



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari – DISLL

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN Scienze linguistiche, filologiche e letterarie
INDIRIZZO: Italianistica
CICLO XXV^o

Montale e una donna

Lettura metafisica della figura della donna nella poesia di Eugenio Montale

Direttore della Scuola : Ch. ma Prof.ssa Rosanna Benacchio

Coordinatore d'indirizzo: Ch. mo Prof. Guido Baldassarri

Supervisore :Ch.mo Prof. Guido Baldassarri

Dottoranda : Marwa ALI FAWZY ALI

Indice

Astratto	5
Abstract	6
Introduzione	7

Parte prima

I. *Lo sai, debbo riperderti e non posso*

1. Il “nulla” antico	10
2. La psicocritica e le metafore ossessive	15
2.1. Le metafore ossessive degli <i>Ossi</i>	16
2.1.1. Analisi	23
2.1.2. Lo sbaglio di Natura	24
3. L’avventura nuova	26
4. Il gorgo marino	28
4.1. Giona	30
5. Le trombe d’oro della solarità	33

II. Memoria: figlia dell’oblio, sorella della fantasia

1. Gli uomini che si <i>voltano</i>	37
1.1. Donna, Salvezza e Memoria	40
2. Dimenticare per ricordare	35
2.1. Memoria, fantasia e poesia	42
3. Memoria e mito	50
3.1. <i>Ex tenebris lux</i>	53
4. Memoria cinematografica	55

III. Il muro, anzi l'oltre

1. Trascendere è un bisogno	58
1.1. Merigiare pallido <i>ma</i> assorto	59
2. Trascendenza e immanenza sono inseparabili	60
2.1. L'anello che (non) tiene	63
2.2. Il velo della veronica	67
3. La Cristofora	69
3.1. Crisalide	71
3.2. <i>Immoto andare</i>	72
4. La Scala di Giacobbe	76

Parte seconda

I. Allegoria

1. Perché l'allegoria?	80
2. Vista e lingua	83
2.1. Gerarchia degli specchi	86
3. Orfeo/Cristo	87
4. Un sogno fatto in presenza della ragione	90
5. Allegoria fra scaro e profano	93

II. Stile e tradizione

1. Simbolo e allegoria	100
2. Nuove <i>istanze</i>	108
2.1. Il Cimitero marino	113
3. Cecità	117
3.1. <i>Lippis oculis</i>	121
4. Sacro e Profano	123
4.1. La pietrificazione di Orfeo	131
4.2. Il genere <i>Commedia</i>	137

4.3. <i>La femme fatale</i>	138
-----------------------------------	-----

III. Gli oggetti di Montale

1. L'immaginazione corposa	150
2. Sensazione e Intelletto	156
2.1. <i>Ossi di seppia</i>	170
2.2. <i>Sale</i>	172
3. Donna e "corporeità"	174
4. La metafisica montaliana e altre poetiche coeve	176
4.1. <i>Siepi, larve e muraglie</i>	182
5. <i>Specchio</i>	196
6. <i>Gli oggetti, una questione gnoseologica</i>	220
Conclusioni	225
Bibliografia	227

Astratto

All'insegna della poetica metafisica, viene fatta una lettura della figura della donna in Montale. Nella prima parte della tesi, la dialettica di fondo del rapporto con la donna, la presenza/assenza, viene letta in chiave mitologica (primo capitolo), psicologica (il secondo) e filosofico-mistica (il terzo). Nella seconda parte, invece, viene presa in esame la nozione di allegoria, quale "impalcatura" necessaria per la poesia metafisica (primo capitolo). L'allegoria sarà al centro di un dialogo fra la tradizione e la poetica metafisica moderna di Montale (secondo capitolo), che fa degli oggetti della quotidianità immanente pedane verso la dimensione del trascendente (terzo capitolo).

Abstract

This thesis is a metaphysical reading of the feminine figure in Montale's poetry. The thesis is in two parts, three chapters each. In the first chapter of the first part, the essential dialect of the relation between the poet and the woman, presence/absence is read in relation to classical and biblical mythology. In the second chapter, Bergson's theories on the memory shed light on the creative function of the involuntary memory in Montale, especially in the *Occasioni*. In the third chapter, we offer some philosophical and mystic background for the metaphysical poetic of Montale.

