

CONSELL CIENTÍFIC

Mathilde Bensoussan (2000-2005)
Rennes

Anthony Bonner (2000-2005)
Palma (Mallorca)

Denise Boyer (2005-2009)
París

Jean-Pierre Chambon (2000-2006)
Clermont-Ferrand

Pilar García Mouton (2005-2009)
Madrid

József Herman (2000-2005)
Budapest

Georg Kremnitz (2000-2006)
Wien

Robert Lafont (2000-2005)
Montpellier

Jens Lüdtke (2005-2009)
Heidelberg

Žarko Muljačić (2000-2006)
Zagreb

Philip D. Rasico (2005-2009)
Nashville

Beatrice Schmid (2000-2005)
Basel

Giuseppe Tavani (2000-2006)
Roma

Edward F. Tuttle (2000-2006)
Los Angeles

Curt Wittlin (2000-2006)
Saskatoon

Alan Yates (2005-2009)
Sheffield

COMITÈ DE REDACCIÓ

Antoni M. Badia i Margarit (director) (*Barcelona*), Joan Veny i Clar (director adjunt) (*Barcelona*), M. Reina Bastardas i Rufat (secretària) (*Barcelona*); Germà Colón i Domènech (*Basel*), Eulàlia Duran i Grau (*Barcelona*), José Enrique Gargallo Gil (*Barcelona*), Albert G. Hauf i Valls (*València*), Joan Martí i Castell (*Tarragona*) i Josep Massot i Muntaner (*Montserrat*)

COORDINACIÓ I GESTIÓ: Fàtima Duarte i Ortega / Rafel Fiol Martorell

ESTUDIS ROMÀNICS

Revista fundada per R. Aramon i Serra

A cura
d'A. M. BADIA I MARGARIT
i JOAN VENY

Volum XXVII

BARCELONA
INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

2005

i del romanç «Los que quisieren saber» de Quevedo, on s'utilitza l'espai de l'infern com a pretext satíric i burlesc. El cas de Maluenda és diferent tan sols en apariència: encara que ni en la *Cozquilla del gusto* ni en el *Bureo de las musas del Turia* ni en el *Tropezón de la risa* es representa un infern satíric a la manera de Quevedo o de Morlà, els tipus socials satiritzats són els mateixos. Encara més: l'obra dramàtica de Maluenda sí que ens ofereix una mostra explícitament infernal. Es tracta del *Infierno, baile famoso entremesado*, inclosa en el *Ramillete gracioso, compuesto de entremeses famosos y bailes entremesados, por diferentes ingenios* (València, Silvestre Esparsa, 1643).

PARAULES CLAU: *Somni de l'infern, Sueños*, Pere Jacint Morlà, Francisco de Quevedo, Jacint Alonso Maluenda.

ABSTRACT

Somni de l'infern by Pere Jacint Morlà epitomizes the conventional, satirical motifs of Baroque poetry and also offers a truly complete spectrum of seventeenth-century society. Furthermore, from a literary point of view, it shows an affinity with the literary output of Francisco de Quevedo and Jacint Alonso Maluenda. In fact, Morlà's composition is indebted to *Sueños* and the ballad *Los que quisieren saber* by Quevedo, in which hell is used as a pretext for the satirical and burlesque. The case of Maluenda only appears to be different: although neither in *Cozquilla del gusto* nor in *Bureo de las musas del Turia* nor in *Tropezón de la risa* is hell represented satirically as in Quevedo or Morlà, the social types satirized are the same. What is more, Maluenda's plays do indeed offer us a vision of hell in the form of *Infierno, baile famoso entremesado*, included in *Ramillete gracioso, compuesto de entremeses famosos y bailes entremesados, por diferentes ingenios* (València, Silvestre Esparsa, 1643).

KEY WORDS: *Somni de l'infern, Sueños*, Pere Jacint Morlà, Francisco de Quevedo, Jacint Alonso Maluenda.

LE ENUMERAZIONI DI MONTALE

Sergio BOZZOLA

1. Già subito negli *Ossi di seppia*¹ la poesia di Montale accosta alla descrizione il piano riflesso del pensiero, la continiana fase «assertiva», che si libera sul «folto», sull'«ingorgo» degli oggetti di cui è gremito, secondo le primissime annotazioni del critico, questo libro.² Effetto stilistico di questa compresenza è la duplice modalità della figura enumerativa, che qui vorrei illustrare. Essa può infatti tratteggiare, come in una didascalia, le circostanze di luogo della poesia: definite di volta in volta da oggetti, eventi, eventi anche acustici, ma sempre compresenti, e non sequenziali, situazioni e non azioni. Ma l'enumerazione diviene anche, e talora contestualmente, figura dell'accerchiamento e dell'approssimazione astratta: tentativi dati in successione di stringere univocamente un'idea, o di lumeggiarne la pluralità delle superfici. Entrambe le modalità realizzano evidentemente serie omogenee, ma l'omogeneità è circostanziale nel primo caso, concettuale nel secondo.

Tra gli esempi più precoci della prima modalità, si può citare *Caffè a Rapallo*, vv. 1-10 (OS, p. 15):

- [1] Natale nel tepidario
lustrante, truccato dai fumi
che svolgono tazze, velato
tremore di lumi oltre i chiusi
cristalli, profili di femmine
nel grigio, tra lampi di gemme
e screzi di sete...:

rappresentazione dell'interno del «tepidario», ovvero un caffè, resa da una serie di sintagmi, come didascalie a corredo di un'immagine, dunque frasi nominali e non ellittiche, costituite dal solo soggetto, che non richiede alcun completamento predicativo.³ Così è se la rappresentazione prende ad oggetto (come spessissimo) un esterno:

- [2] Quanto, marine, queste fredde luci
parlano a chi straziato vi fuggiva.
Lame d'acqua scoprentisi tra i varchi

1. Abbreviazioni e sigle nella bibliografia che chiude questo saggio. Ringrazio Fabio Magro, Pier Vincenzo Mengaldo, Maria Paola Roulet, Alessandro Tedeschi Turco, Paolo Zublena per i loro suggerimenti.

2. Contini 1933, pp. 11-12.

3. Cfr. Mortara Garavelli 1971, § 4, e in generale l'intero saggio per l'inquadramento teorico cui si fa implicitamente riferimento.

di labili ramure; rocce brune
tra spumeggi; frecciare di rondoni
vagabondi...

Ah, potevo
credervi [...]

OS, *Riviere*, vv. 38-44, p. 102;

e su sollecitazioni anche acustiche nelle O:

- [3] Voci sul fiume, scoppi dalle rive,
o ritmico scandire di piroghe
nel vespero che cola
tra le chiome dei noci [...]

O, *Barche sulla Marna*, vv. 11-15, p. 173:

E con un marcato stacco testuale:

- [4] La foce è allato al torrente, sterile
d'acque, vivo di pietre e di calcine;
ma più foce di umani atti consunti,
d'impallidite vite tramontanti
oltre il confine
che a cerchio ci rinchiede: *visi emunti*,
mani scarne, cavalli in fila, ruote
stridule: vite no: vegetazioni
dell'altro mare che sovrasta il flutto

OS, *Incontro*, vv. 10-18, p. 96:

perché dalla stretta coerenza tra gli elementi enumerati (i carri, i cavalli, le ruote dei carri, i visi emunti), meramente *descritti*, scatta la «fase assertiva»: *vite no...* La figura può ritornare anche nel «quarto» Montale, di cui non farò che l'esempio seguente:

- [5] [...] Di te il meglio
esplose tra lentischi rovi rivi
gracidio di ranocchi voli brevi
di trampolieri a me ignoti (i Cavalieri
d'Italia, figuriamoci!) e io dormivo
insonne tra le mufte dei libri e dei brogliacci

S II, *Dopo una fuga*, 5, vv. 4-9, p. 387:

in cui va notata la ripetizione fonica che batte sui membri dell'enumerazione, situazione (lo si vedrà) ricorrente: paronomasia (*rovi-rivi*), allitterazione (*rovi-rivi-voli-brevi*) disseminata nella punta dei versi successivi (*Cavalieri, dormivo*). Il motivo del volo interviene anche altrove nelle strutture seriali (cfr. sopra es. [2] e avanti [9], [19]), come ad aprire una prospettiva verticale, e sia pure qui nella modalità ridotta, – aspirazione o idea del volo – dei *voli brevi* dei trampolieri, nella serie compattamente pedestre degli oggetti: lentischi, rovi, rivi, ranocchi.

Circa la seconda modalità, l'esempio più rilevante degli OS coincide, non per caso, con un momento di articolazione concettuale tra i più vessati dalla critica, nel quale Montale esprime l'ipotesi del «varco», interruzione della catena delle necessità, successivamente negata («ma l'illusione manca»):

- [6] [...] talora ci si aspetta
di scoprire *uno sbaglio di Natura*,
il punto morto del mondo, l'anello che non tiene,
il filo da disbrogliare che finalmente ci metta
nel mezzo di una verità

OS, *I limoni*, vv. 25-28, p. 9;

mentre i vv. 8-14 dell'*Agave su lo scoglio* (OS, p. 68) restano in buona sostanza nei limiti di una descrizione degli eventi atmosferici legati al vento di Scirocco:

- [7] Ore perplesse, brividi
d'una vita che fugge
come acqua tra le dita;
inafferrati eventi,
luci-ombre, commovimenti
delle cose malferme della terra:

si tratta insomma ancora di una *descriptio loci* (e degli eventi che ne sono parte), tuttavia ciascuno dei suoi componenti trascrive metaforicamente un aspetto diverso dello stesso evento, avviando la descrizione, ma solo *a posteriori*, a liberare l'idea correlativa della vita travolta dal tempo, e l'identificazione riflessa del soggetto con l'agave che s'abbarbica ai crepacci dello scoglio. Il primo Montale, se vuole scavare nella realtà del paesaggio i propri controvalori metafisici, lo fa normalmente in questa forma, mantenendo ben separati i due piani.

