti, 1985.

Scaffai, N., *Montale e il libro di poesia. (Ossi di seppia, Le occasioni, La bufera e altro)*, Lucca, maria pacini fazzi editore, 2002.

Solmi, S., *Ossi di Seppia*, «Il Quindicinale», a. I, n. 3, 15 febbraio 1926.

Sonzogni, M., *Un'"apparizione meravigliosa, quasi inverosimile": tracce di musa nei versi di In un giardino 'italiano'*, «Studi d'italianistica nell'Africa australe», vol. XXIV, 2011, pp. 58-82.

Valensin, G., a cura di, *Liriche cinesi*, prefazione di Eugenio Montale, Torino, Giulio Einaudi editore, 1981.

Varazze, da, Iacopo, *Legenda Aurea*, a cura di Alessandro e Lucetta Vitale Brovarone, Torino, Giulio Einaudi editore, 1995.

Virgilio, P., M., *Eneide*, traduzione di Caro, A., a cura di Castellino, O., Peloso, V., Torino, SEI, 1936.

Whitman, W., *Foglie d'erba*, a cura, traduzione e con un saggio introduttivo di Mario Corona, Milano, Meridiani, 2017.

Zuffetti Zaira, *Lettere da casa Montale (1908-1938)*, Milano, Ancora Editrice, 2006.

Sitografia

Agostino d'Ippona, *La Musica*,

<https://www.augustinus.it/italiano/musica/index2.htm>

Antici, I., Fracassa, U., Intimità. *Pertinenze montaliane nei versi di Irma Brandeis*,

https://www.academia.edu/43333075/Intimit%C3%A0_Pertinenze_montaliane_nei_verse_di_Irma_Brandeis

Carando. S., *Guarnieri Silvio, Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 60, (2003), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana,

[https://www.treccani.it/enciclopedia/silvio-guarnieri_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/silvio-guarnieri_(Dizionario-Biografico)/)

Casagrande, C., *Iacopo da Varazze, Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 62, (2004), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana,

https://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-da-varazze_%28Dizionario-Biografico%29/

Contorbia, F., *Montale Eugenio, Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 75, (2011), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana,

[https://www.treccani.it/enciclopedia/eugenio-montale_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/eugenio-montale_(Dizionario-Biografico)/)

De Paoli, Domenico, *Le martyre de Saint-Sébastien. Musiche di scena per il mistero in cinque quadri di Gabriele D'Annunzio. Guida all'ascolto 1, nota 1*. Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 8 marzo 1961,

<https://www.flaminioonline.it/Guide/Debussy/Debussy-Sebastien.html#null>

Fracassa, U., *Clizia writes (ovvero: la Musa renitente)*

https://www.academia.edu/43326353/Clizia_writes_ovvero_la_Musa_renitente

Italia, P., Canettieri, P., *Un caso di attribuzionismo novecentesco: il "Diario Postumo" di Montale*, «Cognitive Philology», Vol. 6, 2013,

https://rosa.uniroma1.it/rosa03/cognitive_philology/article/view/11586

Malvano, A., *Claude Debussy. La mer*, Collana Chiavi d'ascolto diretta da Lorenzo Bianconi, Stefano Malferrari, Giorgio Pagannone, Bologna, Albisani Editore, 2011, <https://iris.unito.it/handle/2318/126958>

Manghetti, G., prima redazione; Desideri F., revisione 2010; Capannelli, E., revisione; *Brandeis Irma*, SIUSA Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche, <https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/siusa/pagina.pl?TipoPag=comparc&Chiave=285975&RicVM=ricercasemplice&RicFrmRicSemplice=brandeis%20irma&RicSez=complessi>

Tatasciore, E., *Raccogliere le briciole. Appunti sul Quaderno di traduzioni di Eugenio Montale*, «Per Leggere», vol. 12, n. 23, 2012, pp. 79-90, <https://ojs.pensamultimedia.it/index.php/pl/issue/view/103>

Sichera, A., *Un poeta nella terra di Dio: la Palestina di Montale – Ceux qui cherchent en gémissant*, in "Parola quotidiana: itinerari di confine tra letteratura e giornalismo, atti del Convegno, Catania, 6-8 maggio 2002, Firenze, Leo S. Olschki, 2004, pp. 229-252, <http://digital.casalini.it/10.1400/185601>