The second part of the thesis treats the notion of allegory. In the first chapter, we explain how allegory is the necessary technique for such a type of poetic. In the second, the allegory is in the center of the dialogue between Montale and the tradition (especially Dante). The last chapter shows how Montale's allegory distinguished his style from other symbolic trends in vogue in the early Twentieth Century.

Introduzione

Questa tesi nasce dalla volontà di indagare la figura della donna nella poesia di Montale. Lungi dal ripetere contributi già fatti da altri, abbiamo voluto, con questa lettura all'insegna della metafisica, gettare luce su zone trattate poco, o quasi mai dalla critica montaliana, nonché cercare di definire meglio alcuni usi montaliani, appellandoci alla specola della filosofia e della mistica.

Nel viaggio della lettura dei testi, abbiamo rinvenuto un collegamento fra la dialettica della presenza/assenza della donna e il mito classico di Orfeo e Euridice, nonché quello biblico della moglie di Lot. Nel primo capitolo della parte prima, verificheremo, tramite dichiarazioni del poeta nel suo vastissimo corpus di saggi, articoli e interviste, raccolto nel prezioso volume de *Il secondo mestiere*, a nostro avviso, non di meno importanza di quello del *primo* mestiere; nonché con l'aiuto del metodo mauroniano delle metafore ossessive, tale archetipo mitologico nel sostrato della poesia montaliana. Durante il lavoro, dal connubio delle costellazioni ossessive con l'elemento paesaggistico del mare negli *Ossi*, si sono verificati altri incroci con altri miti biblici. Infatti la contaminazione di sacro e profano sarà il leitmotif di tutta l'analisi condotta nella tesi.

Nel secondo capitolo, la dialettica di presenza/assenza viene trattata in chiave psicologica atta a chiarire la funzione creativa della memoria involontaria nelle apparizioni epifaniche della donna.

Nel terzo, viene presa in esame in chiave filosofico-mistica la poetica metafisica di Montale; il suo intento gnoseologico di sondare il trascendente nell'immanente. In questa prospettiva, il "muro" non è più un muro, bensì un trampolino di lancia per al di là, inteso in senso laico anche se espresso con alcuni termini religiosi. L'osmosi fra la componente spirituale e quella laica sarà fondamentale per la comprensione della parte seconda della tesi che ruota attorno alla tecnica usata da Montale per realizzare siffatta poetica, l'allegoria.

Il primo capitolo di questa parte prende in esame la nozione di allegoria e la sua applicabilità all'indagine metafisica, prendendo in considerazione risvolti mistici e filosofici della stessa.

Nel secondo, ci avviciniamo ancor di più all'uso allegorico montaliano relazionandolo con momenti della tradizione (Dante in particolare) e dimostrando come questo procedimento si differenzi da quello simbolico, dominante nella poesia del primo Novecento. Su questa pista rinverremo sorprendenti dialoghi fra autori di paesi e tempi diversi mediante richiami, scambi e addirittura rovesci di motivi, in un aperto dialogo che vede il metodo allegorico al centro di intersezioni fra tradizione e modernità.

Nel terzo ed ultimo capitolo, si prende in esame l'esigenza della "corporeità" quale istanza inerente alla poetica metafisica mettendo l'accento su alcuni "oggetti" rappresentativi della poetica montaliana.

Parte prima

I. Lo sai, debbo riperderti e non posso

“Io credo che l’umanità abbia una specie di fondamento permanente, cioè credo che il mito greco sia sorto allorquando qualcuno che era passato per una squisita esperienza psichica cercò di comunicarla agli altri e gli fu necessario ripararsi dalle persecuzioni.”

Ezra Pound, Lo spirito romanzo

1. Il “nulla” antico

“Esaminando materiale mitologico vero e proprio, o folklorico (specialmente materiali di letteratura orale popolare), indipendentemente dalla distinzione tra mito e favola, ci si accorge della presenza costante di immagini affini, di *tòpoi*, di «luoghi comuni»: motivi che si ripetono nelle differenti forme in cui veniamo a conoscenza di ciascuna vicenda, mantenendosi essi a volte inalterati formalmente, a volte subendo modifiche relative alla natura apparente dei personaggi ed al procedere dell’azione.”¹, osserva Jesi. Propp aveva già rilevato il rapporto «costante» fra questi motivi ricorrenti e gli istituti sociali sotto i quali i motivi sono stati creati. Ma ciò che di veramente interessante compie Jesi è il mettere in relazione il modello di Propp con quello di Jung. Secondo quest’ultimo, i motivi ricorrenti dei miti compaiono come «automanifestazione dell’inconscio». E ciò conduce Jung a costruire la sua teoria di un inconscio collettivo i cui processi sono circoscritti. Facendo, dunque, interagire gli studi di Propp con le osservazioni di Jung, Jesi arriva alla constatazione che gli archetipi – i motivi ricorrenti elaborati subendo

¹ Jesi, *Mito*, Torino, Nino Aragno Editore, 2008, p. 133

modifiche relative al tempo e le contingenze sotto cui sono stati elaborati – “non si presentano come miti formati, ma piuttosto come elementi mitici”.².