I luoghi dove più compiutamente l'enumerazione ha questa funzione coincidono con quella versione aggiornata del *topos* della *descriptio puellae* che si trova nei *Madrigali privati*. Nella sua forma più piena, è rappresentata dal terzo, *Se t'hanno assomigliato*, nel quale la protratta curva sintattica trova i suoi punti di appoggio nella ripetizione del sintagma verbale pseudo-condizionale che dà il titolo al componimento (vv. 1 e 15: che è l'esatta metà del componimento), e nell'iterazione, internamente alle due parti, dei sintagmi preposizionali (*sarà per la falcata... pel volo...*), semmai a loro volta ritmati da segmenti minori (le frasi relative: *che unisce... che sconvolge*, ecc.). La figura enumerativa, di là dall'apparente accumulazione caotica dei propri addendi, trova così un criterio costruttivo, in grado di irregimentare il probabilismo del gesto descrittivo, espressamente significato dal futuro epistemico (*sarà...*), e dall'avverbio dubitativo (*forse*, vv. 8 e 19). Montale, dichiarando l'insufficienza della propria manovra verbale, può insomma tratteggiare soltanto la sagoma dell'Interlocutrice.

Si torni ora al sesto madrigale, *Per album* (vv. 7-12, p. 262):

- [8] Ho continuato il mio giorno
sempre spiando te, larva girino
frangia di rampicante francolino
gazzella zebù ocapi
nuvola nera grandine
prima della vendemmia:

dove è dato di individuare ancora un criterio semantico che governa l'elenco (prima *larva* e *girino*, poi il *rampicante*, tre animali esotici e infine la nuvola e la grandine), e rappresenta il tentativo di indicare correlativamente la Volpe: ma la molteplicità dei correlativi è il segno dell'incongruità della figura. Così come non sembra possibile trovare al nome di Volpe un adeguato equivalente nel secondo madrigale (p. 258, vv. 3 ss.: «Io il tuo / l'ho dato a un fiume, a un lungo incendio, al crudo / gioco della mia sorte, alla fiducia / sovrumana [...] / al respiro di quel forte / e morbido tuo labbro...», ecc.).

Sono forse gli esiti estremi di questo processo i fenomeni di enumerazione breve che strappano la compattezza della sintassi aprendovi come una smagliatura: che sarà tanto più larga quanto minore è la coesione semantica degli addendi. Qui la forma montaliana raggiunge la propria temperatura critica: i nessi sintattici sono quasi dissolti, e sono latenti quelli semantici. E soltanto la misura ridotta della figura, e il contesto sintatticamente sempre saldo, riescono a contenerne l'eversione: tracce di una scrittura senza sintassi che Montale ha sempre tenuto rigorosamente al di fuori dei propri orizzonti formali. E non è irrilevante l'eventuale assenza di punteggiatura: l'accelerazione che ne segue aumenta l'attrito tra le parole-pietre, che danno pertanto scintille: OS, *Arsenio*, vv. 51-54 (p. 82): «[...] e ancora / tutto che ti riprende, *strada portico / mura specchi* ti figge in una sola / ghiacciata moltitudine di morti»; e il secondo dei madrigali privati, B, v. 10 (p. 258): «[...] quel forte / e morbido tuo labbro che riesce, / nominando, a creare; *rospo fiore erba scoglio* ->⁴ e il successivo, vv. 22-25 (p. 259): «[...] il solco / che vi ho graffiato a sangue, *croce cresima / incantesimo jattura voto vale / per-dizione e salvezza*»; e B *Sulla Greve*:

[9] Ora non ceno solo con lo sguardo
come quando al mio fischio ti sporgevi
e ti vedevo appena. *Un masso, un solco*
a imbuto, il volo nero d'una rondine,
un coperchio sul mondo...

E m'è pane quel boccio di velluto [...]

(OV, p. 222).

Ne sono una variante debole i vv. 11-13 della *Buferà* (p. 189): «[...] [...] e li sorprende in quella / eternità d'istante – *marmo manna / e distruzione*». La relazione sintattica tra la figura e il contesto è fiacca (primo esempio: enumerazione appositiva?) o latente (i due ess. successivi): è già la figura dell'enumerazione irrelata, di cui passo a discorrere più avanti (ess. [30] e ss.).

2. Se la serie degli addendi configura degli eventi diacronicamente scalati, possiamo discorrere di *enumerazione sequenziale*. Il testo assume, grazie a questa figura, una progressione narrativa, che può informare una parte o l'intero del singolo componimento. Nelle sue realizzazioni più frequenti, eventi minimi, che si chiudono rapidamente nello spazio di pochi versi, e che talora sembrano condensare illusoriamente l'istante che salva. L'evento può essere presentato come singolativo e compiuto:

4. Dove è da notare il punto e virgola, segno che l'elenco non dichiara necessariamente il contenuto di ciò che il suo labbro nominando può creare.

[10] Scatta ripiomba sfuma [la musica],
poi riappare
soffocata e lontana: si consuma

OS, *Minstrels*, vv. 19-21, p. 14 (c.vo mio):

la breve serie (prima il trinomio non interpuntato – riconosciuto da Scaffai 2002, p. 35 come stilema tipico della serie degli *Accordi* – quindi il *riappare*, annunciato dal nesso in corsivo, ma poi con nuovo e secco passaggio paratattico, il verbo che decreta il concludersi dell'esperienza acustica) cristallizza tre momenti successivi del risonare della «musica senza rumore».⁵ Prettamente visiva la percezione che segue, e altrettanto veloce:

[11] Brilla in aria una freccia,
si configge s'un palo, oscilla tremula

OS, *Flussi*, vv. 16-17, p. 74:⁶

nei versi precedenti un insieme di situazioni e oggetti (i fanciulli che spaventano gli scriccioli, la luce accidiosa contro la quale si stagliano i *camminatori malvivi*, i sambuchi, una statua aggredita dai rampicanti e circondata dal ronzio dei fuchi...) che sono lo sfondo di questo evento puntuale; segue l'annotazione comparativa: «la vita è questo scialo / di triti fatti, vano / più che crudele». Dunque l'evento è esplicitamente dichiarato come privo di significato, opaco. Viceversa, in OS, *Crisalide*, vv. 46-54, p. 86 (il c.vo è mio):

[12] Vanno a spire sul mare, ora si fondono
sull'orizzonte in foggia di golette.
Spicca una d'esse un volo senza rombo,
l'acque di piombo come alcione profugo
rade. Il sole s'immerge nelle nubi,
l'ora di febbre, trepida, si chiude.
Un glorioso affanno senza strepiti
ci batte in gola: nel meriggio afoso
spunta la barca di salvezza, è giunta:

il dualismo attesa-evento sembra in effetti compiuto. E lo si può riformulare come dualismo di esterno (la serie degli eventi) e interno (la loro proiezione soggettiva: la barca qualificata come *salvezza*), sempre rigorosamente separati in questo primo Montale. Il participio passato evidenziato dal corsivo ha un valore compiutamente aspettuale, come ancora, nello stesso testo, nei vv. precedenti:

5. La percezione acustica è resa con questa stessa struttura ancora ad es. in OS, *Casa sul mare*, vv. 6-7, p. 91: «Un giro: un salir d'acqua che rimbomba. / Un altro, altr'acqua, a tratti un cigolio».

6. Gli è vicino l'osso breve *Valmorbia*, vv. 7-8 (OV p. 41): «Sbocciava un razzo su lo stelo, fioco / lacrimava nell'aria». In O, *Nel parco di Caserta*, vv. 1-5, p. 129, l'enumerazione sequenziale rende la progressione con cui si accendono i lampioni, uno dopo l'altro: «Dove il cigno crudele / si liscia e si contorce, / sul pelo dello stagno, tra il fogliame, / si risveglia una sfera, dieci sfere, / una torcia dal fondo, dieci torces». Questo stilema confluirà poi nelle traduzioni montaliane. Si veda almeno in QT, p. 722, la traduzione di *The storm* della Dickinson (del 1945): «There came a wind like a bugle; / it quivered through the grass» → «Con un suono di corno / il vento arrivò, scosse l'erba» (vera e propria riscrittura: scelte lessicali a parte, si noterà la contrazione e la riduzione della pausa interpuntiva).

- [13] Lunge risuona un grido: ecco precipita
il tempo, spare con risucchi rapidi
tra i sassi, ogni ricordo è spento

OS, *Crisalide*, vv. 17-19, p. 85 (c.vo mio).

O in OS, *Egloga*, vv. 36-38, p. 73: «Va e viene un istante in un folto / una parvenza di donna. / È dispersa, non era una Baccante», che presenta poco prima uno dei passi nei quali la figura che andiamo delineando si allarga su una porzione significativamente ampia di testo:

- [14] E' uscito un rombo di treno,
non lunge, ingrossa. Uno sparo
si schiaccia nell'etra vetrino.
Strepita un volo come un acquazzone,
venta e vanisce bruciata
una bracciata di amara
tua scorza, istante: discosta
esplode furibonda una canea

OS, *Egloga*, vv. 14-26, p. 72 (c.vo mio):

che appartiene alla zona centrale del testo, tutta resa con il presente, ma incorniciata (vv. 1-11, prima strofa; e vv. 39 ss., ultima strofa) da tempi narrativi: rievocazione del passato infantile, contro il presente dell'«ora fallita», nel quale l'esplosione del fucile del cacciatore, come i rumori che ne seguono (il crepitio dello stormo che si leva in volo) sono il consumarsi dell'attimo che non redime («vanisce bruciata / una bracciata di amara / tua scorza, istante»), subito sovrastato dal frastuono furibondo della canea.

L'osso della carrucola (OS, p. 45) rappresenta un evento che si consuma in *praesentia*: il suo risolversi in uno scacco, il profilarsi che lo precede della possibilità del ricordo. Tutto è già detto nei primi sette versi, lo stacco (favorito dal v. 7 a gradino) della coda è una presa d'atto riflessa dell'insuccesso. I momenti di questo rapidissimo processo privo di conclusione sono allineati paratatticamente: il cigolio, l'acqua che sale, il principio dell'anamnesi, il profilarsi dell'immagine, le labbra che vengono accostate ad altre labbra ma già *evanescenti*, l'offuscarsi del passato ed il suo venir meno. La stessa esperienza ritornerà in *Vasca* (OS, p. 71), con la differenza che l'illusione si ripeterà una volta, e che l'evento vi sarà accampato su uno sfondo più circostanziato (vv. 3-5: «Di tra le rame... ecc.» in corsivo: la villa di Monterosso con la sua fontana);⁷ i due tempi della visione sono inoltre ricordati da un nesso (*ma*, v. 9):

- [15] Passò sul tremulo vetro
un riso di belladonna fiorita,
di tra le rame urgevano le nuvole,
dal fondo ne riassommava
la vista fioccosa e sbiadita.
Alcuno di noi tirò un ciottolo
che ruppe la tesa lucente:
le molli parvenze s'infransero.

Ma ecco, c'è altro che striscia
a fior della spera rifatta liscia:

7. Cataldy-d'Amely *Ossi*, p. 180.

il seguito appartiene al piano commentativo, come gli ultimi versi dell'osso della carrucola. In entrambi i casi, come non sarà più avanti, es. [16], l'evento è interpretato. Quando, viceversa, l'enumerazione sequenziale è depurata dalle anche minime intrusioni soggettive (come era nell'es. [14], i vv. in corsivo, e in [15]), ed è omissivo qualsiasi nesso tra un addendo e l'altro (il *poi* nell'es. [10], il *ma* di [15]), si hanno esiti come

- [16] Emerse un nuotatore, sgrondò sotto
una nube di moscerini,
chiese del nostro viaggio,
parlò a lungo del suo d'oltre confine.

Additò il ponte in faccia che si passa
(informò) con un soldo di pedaggio.
Salutò con la mano, sprofondò,
fu la corrente stessa...

O, *Verso Vienna*, vv. 6-13, p. 119:

il senso *autre* che vorrebbe Isella *Occ.*, p. 34, se c'è, resta fuori dai margini del testo (l'opposto dell'osso *Cigola*...):⁸ la sequenza, nella sua irrelatezza, configura gli eventi come immanti e conaturati al qui ed ora. «Foglietto di taccuino», secondo Isella, come non poche altre poesie delle O e della B, e già qui, ma ancor di più nel terzo libro, la serie dei fatti non è passibile di un'evidente interpretazione simbolica, né è in grado di dischiudere un soprasenso. Non più così nella prima quartina del mottetto *Perché tardi?*, che finirà in effetti per preparare la discesa di Clizia:

- [17] Perché tardi? Nel pino lo scoiattolo
batte la coda a torcia sulla scorza.
La mezzaluna scende col suo picco
nel sole che la smorza. E' giorno fatto

O, *Mottetti*, 10, vv. 1-4, p. 142 (c.vo mio):

ritorna, come si vede, una clausola che chiude la serie di eventi presentandola come compiuta. Gli eventi sono, come sempre, allineati paratatticamente. La diacronia è implicita nel movimento verso il basso della luna, e nel progressivo prevalere del sole.

L'enumerazione sequenziale esemplificata fino qui presuppone un punto di vista non focalizzato, esterno al testo, e in grado di dominare il processo abbracciandone da una prospettiva immobile l'intero movimento. Ma accade anche che lo sguardo dell'autore si appoggi su quello del personaggio, come se lo accompagnasse, condividendone la situazione. Si prenda O, *Il ritorno* (OV, p. 178), che rappresenta in un solo lunghissimo movimento sintattico l'effetto visivo dell'attraversata del fiume a Bocca di Magra, e quello mnemonico del ritorno a Monterosso, «“contaminazione” di memorie diverse, diversamente datate», come ha subito vi-

8. Cfr. Balduino 1977, p. 199 n.: «Il personaggio stesso che, dapprima, pareva presentarsi come un simbolo carico di significati, rientra così nella banalità del quotidiano e se un margine di ambiguità (e di mistero) resta, esso è non già negli atteggiamenti concreti e nei dati oggettivi, ma semmai nella loro possibile interpretazione extrareale: variazioni a parte, è questa una delle costanti capitali del mondo poetico montaliano, dove, forse è pure norma che il “simbolo” torni a costituirsi come tale [...] solo nel momento del distacco definitivo».

sto Vittorio Sereni.⁹ Il movimento è ritmato dalla ripetizione di *ecco* (vv. 1, 6, 12, 17, 23, 25), che presuppone la concomitanza della parola e dello sguardo accompagnato dal gesto della mano. Il soggetto insomma qui pensa e insieme vede. La progressiva messa a fuoco visiva dell'altra riva del fiume:

[18] [...] ecco il pimento
dei pini che più terso
si dilata tra pioppi e saliceti

(vv. 6-8);

che, in virtù dell'avvicinarsi della barca (prima guardata dall'esterno: vv. 3-6: «e là celato dall'incerto lembo / o alzato dal va-e-vieni delle spume / il barcaiolo Duilio che traversa / in lotta sui suoi remi»), consente di visualizzarne aspetti sempre più dettagliati:

[...] e il viottolo che segue l'onde dentro
la fiumana terrosa
funghire velenoso d'ovuli

(vv. 10-12);

viene senza soluzione di continuità sovrastata dal recupero, altrettanto progressivo, dei particolari della casa di Monterosso:

[...] ecco
ancora quelle scale
a chiocciola, slabbrate, che s'avvitano
fin oltre la veranda
in un gelo policromo d'ogive

(vv. 12-16);

per trasferirsi infine all'interno della casa, dove suonano le musiche mozartiane che Arletta riproduceva con il grammofono (vv. 18 ss.: «e vibrano al ronzio / allora che dal cofano tu ridesti leggera / voce di sarabanda / o quando Erinni fredde ventano angui / d'inferno»).¹⁰ Il tramonto che accompagna il canto sigla insieme il completamento del processo: le parole che lo suggeriscono (v. 26 «son pronto») abbattano grammaticalmente la barriera tra soggetto e oggetto, la catena delle associazioni metonimiche si trasforma in esperienza istantanea e dolorosa (il morso di tarantola, come l'unghia alla gola di B, *Luce d'inverno*, e l'artiglio di B, «Ezekiel saw the wheel», come qui in clausola).¹¹

Questa modalità dinamica della figura ritorna in B, *Di un natale metropolitano*:

[19] Un vischio, fin dall'infanzia sospeso grappolo
di fede e di pruina sul tuo lavandino
e sullo specchio ovale ch'ora adombrano

9. Sereni 1977, pp. 192-93.

10. Su tutto cfr. Isella, *Occ.* 208 ss. e commento. Gli «angui d'inferno» sono citazione dall'atto II, scena VIII del *Flauto magico*.

11. Vv. 27-30: «...e fatti sangue / i petali del pesco su me scesero / e con essi / il tuo artiglio, come ora».

i tuoi ricci bergère fra santini e ritratti
di ragazzi infilati un po' alla svelta
nella cornice, una caraffa vuota,
bicchierini di cenere e di bucce,
le luci di Mayfair, poi a un crocicchio
le anime, le bottiglie che non seppero aprirsi,
non più guerra né pace, il tardo frullo
di un piccione incapace di seguirti
sui gradini automatici che ti slittano in giù...

(OV, p. 224):

la poesia restituisce, come in una sequenza di soggettive montate in inquadrature fisse, la prospettiva del personaggio che si sposta, rappresentato prima in un interno, e in movimento dalla stanza della toilette (il lavandino, lo specchio) alla sala di soggiorno (la caraffa, i bicchierini), poi seguito all'aperto (le luci di Mayfair, a Londra, vicino a Marble Arch; un crocicchio, il piccione, ecc.) e lasciato mentre scende le scale di una metropolitana.¹² La successione dei dati percettivi rimane senza predicazione: ma occorrerà ribadire anche qui che non si tratta di ellissi del verbo (come è implicito nella definizione di questa e consimili figure come *elencazione ellittica* approntata anni fa da Jacomuzzi),¹³ ma di sintassi nominale, che non presuppone alcuna predicazione. La serie dei sintagmi designa luoghi e oggetti, e il senso della serie è *questa designazione*, come a surrogare verbalmente le immagini, che non devono dire altro che la trama di un evento (l'incontro, come ha mostrato Lorenzo Greco, con un'impiegata di agenzia)¹⁴ privo di sviluppo, e che nel suo interrompersi (i puntini di sospensione che chiudono il testo), suggerisce una possibilità che non si offre più – diversamente, ad esempio, da *Crisalide* (qui al n. [12]). Tale forse il senso del piccione, proiezione residua del soggetto, che non è più in grado di assecondare la catabasi della donna (v. 12, i «gradini automatici che ti slittano in giù...»). Insomma, un elenco di «oggetti» sottratti all'investimento di senso, che denota l'impossibilità, appunto, dell'asservimento dell'oggetto alla funzione di «segno».

3. Se in [19] si può discorrere di incompiutezza, essa dunque deve essere attribuita all'azione, non alla sintassi, all'ordine degli eventi, che restano come sospesi e privi di attribuzione di senso, non all'ordine delle strutture linguistiche. Ma se si torna alle *Occasioni*, si riscontrano fenomeni di sospensione o interruzione sintattica, che si possono raccogliere sotto l'etichetta di *sintassi aperta*: ora l'elenco dei sintagmi nominali presuppone in effetti un completamento predicativo che tuttavia viene sottratto. Ne consegue l'impressione di incompiutezza, di inopinata interruzione della struttura sintattica, come non accadeva negli esempi commentati fino qui. Ne sono una preparazione i testi nei quali un elenco trova solo tardivamente la propria ragione sintattica, dopo un dettagliato e protratto indugio sulla serie dei sintagmi nominali. Mottetto XIX:

[20] La canna che dispiuma
mollemente il suo rosso
flabello a primavera;
la redola nel fosso, su la nera

12. Su tutto cfr. Greco 1977.

13. Jacomuzzi 1978. E come torna a scrivere, a proposito di questo testo, Greco 1977, pp. 258-59.

14. Greco 1977, p. 263.

correntia sorvolata di libellule;
e il cane trafelato che rincasa
col suo fardello in bocca,

oggi qui non mi tocca riconoscere

(OV, p. 151):

qui, e in generale nei *Mottetti*, la serie è resa compatta dalle fitte ripetizioni foniche (1 *canna-6 cane... rincasa*, 2 *mollemente-3 flabello-5 libellule-7 fardello*, 2 *rosso: 4 fosso*, 3 *primavera: 4 nera*, 4 *rèdola: 5 sorvolata*, che rinvia a sua volta a 6 *trafelato* ecc.). L'effetto è rinforzato dalla somiglianza dell'attacco con le figure elencative che in effetti non saranno chiuse da un predicato: attacco che è stato riconosciuto da Mengaldo come stilema tra i più tipici degli inizi montaliani, conforme al carattere fondamentalmente sostantivo, cioè concreto, della sua lingua poetica.¹⁵ Poi, con una diversa risoluzione sintattica, *Nel sonno* (B):

- [21] Il canto delle strigi, quando un'iride
con intermessi palpiti si stinge,
i gemiti e i sospiri
di gioventù, l'errore che recinge
le tempie e il vago orror dei cedri smossi
dall'urto della notte – *tutto questo*
può ritornarmi [...]:

(OV, p. 192):

nel quale l'elenco si configura sintatticamente come apposizione prolettica del sintagma collettivo e sintetico *tutto questo*;¹⁶ analogamente, nel mottetto della gondola:

- [22] La gondola che scivola in un forte
bagliore di catrame e di papaveri,
la subdola canzone che s'alzava
da masse di cordame, l'alte porte
rinchiuse su di te e risa di maschere
che fuggivano a frotte –

una sera tra mille e la mia notte
è più profonda!