Detto ciò, rileggiamo un testo assai noto di Montale, e vedremo quali sorprese si possono rinvenire dietro l’aria arida di vetro e il “nulla” alle spalle del protagonista:

Forse un mattino andando in un’aria di vetro,
arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo:
il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro
di me, con un terrore di ubriaco.

Poi come s’uno schermo, s’accamperanno di gitto
alberi case e colli per l’inganno consueto.
Ma sarà troppo tardi; ed io me n’andrò zitto
tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto.

Questo “nulla” che Calvino interpreta come lo spaventoso mostro dello “*Hide behind*”, il più spaventoso mostro dell’uomo moderno sempre dietro e quando ci si volge a sorprenderlo, lo si trova *nullo*, ci fa anche pensare ad un altro mostro collettivo, ma più antico. Specie se lo accostiamo al “miracolo” posto in fine al secondo verso come a far aspettare con ansia, anche a noi lettori questo miracolo che bruscamente si scopre all’inizio del verso successivo: “il nulla alle mie spalle” enfatizzato dalla parafrasi non meno deludente e terrificante: “il vuoto dietro / di me”. Questo altro nulla “antico” di cui vorremmo parlare è il vuoto dell’amata assente, il vuoto della morte, o peggio ancora dell’ignoto altrove; il vuoto che Orfeo sceso nell’Ade a recuperare la sua Euridice, si scopre dietro di sé. Era sicuro di averla dietro, quando finalmente, all’orlo del regno dei morti, vede le luci, non trattenendo l’ansia, si volge vedendola scomparire. È come se lui stesso con il voltarsi la facesse sparire. Atroce il dolore, grande la perdita ma era quasi *necessario* che accadesse, tanto quanto “non necessario” era il voltarsi.

² Ibidem

L'idea del trovarsi bruscamente privati di quello che si stava aspettando di avere è presente non solo nella mitologia pagana. Una variante biblica della vicenda di Orfeo, è l'episodio di Lot che, fuggendo dalla distruzione della sua gente, vedendo la luce del giorno, si volge dietro vedendo trasformarsi in una statua di sale la propria moglie. Montale dichiara di aver avuto spesso questa idea in un'intervista con Piccioni, *Cinquanta anni di poesia*. Montale commenta questo "osso": "- Qui naturalmente c'è l'idea che la nostra visione delle cose esterne, sensibili, sia pure illusoria; e se noi ci volgessimo indietro, e questo scenario tardasse per un secondo a ripresentarsi, noi ci accorgiamo del vuoto, ecco.

- E ci può essere nello spunto un'idea anche biblica, tipo «Lot», «la statua di sale»...

- Eh, sì, ci potrebbe essere. Sì, sì, è una idea che ho avuto spesso.”³

Il “nulla” che spaventò il protagonista di *Forse un mattino* torna di nuovo nella strofa finale di *Incontro*. Infatti in questa poesia, Montale, nella speranza appunto di un *incontro* con la donna ormai lontana, persa, oppone al mito di Orfeo e Euridice (archetipo della separazione), quello rovesciato di Dafne e Apollo. Dafne non sfugge più al dio che la perseguita, anzi gli torna in vita dalla forma vegetale nella quale si era trasformata:

nella luce
radente un moto mi conduce accanto
a una misera fronda che in un vaso
s'alleva s'una porta di osteria.
A lei tendo la mano, e farsi mia
un'altra vita sento, ingombro d'una
forma che mi fu tolta; e quasi anelli
alle dita non foglie mi si attorcono
ma capelli.

³ Montale, *Il secondo mestiere*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, p. 1676

Ma invano. La felicità del contatto con la donna ha la vita molto breve e subito dopo si riaffaccia il nulla spaventoso:

Poi più nulla. Oh sommersa!: tu dispari

qual sei venuta, e nulla so di te.