(OV, p. 145):

15. Mengaldo 2002, p. 41, e già Id. 1996, p. 63.

16. Il tipo è già stato riconosciuto da Spitzer 1968, pp. 277 ss. nella poesia di Claudel: «Es un *todo* conjuntivo [...] o sintético, integrativo». Beccaria 1975, pp. 301-304 ritrova questo costruito nella prosa dannunziana, e osserva che la ripresa sintetica conclusiva compensa il «disordine» degli elementi enumerati, che ritroveremo nei testi montaliani più tardi (cfr. più avanti, ess. [24] e [32]). Si legga ad es. a p. 302: «Alla dispersione del procedimento enumerativo si ovvia con un richiamo all'ordine finale; una volta cioè cumulate con dovizia 'barocca' gran numero di presenze disparate, di membri che conservano la propria indipendenza, si ovvia all'eccesso con un "tutto" finale; un "tutto" finale congiuntivo e comunque sintetico che cerca di ristabilire ordine ed unità dopo una enumerazione di presenze disordinate [...] tra le quali il lettore o l'ascoltatore potrebbero come smarrirsi».

l'elenco ha una funzione circostanziale non diversa da qualcuno degli esempi più antichi discussi sopra relativamente all'enumerazione negli OS: ciascuno dei suoi membri è apposizione prolettica del v. 7, caratterizza cioè «una sera tra mille». Così, ma in modo più sfumato, nel mottetto della rana:

- [23] La rana, prima a ritentar la corda
dallo stagno che affossa
giunchi e nubi, stormire dei carrubi
conserti dove spenge le sue fiaccole
un sole senza caldo, tardo ai fiori
ronzio di coleotteri che suggono
ancora linfe, ultimi suoni, avara
vita della campagna. [...]

(O, *Mottetti* 17, OV, p. 149):

la forma definita del primo sintagma nominale (art. determinativo + sostantivo + determinazioni circostanziali) suggerisce l'idea di una struttura predicativa che non c'è: da qui l'attesa di un verbo che completi la struttura argomentale suggerita dal sintagma nominale (*la rana... che cosa fa?*). Dal punto di vista figurativo, tuttavia, l'apertura sintattica è contrappesata da una compatta omogeneità: rana, stagno, giunchi, carrubi, coleotteri sono tutti parte dello stesso contesto spaziale. La compattezza è resa inoltre dalle rime o quasi rime interne, che stringono un nodo tra un membro e l'altro: v. 3 *nubi* → *carrubi*, v. 5 *caldo* → *tardo*. *Ultimi suoni*, v. 7, va inteso come il riappiccico della serie che precede. La sua accezione terminale segnala l'imminenza dello scatenarsi della tempesta. L'evento, tuttavia, rimane fuori dal testo, indicato dalle sue estremità ma non rappresentato. La poesia ne suggerisce la prossimità, l'incombenza, ma trattenendosi sulla soglia: il testo ruota attorno all'evento, qui nemmeno epifanico, senza dichiararlo.

Questa figura raggiungerà il dominio del quarto Montale, in una delle sue riuscite migliori:

- [24] Il grillo di Strasburgo notturno col suo trapano
in una crepa della cattedrale;
la Maison Rouge e il barman tuo instillatore di basco,
Ruggero zoppicante e un poco alticcio;
Striggio d'incerta patria, beccatore
di notizie e antipasti, tradito da una turca
(arrubinato il naso di pudore
ove non fosse cenno, occhio distorto
da non più differibile addition)
ti riapparvero allora? Forse nugae
anche minori. Ma tu dicesti solo
«prendi il sonnifero», l'ultima
tua parola – e per me

(S II, OV, p. 406).

Sembra venuta meno la coesione tra gli addendi della figura, ancora ben salda negli esempi precedenti, e questa disgregazione è connaturata alla memoria casuale, la memoria come riconoscimento puntuale dei dati di realtà e degli eventi che hanno segnato la biografia del poeta, e che rimangono tuttavia irrelati, irriducibili ad uno schema interpretativo. Questo Montale

antiproustiano ha rinunciato, e già lo aveva fatto in alcuni testi della *Bufera*, a dissezionare analiticamente il ricordo, che si risolve nella pura elencazione. Proprio nella sua ultima stagione il poeta ha rappresentato la sostanza granulare della memoria, il suo condensarsi in un insieme caotico di dettagli senza costruito.

Nei mottetti l'elencazione a sintassi aperta, viceversa, è resa con serie di addendi sempre omogenee e saldamente strutturate (cfr. già più sopra, es. [20]). Poiché il maggior procuratore ne è il paesaggio. Urbano, come a [22], o naturale come a [23] e come nel mottetto quindicesimo:

[25] Al primo chiaro, quando
subitaneo un rumore
di ferrovia mi parla
di chiusi uomini in corsa
nel traforo del sasso
illuminato a tagli
da cieli ed acque misti;

al primo buio, quando
il bulino che parla
la scrivania rafforza
il suo fervore e il passo
del guardiano s'accosta:
al chiaro e al buio, soste ancora umane
se tu a intrecciarle col tuo refe insisti.

(O, *Mottetti XV*, OV, p. 147):

l'ossatura della frase portante è costituita da due complementi circostanziali («Al primo chiaro... al primo buio...»); lo sviluppo apposizionale che segue («soste ancora umane...») presuppone l'integrazione di un soggetto che è taciuto. Anche qui, come già a [23] e [26], l'apertura sintattica è controbilanciata dalla chiusura strutturale, già ben dimostrata da Isella; che intravede inoltre, nel sistematico richiamo interstrofico delle rime, una figura del refe di Clizia, che *intreccia* il chiaro e il buio, le soste che proprio per questo sono «ancora umane». ¹⁷ Si veda ancora il mottetto del ramarro, la cui compattezza scaturisce dalla sinonimia delle immagini allineate nelle tre strofe, figurativamente, in sé, eterogenee (il ramarro, la vela, il cannone, il cronometro), ma allineate nell'ordine delle impressioni prima visive (ramarro, vela), poi acustiche (cannone, cronometro), tutte caratterizzate da un processo di *reductio ad minimum* (il balenio istantaneo nelle due scene visive; il rumore quasi dissolto nel silenzio nelle due figure acustiche). ¹⁸ E anche ora eventi che sembrano preludere a qualcosa che viene poi sottratto; ¹⁹ o piuttosto, qui, che viene *negato*, dichiarato come improprio dalla strofa di clausola, che

17. Isella *Occ.*, p. 111: «Senonché (e in questo si sublima la sapienza tecnica del poeta) ciascun verso della prima serie (1-7) rima non già al suo interno, ma con un verso dell'altra serie (8-14), come refe che propriamente congiunge il giorno e la notte nell'insistente pensiero dell'amata».

18. Si veda sul mottetto l'osservazione di Simonetti 2002, p. 166 circa l'eterogeneità e reciproca irrelatezza degli addendi dell'enumerazione.

19. Mengaldo 2002, p. 416: «Il mottetto del ramarro varia questa struttura, portando in piena luce quella che nei casi analoghi citati è una possibilità non sempre realizzata: registrare una serie di oggetti o eventi ma confiscandone o sospendendone il senso».

segna il passaggio al piano commentativo (come altrove le parentesi), e che non per caso è separata dal contesto da una serie di puntini:

[26] [...] Luce di lampo
invano può mutarvi in alcunché
di ricco e strano. Altro era il tuo stampo

(O, *Mottetti IX*, OV, p. 141).

Lo scacco è qui insomma di portata ben più ampia, poiché non consiste nella frustrazione dell'attesa, ma nella negazione del suo senso. L'«occasione» è ora tematizzata e, forse una volta per tutte, demistificata. ²⁰ Non un soggetto che oggettiva il proprio dolore di separato che attende inutilmente la comparsa dell'Altra, ma un soggetto che fonda ontologicamente questa Assenza.

A me pare che la sintassi aperta trovi in questo genere di situazioni le sue realizzazioni più compiute, anche al di fuori dei mottetti. La sottrazione del processo verbale è tutt'uno con la sottrazione dell'epifania. Gli eventi che la preparano rimangono senza predicato, che sarebbe stato il loro confluire nel senso, e cioè nella Presenza. Il testo che segue, che potrebbe legittimamente essere considerato come un mottetto escluso dalla serie:

[27] La trama del carrubo che si profila
nuda contro l'azzurro sonnolento,
il suono delle voci, la trafila
delle dita d'argento sulle soglie,

la piuma che s'invischia, il trepestio
sul molo che si scioglie
e la feluca già ripiega il volo
con le vele dimesse come spoglie

(O, *Altro effetto di luna*, OV, p. 118).