La tua vita è ancor tua: tra i guizzi rari

dal giorno sparsa già. Prega per me

allora ch'io discenda altro cammino

che una via di città,

nell'aria persa, innanzi al brulichio

dei vivi; ch'io ti senta accanto; ch'io

scenda senza viltà.

Orfeo, Lot e Montale. Ciascuno intraprende un'avventura a modo suo per attingere alla propria donna. Infatti quest'ultima è il nucleo del nostro studio. La pietra angolare attorno cui si ramificano le questioni e le indagini della poesia montaliana. A proposito dei tanti interrogativi, Montale scrive una poesia che nonostante il titolo *Domande senza risposta*, a noi sembra dare una risposta:

Mi chiedono se ho scritto

un canzoniere d'amore

e se il mio onlie begetter

è uno solo o è molteplice.

Ahimé,

la mia testa è confusa, molte figure

vi si addensano,

ne formano una sola⁴ che discerno

⁴ Riportiamo qui la testimonianza del poeta su una connessione, o surrogazione di Gerti per Dora. È a Gerti che è dedicata la seconda parte di *Dora Markus*. La prima parte è dedicata ad una certa Dora mai conosciuta, ma delle cui gambe Bobi Bazlen mandò la foto a Montale chiedendogli di scriverci una poesia. La seconda invece è dedicata a Gerti. Infatti la prima parte era considerata dal poeta non degna di essere pubblicata. Leggiamo nella Nota editoriale del «Meridiano di Roma» 10 Gennaio 1937 [Dobbiamo le note all'Edizione critica *L'opera in versi*, a cura di Gianfranco Contini e Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 1981: *L'apparato critico*, pp. 899.901]: "Questo è l'inizio di una poesia che non fu mai né finita né

a malapena nel mio crepuscolo.

Nella nebbia dell'immaginario montaliano, la donna non è una sola. È una sulla carta ma in effetti è assemblata da diverse donne. In una lettera a Guarnieri il 12 febbraio 1966, Montale scrive: “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. Comunque autorizzo a veder Clizia nelle *Nuove stanze*, in *Iride*, nella *Primavera hitleriana* e in altre dov'essa è nominata. In tutte le altre poesie (eccettuate due o tre degli Ossi: *In limine*, *Casa sul mare*, *Crisalide*, dove appare una figura reale che non è Clizia) non c'è niente di identificabile. Si tratta di esperienze che vengono da tutte le parti della mia vita e spesso sono inventate.”⁵. Montale vanifica subito ogni approccio biografico alla propria opera, ed in effetti il nostro non lo è. Il nostro viaggio nel sostrato dell'opera montaliana vuole concentrarsi sulle figure femminili, come rappresentate nelle poesie. Tornando dunque alle “domande senza risposta” e leggiamo in chiusura questa affermazione eclatante in chiusura:

e così

non c'è depositaria del mio cuore

che non sia nella bara. Se il suo nome

fosse un nome o più nomi non conta nulla

per chi è rimasto fuori, ma per poco,

della divina inesistenza. A presto,

adorate mie larve!

pubblicata e non lo sarà mai più. Naturalmente va pubblicata in autografo, altrimenti assumerebbe un valore che non voglio darle..”. Successivamente nelle *Note* delle edizioni, Montale, dopo aver integrato il testo del frammento iniziale su Dora, scrive: “La prima parte è rimasta allo stadio di frammento. Fu pubblicata a mia insaputa nel '37. Alla distanza di 13 anni (e si sente) le ho dato una conclusione, se non un centro.”. Ma forse è ancora più importante la lettera a Silvio Guarnieri datata 29 aprile 1964, in cui Montale svela il nesso fra *Carnevale di Gerti* e la seconda *Dora Markus*: “Il Carnevale di Gerti: delle tue prode lontane possono anche essere le prode di Trieste dove Gerti viveva, ma Gerti era di Graz, Austria. È lei che occupa la II parte di Dora M. Io Dora non l'ho mai conosciuta; feci quel primo pezzo di poesia per invito di Bobi Bazlen che mi mandò le gambe di lei in fotografia. La fede feroce [*Dora Markus II*, v. 30] coincide con il ritiro di Gerti in una Carinzia immaginaria. Non c'è la condanna di ogni fede, ma la constatazione che per lei tutto è finito e deve rassegnarsi al suo destino. Resta pur sempre uno jato tra la vita inesplosa di Dora e la vita già vissuta di Gerti. La fusione delle due figure non è perfetta, a metà strada qualcosa è avvenuto che non viene detto e che io non so.”.

Anzi, c'è di più; nella prima parte di *Dora*, precisamente dalla seconda strofa appaiono alcuni *senhal* di Clizia/Iride: «dolce ansietà d'Oriente», «le tue parole *iridavano*» e «uccelli di passo».

⁵ Vedi Greco, *Montale commenta Montale*, Parma, Pratiche Editrice, 1980, p. 59

È un'affermazione che ci rimanda di nuovo al mondo delle *Euridici*. Raimondi spiega come questa 'inesistenza' non sia un negativo assoluto come per esempio il «non essere», dal momento che "in" viene unito al sostantivo.⁶ Quindi l'"inesistenza" non è semplicemente il nulla, bensì un'altra dimensione di esistenza dove vengono inoltrate le «larve» di Montale⁷. Un'altra orbita, un altro regno; per dirla con la felice espressione di Roberto Gigliucci, le donne di Montale hanno "commercio con la morte e l'aldilà sempre"⁸.

2. La psicocritica e le metafore ossessive

Nel suo *Metamorfosi della parola*, Raimondi batte e ribatte sull'importanza delle parole: "Le parole infatti sono entità ovvie, ma sono anche entità complesse. Si deve imparare a misurare la complessità delle parole, perché questo è la letteratura: un uso complesso di parole, che diventano complesse anche quando sembrano un discorso semplicissimo."⁹ Il nostro compito di lettori sarebbe quello di esplorare le relazioni intrinseche alla base del delicato equilibrio di un'opera. Per usare le parole di Raimondi, la lettura dovrebbe essere un'"esperienza": "l'esperienza di essere un lettore, cioè qualcuno che conosce come giocano fra di loro le parole. Viviamo tra le parole ma non ne conosciamo bene le insidie"¹⁰. Perché leggere vuol dire imparare a stabilire delle relazioni: "La capacità di stabilire delle relazioni tra elementi diversi che prima non hanno vissuto un rapporto"¹¹.

Ed ispirandoci a questo principio di «esplorare le relazioni fra elementi diversi che prima non hanno vissuto un rapporto», ci appelliamo a Charles Mauron che istituisce un nuovo metodo per esplorare appunto il sostrato di un'opera andando oltre le relazioni logiche e sintattiche del testo. Il suo vuole essere un metodo di analisi che parte dalle metafore ossessive di un autore per arrivare a ricostruire il mito personale di questi. Ma

⁶ Raimondi, *Le metamorfosi della parola. Da Dante a Montale*, Milano, Mondadori, 2004, p. 168

⁷ Su questo termine ci soffermeremo più avanti. Cfr. *Infra*, Parte seconda, capitolo III, 4.1. *Siepi, larve e muraglie*

⁸ Gigliucci, *Realismo metafisico e Montale*, Roma, Editori riuniti, 2007, p. 159

⁹ Raimondi, *op. cit.*, p. 16

¹⁰ *Ivi*, p. 9

¹¹ *Ivi*, p. 10

essendo le metafore, come tutte le espressioni figurate estranee ai nessi logici fra le parole, ciò permetterebbe di scoprire piste nuove che condurrebbero a interpretazioni nuove.

Nel suo saggio, *Dalle metafore ossessive al mito personale*, Mauron cerca di dimostrare come la psicocritica può accrescere la nostra comprensione dell'opera, la quale in ultima non è altro che l'insieme di una complessa rete di relazioni. Per esempio, applicando questo metodo su testi di Mallarmé, Mauron arriva a queste constatazioni: 1. un oggetto presente (chioma sul cuscino, capelli attorcigliati sulla fronte, chioma sparsa dinanzi allo specchio) è illuminato da una presenza latente (sole al tramonto scomparso, ricordo della donna nuda simile a una torcia, nubi e bandiere gloriose). 2. la nostra rete di associazioni si attacca all'ossessione. Per esempio "la parola «solitario», come l'altra «suicidio», dimostrano che l'ossessione verte su un dramma riguardante unicamente la personalità di Mallarmé, mentre la vera situazione amorosa comporta due personaggi. La rete di associazioni si attacca al dramma solitario, cioè al termine sognato, e non a quello effettivo, della metafora."¹² Così il dato reale potrebbe essere una donna in abito di passaggio mentre quello sognato è una donna nuda scarmigliata.