è stato opportunamente messo in relazione da Isella con quello precedente (*Cave d'autunno*), cui rinvia implicitamente il titolo: un altro quadro di notte illuminata dalla luna, ma lì gravido di figure dell'attesa e della speranza («la bontà di una mano», la «ciorma luminosa», il futuro indicativo, l'epanalessi «ritornerà ritornerà sul gelo»), e dunque reso con strutture sintatticamente compiute. Qui il ripiegio del soggetto inappagato, che sollecitato da una breve sequenza di eventi allusivi «di uno slancio, un'iniziativa, un ardimento falliti» (Isella, *Occ.* p. 32: «la piuma d'ala trattenuta dalla pania; uno scalpiccio sul molo che si dissolve nel nulla»), ne deve registrare l'incompiutezza. Processi senza risoluzione; e appunto: strutture frastiche tronche, non perfezionate dal verbo. La sintassi aperta è dunque, in questi casi, figura dell'aspettativa non risolta. Così come, ed esemplarmente, nel terzo dei *Tempi di Bellosguardo*, essa significa non la sottrazione dell'evento al soggetto, ma del senso al simbolo. Se ne rileggano i primi versi:

[28] Il rumore degli émbriци distrutti
dalla bufera
nell'aria dilatata che non s'incrina,
l'inclinarsi del pioppo

20. Su questo cfr. ancora Mengaldo 2002, pp. 420-21.

- 5 del Canada, tricuspidè, che vibra
nel giardino a ogni strappo -
e il segno di una vita che asseconi
il marmo a ogni scalino come l'edera
diffida dello slancio solitario
- 10 dei ponti che discopro da quest'altura;
d'una clessidra che non sabbia ma opere
misuri e volti umani, piante umane;
d'acque composte sotto i padiglioni
e non più irose a ritentar fondali
- 15 di pomice, è sparito?

(O, *Tempi di Bellosguardo* III, OV, p. 158; c.vi miei):

la rilevanza di questo passo è, direi, paradigmatica: i vv. 1-7 rappresentano l'imminenza di una tempesta che non deflagra. Il v. 8 piega il discorso verso una nuova direzione tematica: con una lunga interrogativa viene preso atto che *il segno*, altrove cercato nella contrazione straziante (è la parola di Montale: «Un ronzio lungo viene dall'aperto, / strazia com'ungchia ai vetri») dell'attesa densa di aspettativa («Cerco il segno / smarrito, il pegno solo ch'ebbi in grazia / da te»), e qui potenzialmente capace di riportare la civiltà e l'umanesimo devastati dal presente della storia, se altrove era ancora appunto solo «smarrito», ora «è sparito». Dunque la memoria del lettore può forse ritornare ai primi versi, ed assumerli come meri dati di realtà. Del resto, così anche Isella, e sia pure con un'attenuazione dubitativa, nel contrapporre, ai simboli che chiudono la poesia (locuste che arrancano sui libri, cadute dal pergolato; i pali che cedono alla morsa dei convolvoli; i suoni delle terracotte) la serie degli oggetti iniziale: «Elementi ancora, in qualche modo, naturalistici» (Isella, *Occ.*, p. 130). In tutto questo la poesia anticipa la *Bufera*, come vedremo tra poco. Il soggetto dichiara vana la ricerca del segno, dunque comincia qui ad aggregare oggetti senza essere più in grado di ritrovarne la coerenza in un *tertium comparationis* altrove semmai pretermesso, ma incumbente, atteso: il loro aggregante simbolico. E non per caso, proprio in margine a questa poesia, Franco Fortini ha potuto scrivere: «[...] sequenze di tonalità grave e tesa (*Tempi di Bellosguardo*), dove i lunghi periodi sono appena i supporti di una molteplicità di oggetti irrelati fra loro o, meglio, congiunti solo dalla loro condizione di 'dati' investiti di sovransenso o anche simboli di un senso superiore ormai scomparso o inattuabile».²¹ Mi piace accentuare l'ultima precisazione, e orientarla, se è possibile, e per anticipare ciò che svilupperò nelle conclusioni, verso il costituirsi stesso del processo poetico montaliano: nel quale il *primum*, l'esperienza psicologica che innesca la scrittura, è sempre rappresentato dalla realtà, ed essa può incorniciare, finché se ne offrono le condizioni, possiamo dire, esistenziali, l'evento che salva; ma abbastanza presto (siamo ancora nelle *Occasioni*!) Montale intravede «l'inganno del mondo come rappresentazione»,²² cioè, per ciò che ci riguarda, la violenza insita nel processo linguistico della significazione, dunque, *a fortiori*, l'impossibilità dell'assorbimento della realtà nel segno. È per tutto questo che lasciano perplessi le puntuali traduzioni in *verbum proprium* che Isella annota nel suo commento (le ellissi dei convolvoli sarebbero, ad esempio, i sostegni della società che stentano a compiere il loro ufficio, eccetera).

21. Fortini 1977, p. 136.

22. SP, p. 565 (*Intenzioni...*, 1946): «Un velo sottile, un filo appena mi separava dal *quid* definitivo. L'espressione assoluta sarebbe stata la rottura di quel velo, di quel filo: una esplosione, la fine dell'inganno del mondo come rappresentazione».

Vediamo ora la poesia che apre *Finisterre*:

- [29] La bufera che sgronda sulle foglie
dure della magnolia i lunghi tuoni
marzolini e la grandine,
[...]
il lampo che candisce
alberi e muri [...]
[...]
e poi lo schianto rude, i sistri, il fremere
dei tamburelli sulla fossa fuia,
lo scalpicciare del fandango, e sopra
qualche gesto che annaspa...
Come quando
ti rivolgesti e con la mano, sgombra
la fronte dalla nube dei capelli,

mi salutasti – per entrar nel buio

(B, *La bufera*, vv. 1-3, 10-11, 16 ss., OV, p. 189):

come si vede, una sequenza di frasi aperte da un sintagma nominale, variamente circostanziato, e seguito, a ritmare verticalmente lo sviluppo del periodo – come già in *Se t'hanno assomigliato*, secondo una modalità tipica delle poesie a sintassi protratta: cfr. O *Accelerato*, B *L'anguilla e Il ritorno* qui a [18] – da altre espressioni nominali, ciascuna delle quali funge da soggetto di un predicato che non c'è (il lampo, lo schianto rude, i sistri, il fremere di tamburelli, lo scalpicciare del fandango, qualche gesto che annaspa). La sintassi è letteralmente interrotta o sospesa, e tuttavia, a differenza di quanto s'è visto nei *Mottetti*, questa poesia non sembra rappresentare un atto mancato, perché il vuoto della predicazione non può essere riempito da un evento di cui si suggerisca l'imminenza, e del quale il testo disegni i contorni, rinviandone il compimento oltre i propri confini. O semmai presentandone, ma dopo, la negazione. Poiché Clizia, alla fine, *entra nel buio*, dunque nega la possibilità del ritorno. Il commento di Isella insiste sul significato simbolico di ciascuno degli eventi allineati, peraltro suggerito dallo stesso poeta che mette in epigrafe una trasparente citazione da Agrippa D'Aubigné: la bufera come la guerra, e di seguito l'irrompere della «perigliosa missione salvifica che a Lei è stata affidata». Ma la dichiarazione dell'autore è probabilmente stata resa, con le parole dello stesso poeta in una nota lettera a Cambon, *après coup*: perché a me sembra che qui il soggetto lirico non faccia che rendere icasticamente una situazione reale, che consiste, in prima battuta, in se stessa. Di seguito vi si accostano, certo, immagini che ne sono lo sviluppo simbolico: i sistri, il fremere dei tamburelli sulla fossa fuia, lo scalpicciare del fandango, i gesti che annaspano; e il quadro metereologico si allarga in effetti, nel corso della sua stessa progressione testuale, a significare simbolicamente la devastazione della guerra. Ma essa si aggrega al *denotatum* come un accessorio, e non può pertanto sostenerne il ruolo di predicato, la responsabilità ne sarebbe eccessiva.

Se poi gli «oggetti» enumerati appartengono alla memoria, la figura della sintassi aperta può risolversi in *enumerazione irrelata*, cioè semanticamente svincolata dal contesto, conseguentemente ad una memoria che si fa sempre meno motivata, e che pertanto non si presta alle dissezioni sintomatiche, dotate di un significato evocativo o, addirittura, premonitore, praticate dal poeta *post eventum* (così, tipicamente, nel mottetto retrospettivo sulla morte del padre di Lei: «t'ignoravo e non dovevo: ai colpi / d'oggi lo so, se di laggiù s'in-

flette / un'ora e mi riporta Cumerlotti / o Anghébeni...»). Si può ad esempio accostare a [29] *Il giglio rosso*:

[30] Il giglio rosso, se un dì
mise radici nel tuo cuor di vent'anni
(brillava la pescaia tra gli stacci
dei renaioli, a tuffo s'inforravano
lucide talpe nelle canne, torri
gonfaloni vincevano la pioggia,
e il trapianto felice al nuovo sole,
te inconscia si compì);

il giglio rosso già sacrificato
sulle lontane crode
ai vischi che la sciarpa ti tempestano
d'un gelo incorrutibile e le mani, -
fiore di fosso che ti s'aprirà
sugli argini solenni ove il brusio
del tempo più non affatica...: a scuotere
l'arpa celeste, a far la morte amica

(B, *Il giglio rosso*, OV, p. 197):

non un «unico periodo anacolutico», come scrive Isella *Fin.* 29, ma due sequenze sintatticamente interrotte: prima una protasi senza apodosi, poi una frase complessa senza predicato. E tuttavia qui alla sintassi aperta si oppone ancora, ad arginarne l'effetto di dispersione, una solida struttura compositiva: le due strofe saldate dall'anafora accostano passato e presente, Clizia ventenne nella quale si radica la città di Firenze, rappresentata dal giglio rosso; poi il sacrificio del giglio, a favore delle lontane crode, le Montagne Rocciose, verso le quali lei è partita. Ma la capacità di contenimento di questa serrata struttura (le due strofe si corrispondono per numero di versi, e una fitta trama di richiami fonici attraversa l'una e l'altra)²³ è minacciata dalla divaricazione, al suo interno, dello spazio della memoria: la visione del Lungarno, sul quale lavorano i renaioli, le talpe, torri e gonfaloni, la pioggia e poi il ritorno del sole. L'effetto dispersivo portato dall'irrelatezza contestuale – che qui comincia ad essere anche interna, relativa cioè al rapporto semantico tra gli addendi: enumerazione irrelata, dunque, e anche *caotica*²⁴ – viene contenuto dalle parentesi, che ne dichiarano, e pertanto ne legittimano, l'estraneità rispetto al corpo compatto della poesia. E tuttavia, la pressione esercitata dalla parentetica già è in grado di incrinare la coesione del testo, che è tanto meno stretta quanto più il soggetto sottrae la propria memoria all'interpretazione. Come è quasi esplicito in un altro testo della *Buferà*:

23. Cfr. Isella *Fin.*, pp. 29-30.

24. Cfr. Spitzer 1968; o si dica *enumerazione disarticolata* (così Amado Alonso su Neruda, citato *ibid.*, pp. 256-57). Le parole destinate ad es. a p. 276 a Quevedo valgono più in generale per la definizione della figura: «El *desengaño* total despoja a las cosas de su importancia y de sus relaciones, las hace intercambiables, fragmentarias y caóticas y dispone sus nombres en una ristra de sonidos arbitrarios». Le *enumeraciones desarticuladas* di Pablo Neruda, che Spitzer desume da un volume di Amado Alonso, pp. 256-57, sono molto simili a quelle montaliane che si vanno commentando. Nel secondo esempio portato (*Estatuto del vino*), l'elenco si presenta esplicitamente come l'allineamento caotico degli oggetti del ricordo, che rispecchia appunto la casualità e forse l'opacità della memoria: «*Recordando* noches, navíos, sementeras, / amigos fallecidos, circunstancias...». Così nell'esempio n. [31] che segue nel testo.

[31] Ohimè che la memoria sulla vetta
non ha chi la trattenga!

(La fuga dei porcelli sull'Ambretta
notturna al sobbalzare della macchina
che guada, il carillon di San Guscumè
e una luna maggenga, tutta macchie...).

La scatola a sorpresa ha fatto scatto
sul punto in cui il mio Dio gittò la maschera
e fulminò il ribelle.

(B, *Verso Siena*, OV, p. 221):

nel quale, a differenza di [30], ad intrecciare la trama della figura enumerativa a sintassi aperta sono ora gli oggetti del ricordo, oggetti puntuali, precisi nella messa a fuoco testuale quanto privi di un significato plausibile. I loro contorni così nitidi si stagliano contro uno sfondo vuoto. Il testo nasce come cartolina, pubblicata in «Lettere d'oggi» nel 1943 slegata dal contesto che lo incornicia (OV, p. 957). La cornice successivamente integrata, piuttosto che rendere ragione dell'elenco, ne esplicita, ai vv. 1-2 la refrattarietà all'interpretazione. L'enumerazione rimane così a tutti gli effetti irrelata, e rientra tra quei fenomeni di «slogatura del periodo» che Maria Antonietta Grignani annovera tra le figure dello «sfondamento della barriera dell'io, di una soggettività che nega la propria antica separatezza»: da cui l'irrompere, secondo la studiosa, del dialogismo e della plurivocità nella poesia degli ultimi decenni.²⁵ Ma se il soggetto lascia il campo ad altre voci, ospita nel testo una pluralità di prospettive, o addirittura un conflitto tra di esse, significa che si riconosce marginale anche rispetto all'oggetto. Il cui *esserci* è dunque irriducibile alla soggettività dell'io lirico. E il luogo linguistico, per dir così, del soggetto è la predicazione: con essa egli immette l'oggetto in un processo, gli conferisce una funzione, insomma, ne palesa il senso; essa in Montale è il veicolo dell'investimento simbolico («com'è tutta la vita e il suo travaglio / in questo seguitare una muraglia...»), o dell'interpretazione del dato di realtà come correlativo («era il rivo strozzato...», ecc.). Nelle *Occasioni* si è notata la generale compattezza degli elenchi, sintatticamente aperti ma contestualmente e semanticamente coerenti. Con le parole di Contini: il loro nucleo è «un'immagine *tipica*, un'immagine essenzialmente *non irrelata*: sia pure poi di difficile o disperata interpretazione».²⁶ Nella *Buferà*, nei luoghi specifici che andiamo esaminando, venuta meno questa tensione, eclissatasi la possibilità stessa del ritrovamento del «segno smarrito», Montale deve lasciar correre figure enumerative disarticolate. Come accade in *Argyll Tour*:

[32] I bimbi sotto il cedro, funghi o muffe
vivi dopo l'acquata,
il puledrino in gabbia
con la scritta 'mordace',
nafta a nubi, sospese
sui canali murati,
fumate di gabbiani, odor di sego
e di datteri, il muggchio del barcone,

25. Grignani 2002, pp. 100-11.

26. Contini 1938, p. 36.

catene che s'allentano
- ma le tue le ignoravo -,
sulla scia
salti di tonni, sonno, lunghe strida
di sorci, oscene risa, anzi che tu
apparissi al tuo schiavo...

(B, *Argyll Tour*, OV, p. 226):

nella quale la Grignani, studiandone le varianti, ha mostrato che «le correzioni incrementano il disordine e la mescolanza tra il positivo (puledrino, bimbi, gabbiani) e il negativo (le jene, poi i sorci, nella lezione definitiva, e le oscene risa)». ²⁷ E si osservi che, a differenza di [30] e [31], le concrezioni oggettuali della memoria non sono più racchiuse tra le parentesi, e diventano la sostanza stessa del testo. Oggetti che sembrano restare «opachi nella loro presenzialità», come ha scritto Mengaldo discorrendo della prosa di *Fuori di casa*, ²⁸ non più riscattabili nemmeno dalla scrittura, che secondo la Grignani li risolverebbe retrospettivamente. ²⁹ Non più «epifanie con rivelazione» (Agosti). ³⁰ La proiezione di un senso su quei dati è postuma, ³¹ dunque l'evento in sé è rimasto senza presenza e senza premonizione; l'autore ha voluto reinvestirlo di un valore a posteriori, indirizzandolo a Maria Luisa Spaziani; ma se quegli oggetti sono «indizi», ³² essi hanno ricevuto questa qualifica in seguito ad un gesto intellettualistico. Gesto forse opportunistico, su cui si allunga un'ombra di piaggeria, e che non ha comunque la sufficiente autorità per contenere l'eterogeneità degli addendi della figura, che schizzano in tutte le direzioni come scolaretti indisciplinati. Nei mottetti questa disciplina emanava dalla tensione dell'attesa, nella prospettiva dell'epifania, o al limite della sua negazione, che comunque, come ogni negazione, la poteva presupporre. ³³ Qui, essa è sovrapposta a posteriori, e non è più pertanto in grado di governare la figura: l'enumerazione ne riesce come frazionata in piccole monadi, o cellule a regime sinaptico ridotto o nullo: ³⁴ in questa divaricazione è già

27. Grignani 1998, pp. 57-58.

28. Mengaldo 1970, p. 346.

29. Grignani 1998, pp. 49-50, a seguito di Mengaldo 1970, p. 346.

30. Cit. in Grignani 1998, p. 53.

31. Grignani, 1998, p. 55: «Le dediche sono l'attribuzione spesso proprio *après coup*, di ritagli memoriali a una figura di destino capace di dar loro un senso o, se si preferisce, di riportarli con un colpo d'ala a un investimento simbolico personale».

32. Grignani 1998, p. 57.

33. Cfr. *contra* Simonetti 2002, p. 164, che, descrivendo le enumerazioni delle *Occasioni*, se da una parte sottolinea «la densità semiotica degli oggetti» enumerati, dall'altra ne rileva insieme l'«irrelatezza».

34. Sulla tendenza montaliana a costruire enumerazioni sgranate o disarticolate, cfr. Simonetti 2002, pp. 162 ss. (da un cenno già in Francesco Orlando). L'osservazione molto interessante di p. 163 («Per sua natura in poesia il catalogo di cose concrete tende a togliere spazio al soggetto che lo enuncia, manifestando, nei suoi confronti, una implicita funzione critica») mi sembra sia contraddetta dall'avallo che il critico dimostra verso il cosiddetto «allegorismo» montaliano, che presuppone viceversa un soggetto forte che interpreta il dato, e ne fa una tessera delle proprie costruzioni di senso; tra i suoi sostenitori c'è Luperini, che adotta, per il vecchio Montale, la formula dell'«allegorismo vuoto» (cfr. ad es. Luperini 1990, p. 284, e Id. 1986, pp. 253-54). Tale allegorismo è allargato da Simonetti all'insieme delle *Occasioni*; cfr. p. 188: «Le *Occasioni* sono per intero l'opera di un autore allegorico – ovvero di un poeta che nei suoi versi organizza in modo sistematico e razionale il rapporto tra verità puntuale e significato assoluto, tra lettera e sopransenso». Di allegorismo montaliano discorre diffusamente anche Jacomuzzi 1978. Discutibile nell'insieme e nei dettagli Barberi-Squarotti 1998, nel quale il dato realistico è inteso sempre, pretestuosamente, come veicolo allegorico, a discapito della sua funzione descrittiva o addirittura toponomastica (si veda alle pp. 344-45 la lettura del primo mottetto: nemmeno lo «spiro salino» sembra aver diritto ad una interpretazione letterale, e l'«oscura primavera / di Sottoripa», anziché efficace resa

in *nuce* la poesia di *Satura*, che lascerà correre il referto rinunciando una volta per tutte al suo significato. ³⁵

4. La frequenza del procedimento enumerativo negli *Ossi di seppia* consegue alla dilatante presenza, in questo primo libro, dell'esterno, del paesaggio e degli eventi che vi si inquadrano: i quali, in prima istanza, pretendono di essere detti, prima di innescare, comparativamente, la proiezione «filosofica» del soggetto lirico. Ed è qui, nella sua oggettività, dunque nella possibilità di presentarsi come orizzonte opaco e *non significativo*, che consiste il principale punto di conflitto tra questa poesia e il simbolismo europeo *fin de siècle*. ³⁶ In proposito trovo argomento sufficiente la notissima messa in guardia dell'autore contro gli eccessi dell'interpretazione, messa in forma in una lettera a Cambon nel 1961 (OV, pp. 945-46): «Il dato realistico, però, è sempre presente, sempre vero». Del '61, si noti: dunque l'osservazione investe nell'insieme i primi tre libri. Vi si affianchino le parole che lo stesso Montale ha pubblicato come introduzione alla traduzione svedese della propria poesia, nel 1960:

[...] uno stato d'animo di estrema desolazione trasposto in un paesaggio che oggi si direbbe «esistenziale», ma che era allora semplicemente il paesaggio naturale in cui vivevo

(SP, p. 88).