Sono esiti del lavoro su testi di Mallarmé ma hanno una validità generale e potrebbero essere applicate su qualsiasi altro autore. C'è una condizione importante però! Affinché un'immagine (magari il tramonto) costituisca un'ossessione, occorre che essa rappresenti «un'altra cosa», una realtà interiore, sconosciuta ma affascinante, e indubbiamente temibile. Lo spettacolo naturale costituisce soltanto un'immagine-schermo."¹³ Indi, la domanda logica – ossessiva anche essa – che si pone è: «Qual è la realtà psichica che esso nasconde e insieme raffigura?».

2.1. Le metafore ossessive degli *Ossi*

Andando ad applicare questo curioso metodo esplorativo sui testi degli *Ossi*, la prima raccolta montaliana, cui appartiene il testo di partenza citato qui sopra, siamo riusciti ad identificare una costellazione ossessiva di idee: **chiusura – speranza – sbocco/salvezza**. La chiusura è la difficoltà, il disagio del sentirsi in un posto buio e chiuso, associata ora alla morte ora ad una prigionia, ad una specie di asfissia. Poi si scorge la speranza, il

¹² Mauron, *Dalle metafore ossessive al mito personale*, Milano, il Saggiatore, 1966, p. 49

¹³ Ivi, p. 50

miraggio di potersi salvare ber librarsi fra le onde di luce. La salvezza, o meglio, lo spacco che conduce dal buio alle estese di luce. Intermezzo fra i due momenti troviamo l'idea del viaggio, di un cammino, che funge da limbo fra le due condizioni.

Ecco la costellazione ricorrente prelevata negli *Ossi*:

Titolo della poesia	Disagio	Speranza	Salvezza
<i>In limine</i>	affonda – un morto – rovello – erto muro – sete – ruggine – rete	forse – maglia rotta – balza – fuori – fuggi	Salva
<i>I limoni</i>	fossi – inghiottite – inquieta – guerra – punto morto del mondo – languisce – si spengono – illusione – disunisce – si allontana	sbaglio di Natura – l'anello che non tiene – filo da disbrogliare – malchiuso portone	si sfa – dilaga – disbrogliare – chiaro – luce – trombe d'oro della solarità
<i>Corno inglese</i>	scotere – fitti alberi – livido – s'annera	malchiuso porte	strisce di luce – schiume – chiari reami di lassù
<i>Falsetto</i>	Sommersa – lacera – addensa – fumea – andate primavera – ti minacciano – ti chiude – ti vedremo – ti avviluppano – ti afferra – gorgo che stride	ecco per te rintocca un presagio nell'elisie sfere	ti distendi – ti ritrovi – ti rinnovi – ti alzi – ridi – t'avanzi – lucente di sale – dimane – dal fiotto di cenere uscirai
<i>Sarcofaghi</i>	sarcofaghi – se ne vanno – passo – sei troppo morto	in fondo uno sbocco di valle – intraviste pendici	sole va in alto
<i>Sarcofaghi II</i>	rinchiusa per sempre	porta corrosa d'un	una grande luce è

		tempietto – erbosa soglia	diffusa
<i>Non rifugiarti nell'ombra</i>	Ombra – strapiomba – caduta – s'addorma – rupi – canneto – chiostra – aride onde – disagio – gorgo senza fondo – ragnatele di nubi – animi arsi	Si perdono nel sereno di una certezza: la luce.	fulmineo – pulviscolo madreperlaceo – barbaglio che invischia gli occhi
<i>Ripenso il tuo sorriso</i>	petraie d'un greto – esiguo specchio – memoria grigia – crucchi estrosi	Acqua limpida scorta per avventura	acqua limpida – bianco cielo quieto – ondata di calma
<i>Forse un mattino andando</i>	aria di vetro arida – inganno	rivolgendomi – si voltano	Miracolo
<i>Debole sistro al vento</i>	Debole – persa cicala – toccato appena e spento – torpore – aria bigia – ringhiotte		discende (alla sua foce la vita brulla) [qui discendere non è più connotato negativamente bensì come la via d'uscita]
<i>Cigola la carrucola</i>	cigola – stride – cerchio – ricolmo secchio – si deforma – distanza – ci divide	immagine (ride) – visione	Sale alla luce
<i>Ho sostato talvolta nelle grotte</i>	impietrato soffrire – minaccia	dal fondo gli sbocchi – forse	campite di cielo – scoccanti luci – si discopriva – bonaccia
<i>Fine dell'infanzia</i>	Stridula – inquiete – cannibali –	Annunziava – varcarli – orlo –	candente – aura – alba – meraviglia –