Tanto più che, se investito di una funzione correlativa, il paesaggio se la vede attribuita in forma predicativa, lo si è già notato: «Mia vita è questo secco pendio, / mezzo, non fine, strada aperta a sbocchi / di rigagnoli, lento franamento» (*Mediterraneo*, 5, vv. 13-15). Il che significa che l'investimento simbolico, se così lo si vuole definire, non implica la cancellazione del comparato, ³⁷ e nemmeno è in grado di esaurirlo: paesaggio come superficie sulla quale il soggetto si rispecchia, e proprio per questo egli separa se stesso dall'immagine riflessa. Ne riconosce l'alterità. ³⁸ Il dato di realtà non esaurisce il suo senso in quanto funzione del sogget-

ambientale dei portici in ombra, sul margine del porto antico, diventa la primavera «della salvezza», e l'«oscura è da mettere in relazione con l'inferno [...]», ecc.).

35. Sul significato diverso che l'enumerazione assume in questi testi della *Buferà* ha insistito indirettamente lo stesso autore, che, nella sua corrispondenza con la Spaziani, ricordata dalla Grignani, sottolinea il divario tra *Argyll Tour* e analoghe serie delle *Occasioni*; cfr. Grignani 1998, p. 57: «[...] ora c'è sempre il ricordo delle Occasioni ma il sapore complessivo è un altro». Agli esempi portati nel testo si può aggiungere l'inizio del *Sogno del prigioniero*, che non per caso appartiene alla sezione che chiude *La Bufera* (OV, p. 268). L'elenco che occupa gran parte della seconda strofa di *Proda di Versilia* (B, OV, p. 245, vv. 11 ss.) sembra almeno in parte ripreso sinteticamente al v. 24, con cui comincia la terza strofa («A quell'ombre», cioè i luoghi enumerati nei vv. precedenti: broli, cortili, piatte altane, ecc.): «Broli di zinnie tinte ad artificio / (nonne dal duro sòggo le annaffiano, / chiuse lo sguardo a chi di fuorivia / non cede alle impietose loro mani / il suo male), cortili di sterpaglie / incanutite [...]».

36. Testa 2000, p. 20: «Se nel simbolismo dei grandi poeti francesi di fine Ottocento-inizio Novecento il particolare finiva pur sempre per rimandare a un universale, in cui ritrovava senso e unità attraverso una serie di corrispondenze più o meno segrete, qui invece [scil. negli *Ossi*] il frammento si presenta del tutto privo di legami con un presunto ordine superiore: residuo che non allude più ad un senso preesistente e che, anzi, risalta proprio nella sua inappartenenza ad esso».

37. Come sarebbe proprio del simbolo, secondo il cenno continiano in margine a *Delta*: «Le sifflement du remorqueur dans *Delta*, ce «symbole» au sens strict du terme (aucun soupçon d'allégorie, car l'au-delà, la contrepartie de la «correspondance» sont rigoureusement illisibles)» (Contini 1946, pp. 67-68).

38. Così, mi sembra, Mengaldo 1970, p. 352: «Sempre il rapporto che Montale instaura con l'oggetto artistico respinge ogni immediatezza e identificazione emotiva, nasce da un processo intellettualistico di distanziamento e di oggettivazione [...] non molto diversamente il Montale poeta distanzia e oggettiva fermamente i

to, e conserva una propria «refrattarietà» e «irriducibilità»³⁹ rispetto all'io. Sono parole di Blasucci, a commento dell'osso *Merigiare pallido e assorto*, che direi l'esemplare poetico quasi programmatico di questo antibaudelairismo montaliano. «Il soggetto è qui cosa fra cose, imprigionato in una sequenza di verbi infinitivi, che indicano l'atteggiamento di un osservatore impotente, e dunque incapace anche di dire "io"»: ⁴⁰ non più, dunque, la foresta di simboli che il soggetto deve decrittare, ma una realtà vuota che ne può, semmai, significare il vuoto esistenziale, ma che rimane nei suoi tratti essenziali un dato in sé, immobile nella sua oggettività, inafferrato evento.⁴¹

Del resto, lo stesso Contini, se discorrerà del simbolismo montaliano, lo farà soprattutto a partire dalle *Occasioni*, che tuttavia inquadrerà problematicamente, insistendo sulla tensione e sulla ricerca piuttosto che sul successo del processo investigativo: contrapponendo il secondo libro al primo, scriverà infatti di una «trama non più mimetica del reale, bensì *aleatoriamente* linguistica, *eventualmente* significativa».⁴² E a seguire: «Simboli di salute, per una parte, e tensione a produrli; per l'altra, strutture ambigue di termini che possono anche essere simbolici, ma senza che il poeta ne possieda e ne dia alcuna garanzia». Ora, credo che nella *Buferà* questa situazione conosca un ulteriore sviluppo, e non sarà un eccesso di teleologismo interpretare i due libri (*Occasioni* e *Buferà*) come le due tappe di un processo che troverà compimento in *Satura*. Che per certi versi, come anche il *Diario* e il *Quaderno*, consente di inquadrare le ultime poesie citate come anticipazioni sulle quali l'acutissimo saggio di Contini rimane significativamente silenzioso. Saggio impostato, metodologicamente, proprio in questa prospettiva, com'è detto in modo esplicito alla fine: della rilettura di *Ossi* e *Occasioni* a partire dalla *Buferà*.⁴³ Non c'è che da spostare più avanti il paletto, come non ha potuto fare il critico, per la ragione che il terzo libro era ancora in stampa quando egli già ne redigeva una delle interpretazioni ancor oggi imprescindibili. E proprio per questo finiva per proporre una lettura troppo compattamente conversa alle *Occasioni*.⁴⁴

dati fenomenici che più intenziona di senso personale, più intrisi della sua storia». Cfr. *contra* il giudizio di Luperini 1998, p. 361: «Certamente nel libro [gli *Ossi*] la vocazione di un simbolismo di marca francese [...] è forte, e coincide con un'idea alta della poesia come privilegio e nobiltà». Sulla funzione del paesaggio tra *Ossi* e *Occasioni* si veda anche Testa 2000, pp. 20 ss.

39. Così Blasucci 2002, p. 57: segue la citazione della prima quartina di *Merigiare pallido e assorto*.

40. Rella 1985, p. 17. Ma questo uso dell'infinito aveva una tradizione recente ben presente a Montale, che muoverebbe da D'Annunzio e gli arriverebbe attraverso Sbarbaro e Boine: cfr. Mengaldo 1975, pp. 46-48. Rispetto ai materiali ivi portati, si può qui semmai sottolineare la caduta della sfumatura ottativa, ancora ben chiara in *Riviere* e nei testi di Sbarbaro e Boine citati dallo studioso. Su questo testo cfr. anche Zanato 2002, p. 82.

41. Si postilli, se si vuole, con queste parole tratte da una lettera continiana a Montale: «Ora, tu negli *Ossi* manifestamente "esageri" in descrizioni; precisi all'estremo, nomini successivamente con un certo delirio, incalzi a definire; con troppa insistenza perché non si debba sospettare un'immane infelicità conoscitiva che, impotente a ricavare il piacere degli oggetti, lo surroga con un'imponente citazione quantitativa e con l'abbondanza di particolari» (*Eusebio e Trabucco*, pp. 22-23: dove dunque la realtà del paesaggio e degli oggetti non è la via che apre alla conoscenza, ma semmai ciò che ne compensa l'impossibilità o il fallimento).

42. Contini 1956, pp. 86 e 87 (corsivi miei).

43. Contini 1956, p. 94: «Senza proprio arrivare a pretendere che a intenderlo del tutto occorra aspettare il "quarto libro", sarà opportuno insistere, di là dai singoli giudizi parziali, sull'ausilio che il terzo offre per una comprensione retrospettiva della poesia montaliana in generale».

44. Così mi pare in generale Jacomuzzi 1978; cfr. ad es. pp. 49-50: «[...] la qualità personalissima del simbolismo del terzo libro che mira a verificare la possibilità di una trascrizione simbolica del reale che non si limiti a fornire equivalenti metaforici di una intuizione del mondo, ma a captare, nell'ambito stesso dell'insignificanza quotidiana e di una minacciosa individuativissima storia, "figure" che agiscano come messaggi, anticipazioni e giudizi». Cfr. *ibidem* 69 ss. *passim*.