	procelloso evento – tronchi d'alberi – fossi (incassati) – seppellito – vorace – botro – chiuso (asilo) – giro a tondo – canneto – recessi madidi di muffa – ombre coperti – (pesanti) nubi – torbato – silenzi – illusa – aspetto dubbioso – inganno – finta – morta	soglia – solco – porta – attesa	strabilia – stupita – portento – volava
<i>Tramontana</i>	friggere [guerra] – discolora e muore – divelle – strapazza – si squassa – subbuglio – scerpate esistenze – schianta – urlo	Solchi – cupola – cielo	Spariti i circoli d'ansia
<i>Maestrale</i>	Scogli – maretta – scompiglia – s'infrange – torbata – broli	Lameggia – specchio	calma – quietata – chiaria
<i>Vasca</i>	Vasca - tremulo – ruppe – s'infransero - torna in giù	Parvenze – spera	tesa lucente
<i>Egloga</i>	bigio – grigiura – toppa - rombo – sparo - si schiaccia – ragnatelo – discendevamo –	lamelle d'argento - parvenza di donna	si svincola - volo – ale - quiete – idillio

	torbati		
<i>Flussi</i>	ronzio di fuchi – fischiano - discende – discesa – cala - fitto bulicame – vano – crudele - triti – diruto – franto - giro – vallo - appannato – s’increspano [specchi] - fossato – fosso – naufragio – gorgi - Addio! – lontana	Specchi	Sereno - bianche – brilla – lanterna [lanterna è anche detto il faro di Genova] – tornano (i fanciulli) – ritornano (i fanciulli)
<i>Clivo</i>	Scoscende – cala - discende – s’inabissa – ombre – aride – catena – sfacelo	speranza	Si fende - luce – chiarore – bagliore – rinascere
<i>Arsenio</i>	turbini – mulinelli – vorticante – tempestosa - polvere – tromba di piombo – nembo – nubi – buio – ombra – incappucciati – deserti - discendi (3) – precipita – dondolanti – cade - gorgi – gozzi – viscide – ringhiotte – anello – catena – mura - immoto	atteso - lamiera – tende – specchio	Sollevano - vetri luccicanti – acceso – bianca – stella – fulmine – luce – accesi – ti scampi - sgorga – palpita – sorta - lanterne

	andare – immobilità ghiacciata moltitudine di morti - cenere		
<i>Crisalide</i>	gioia fugace – un'ora breve – precipita - voi non pensate ciò che vi rapiva - sbattimento – ci batte – tortura – la mia condanna – affanno – amara tortura – sterile segreto - ci batte – ci chiude – ci volge – ci porta lontani - gran muraglia	si volge – crisalide – – barca di salvezza –burchiello - limbo – lembo – dolce grembo – miracolo	Riverdica - solare avvenimento – sole – si scopre – sorgere spicca – spunta - vostra rinascita - in alto – un volo – oltre le sbarre – salvezza – libertà
<i>Marezzo</i>	grotta – gorgo - scompiglia – turba – sciame – sciami – sparpaglia – sovrverte – delirio - oscuro – crepuscolo – ombra – torbi – intorbida – cupe - urta – roccioso - muro – giro – guscio – ci chiudono – affonda – pendici – sommerse	Barca – lente – spera - chiari segni – si profila	crystallo dell'acque si smeriglia – sole – fiammeggia – estua – vetro – troppa luce – falò – fuoco – lume – ardono – lucente – ardente – fuori - calmi – rasserena - svoli – ala – fiorirà
<i>Casa sul mare</i>	finisce (3) – vanisce – dividono - grido – rimbomba - fumi –	via di fuga – ti scampi – varco – speranza	Bonaccia – disvela – salvezza