E infatti, nella *Buferà* già si fa largo la voce sliricata del «quarto» Montale, e gli oggetti che nel passato recente si caricavano del senso dell'attesa e della rivelazione sono ricondotti alla banalità senza emozione della lettera. Così come la memoria non tollera più di essere retrospettivamente indirizzata alla Cristofora, Salvatrice, *Visiting Angel* e poi angelo caduto, Volpe, Angelo nero, eccetera. Così come la sintassi non allude più ad una chiusura predicativa che la realtà non è in grado di offrire, e scarica la tensione investigativa che la segnava spesso nelle *Occasioni*. Se nei primi due libri la descrizione scaturiva dal desiderio soggettivo di reperire un senso trascritto nella realtà:

Mais c'est le procédé descriptif qui est le plus typique chez Montale. Dans un désir haletant de tirer quelques valeurs de la réalité, il tâchera de la définir par la somme de ses moindres composantes, et c'est un échec lamentable qui couronnera cette tentative ultime;⁴⁵

nei margini della *Buferà*, sui quali si sono concentrate le ultime pagine che precedono, questa tensione deflette verso un'idea di poesia nella quale il soggetto abbia già cominciato, per così dire, *a mettersi in disparte*.⁴⁶ Perché può ormai avvertire che l'interpretazione – cito ancora da Franco Rella – «si lascia sfuggire tra le sue maglie il reale, o lo copre in modo tale che nulla più traspare da essa, come una coltre opaca che si distende sulla "superficie della vita"». ⁴⁷ Da cui un nuovo descrittivismo, il quale, tanto più se puntato su oggetti mentali, gli oggetti della memoria, perde anche quell'ordine residuo che gli veniva dalla struttura dei *realia* (la memoria «ignora le precedenze e le susseguenze / abbuia l'importante», QQ, *I presse-papiers*, v. 11-12). Da cui, ancora, una testualità sempre meno coesa, sempre più franta, che solo la definitiva rinuncia allo slancio, agli «spicchi di Eldorado», alle «visioni-lampo di adorate larve amorose», come ha scritto Lonardi,⁴⁸ consentirà di riassorbire in una sintassi poetica nuovamente chiusa sotto il segno della grammatica. Da cui, ancora, e infine, la vicarietà del soggetto rispetto al personaggio (es. [19]), che deve semplicemente accompagnare, assumendone, per così dire, gli occhi e prestandogli la propria voce: la selezione degli oggetti e l'inquadramento visivo dei luoghi sono stabiliti dal punto di vista del personaggio, dunque l'enumerazione si interrompe quando la protagonista esce di scena per sprofondare inghiottita da una scala; e forse solo l'immagine proiettiva del piccione, del suo tardo frullo, che non può più accompagnare la donna, trattiene residualmente una traccia dell'io poetante. Sono così gettate le fondamenta della poesia plurivoca che caratterizzerà tanta parte della seconda arcata del Novecento poetico italiano: quando interverranno, a scalzare la pervasività monodica del soggetto, protagonisti e deuteragonisti, comparse, conflitti di voci incomunicanti, dialoghi, abbozzi di costruzioni narrative, messe in scena in teatri fantasmatici, abitati da una folla di figure senza ruolo, il cui maestro di scena è stato assassinato (come non pensare, in questo senso, alla crucialità secondonovecentesca del *Conte di Kevenhüller?*). Di tutto questo, le zone estreme della *Buferà* montaliana portano, come vorrei aver mostrato, i primi segni.

45. Contini 1946, p. 66.

46. Su questo tema, indagato nella poesia del secondo Novecento, cfr. Testa 1999, cap. I e *passim*.

47. Rella 1981, p. 160.

48. Lonardi 2003, p. 5, e 53 ss. *passim* per quanto scrivo in queste righe.

ABBREVIAZIONI, SIGLE E RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Scritti di Eugenio Montale

Le citazioni poetiche si intendono sempre da OV (= *L'opera in versi*, edizione critica a c. di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi, 1980), di cui si dà tra parentesi il n. di pag., dopo la sigla della raccolta.

OS = *Ossi di seppia*, 1928;

O = *Le occasioni*, 1939;

B = *La bufera e altro*, 1956;

S = *Satura*, 1971;

D = *Diario del '71 e del '72*, 1973;

QT = *Quaderno di traduzioni*, 1975².

QQ = *Quaderno di quattro anni*, 1977.

SP = E.M., *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976.

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

Altra bibliografia citata

Balduino 97 = A.B., "Verso Vienna". *Lettura di una lirica montaliana*, «Studi novecenteschi», VI, 17-18, pp. 173-204.

Barberi-Squarotti 1998 = G.B.-S., *Lettura dei «Mottetti»*, in *Il secolo di Montale*, Bologna, Il Mulino, pp. 343-67.

Blasucci 2002 = L.B., *Gli oggetti di Montale*, Bologna, Il Mulino.

Cambon 1967 = G.C., *Eugenio Montale's "Motets": the occasions of epiphany*, PMLA, LXXXII, 7, pp. 471-84.

Cataldy-d'Amely *Ossi* = E. Montale, *Ossi di seppia*, a c. di P. Cataldy e F. d'Amely, con un saggio di P.V. Mengaldo e uno scritto di S. Solmi, Milano, Mondadori, 2003.

Contini 1933 = G.C., *Introduzione a "Ossi di seppia"*, in Id., *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 3-16.

Contini 1946 = G.C., *Pour présenter Eugenio Montale*, in Id., *Una lunga fedeltà*, cit., pp. 59-75.

Contini 1956 = G.C., *Montale e "La bufera"*, in Id., *Una lunga fedeltà*, cit., pp. 77-94.

Fortini 1977 = F.F., *I poeti del Novecento*, Roma-Bari, Laterza.

Greco 1977 = L.G., *Di un Natale metropolitano*, in *Lecture montaliane in occasione dell'80° compleanno del Poeta*, Genova, Bozzi Editore, pp. 255-63.

Grignani 1998 = M.A.G., *Dislocazioni. Epifanie e metamorfosi in Montale*, Lecce, Piero Manni.

Grignani 2002 = M.A.G., *La costanza della ragione: soggetto, oggetto e testualità nella poesia del Novecento: con autografi inediti*, Novara, Interlinea.

Grignani-Luperini 1998 = M.A.G.-R.L. [a cura di], *Montale e il canone poetico del Novecento*, Roma-Bari, Laterza.

Isella *Fin.* = E. Montale, *Finisterre (versi del 1940-42)*, a c. di Dante Isella, Torino, Einaudi, 2003.

Isella *Occ.* = E. Montale, *Le occasioni*, a c. di Dante Isella, Torino, Einaudi, 1996.

Jacomuzzi 1978 = A.J., *La poesia di Montale. Dagli "Ossi" ai "Diari"*, Torino, Einaudi.

Lonardi 2003 = G.L., *Il fiore dell'addio. Leonora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale*, Bologna, Il Mulino.

Luperini 1986 = R.L., *Storia di Montale*, Bari, Laterza.

Luperini 1990 = R.L., *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Roma, Editori Riuniti.

Luperini 1998 = R.L., *Montale e il canone poetico italiano*, in Grignani-Luperini 1998, pp. 361-68.

Mengaldo 1970 = P.V.M., *Montale Fuori «fuori di casa»*, ora in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1996, pp. 339-56.

Mengaldo 1975, = P.V.M., *Da D'Annunzio a Montale*, ora in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, cit., pp. 15-115.

Mengaldo 1996 = P.V.M., *Situazioni di Montale*, ora in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2000, pp. 53-65.

Mengaldo 2002 = P.V.M., *Per una lettura di un mottetto di Montale*, in *L'Accademia della Crusca per Giovanni Nencioni*, Firenze, Le Lettere, pp. 411-21.

Mortara-Garavelli 1971 = B.M.G., *Fra norma e invenzione: lo stile nominale*, «Studi di grammatica italiana», 1, pp. 271-315.

Rella 1981 = F.R., *Il silenzio e le parole. Il pensiero nel tempo della crisi*, Milano, Feltrinelli (si cita dalla ristampa del 2001).

Rella 1985 = F.R., *La cognizione del male. Saba e Montale*, Roma, Editori Riuniti.

Scaffai 2002 = N.S., *Montale e il libro di poesia (Ossi di seppia, Le occasioni, La bufera e altro)*, Pisa, Maria Pacini Fazzi.

Sereni 1977 = V.S., *Il ritorno*, in *Lecture montaliane in occasione dell'80° compleanno del Poeta*, cit., pp. 189-95.

Simonetti 2002 = G.L.S., *Dopo Montale. Le «Occasioni» e la poesia italiana del Novecento*, Lucca, Maria Pacini Fazzi.

Spitzer 1968 = L.S., *La enumeración caótica en la poesía moderna*, in Id., *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Editorial Gredos, 1968², pp. 247-91.

Testa 1999 = E.T., *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni.

Testa 2000 = E.T., *Montale*, Torino, Einaudi.

Zanato 2002 = T.Z., *Montale all'infrarosso. Lettura di "Merigiare pallido e assorto"*, «Per leggere. I generi della lettura», II (2002), 2, pp. 77-104.

ABSTRACT

L'autore prende ad oggetto del proprio saggio la figura dell'enumerazione nelle prime tre raccolte montaliane (*Ossi di seppia*, 1925; *Occasioni*, 1939; *La bufera e altro*, 1956), cercando di interpretarne contestualmente le ragioni: dal descrittivismo paesaggistico e ambientale (specie nella prima raccolta), alla preparazione dell'«istante di grazia», e cioè l'apparizione di Clizia, la figura femminile protagonista delle *Occasioni* e di parte della *Bufera*. Quando, nella terza raccolta, cominciano a venir meno queste ragioni insieme tematiche ed esistenziali, l'enumerazione tende a farsi «caotica»: i suoi costituenti si allineano senza una motivazione semantica o simbolica in grado di garantirne la coesione, poiché non sono più in grado di portare un senso. In questo quadro, il dato realistico, se prima si offriva come veicolo simbolico,

e si articolava pertanto in serie omogenee, ora non è in grado di significare che se stesso, brandello o scorcio di una memoria proverbialmente aleatoria e «minimalista», e pertanto allineato ad altri oggetti, con i quali non intrattiene che un legame contingente.

PAROLE CHIAVE: Montale, lingua, retorica, enumerazione

ABSTRACT

The author studies the literary figure of enumeration in the first three collections of poems by Montale (*Ossi di seppia*, 1925; *Occasioni*, 1939; *La bufera e altro*, 1956) in an attempt to examine the motifs in them, ranging from the depiction of landscapes and surroundings (in the first collection) to the preparation for the "moment of grace" in the form of the appearance of Clizia, the female protagonist of *Occasioni* and part of *La Bufera*. When, in the third collection, these motifs, which are at once thematic and existential, start to be less prominent, the enumeration tends to become "chaotic": the constituents have no semantic or symbolic motivation capable of maintaining cohesion because they no longer convey any meaning. In this context, if realism was first used as a vehicle for symbolism, and therefore articulated homogeneously, now it only expresses its own meaning, a fragment or remnant of a memory that is random and "minimalist", and thus attached to other objects, with which it has only an indirect link.

KEY WORDS: Montale, language, rhetoric, enumeration

PALÆSTRA