	nebbia – cedere		
<i>I morti</i>	morti (2) - si frange - nembo – torbido – tenebro - ferrigna (- costa) – gorgo - discende – precipita – si sommergono - reti (2) – fili – s’insacca tra le maglie – crivello – turbina – spietata - mozzi – divisi	Confini – larve	vi leva - spumeggia – luce – cristallo – verdeggia - aquilone – voli - si scopre – congiungono
<i>Delta</i>	presenza soffocata - s’ingorga - dighe – muri - oscura – fumea – torba – bige – brume – scendevi - messaggio muto – secreti	Messaggio – affiori - più palese	vampo di solfo – approda
<i>Incontro</i>	abbandonare – cortine – lasci - tristezza (3) - urta – cado – vortici - spare – si estenua - stridule – ronzio - nebbia – nembo - sterile – pietre – calcini - vite tramontanti - cerchio ci rinchiude – mota senza uno scarto	vento – soffio – passi – ala - porta d’osteria – a lei tendo la mano – confine - discesa – discenda – specchio - vetrine – sfera – attesa	Incontro - esala – s’alleva - altro cammino - foce (2) – oltre il confine - aura – luce - brulichio di vivi
<i>Riviere</i>	scarniti e nudi - osso di seppia - pallido –	Sguardi - rammento – ricordi lieti (a	Riviere – lidi – porto – girasoli - biondo –

	brune - delirio - pezzi - febbre - sballottati - folle - fili - s'asserpano - ragna - si tuffi - risucchio - straziato - funerarie - inganno - divisa	volte il passaggio è proprio segnato dall'ausilio della memoria) - varchi - domani - esito - rifiorire	luce - chiari mattini - ebbra di sole - luci - spumeggi - auree - sole - lame d'acqua - sfrusci - fremiti - voci d'oro - voli - farfalla - rondoni - sorgente - scoprentisi - torno - sereno
--	--	---	---

2.1.1. Analisi

Sin da *In limine* di cui già il titolo presuppone uno spazio di confine fra due mondi, due regni, si avverte il contatto con una realtà che non c'è ancora, ma che è sul punto di rivelarsi: «Il frullo che tu senti non è un volo, / ma il commuoversi dell'eterno grembo; / vedi che si trasforma questo lembo / di terra solitario in un crogiuolo.». È nell'aria la speranza del poeta di non essere più solitario. Un contatto, un incontro, un ritrovamento è possibile. Nella terza strofa del proemio, il poeta ci spiega il confine, o meglio, l'ostacolo che lo trattiene: «l'erto muro». Poi comincia a parlare, probabilmente a se stesso: «Se procedi t'imbatti / tu forse nel fantasma che ti salva». Quindi l'incitamento per un viaggio, un procedere nello spazio, ma anche nel tempo «si compongono qui le storie, gli atti / scancellati pel giuoco del futuro». Ci troviamo in un 'qui' e 'ora' che procedendo cambieranno, o forse si cancelleranno, in un eminente futuro.

Primo anello della rete è, dunque, il disagio, la difficoltà, il "rovello" legato, e in un certo senso causato, dal "muro", dall'"orto" chiuso. La speranza è insita nell'"eterno grembo" come gioco del futuro. Un feto, un essere in uno stato ancora indefinito, un "fantasma" di questo "grembo" potrebbe salvare il poeta. Quindi mentre il disagio, la crisi, la prigionia sono legati e rappresentati da limiti e oggetti concreti, la possibilità di salvarsi è associata a qualcosa di ignoto o meglio di non ben definito. Ancora nella strofa

finale la prigionia allarga le dimensioni diventa una gigantesca rete che “ci stringe”. Ma qui il “tu” sembra proprio riferito ad un’altra persona non più l’alter ego del poeta, poiché è messo a confronto con l’io del poeta: “Cerca una maglia rotta nella rete / che ci stringe, tu balza fuori, fuggi! / Va, per te l’ho pregato, - ora la sete / mi sarà lieve, meno acre la ruggine...”.

Molto forte la parola “ruggine” che, lasciata così al biancore della pagine con una scia di puntini di sospensione, sembra appesantire l’effetto del tempo e del dibattersi in scogli e ambiti marini che costituiscono la nota di fondo di tutta la raccolta che porta proprio il nome di *Ossi di seppia* che originariamente doveva essere *Rottami*. Ed è indicativo il fatto che Montale abbia cambiato il titolo da *Rottami* a *Ossi di seppia*. Nella stessa valenza del procedimento figurativo, gli ossi indicano maggior complessità. A differenza dei rottami, che riguardano la sfera inanimata, gli ossi sono resti di un corpo vivente, sono dunque la rappresentazione di un passaggio, un anello di vita, traslato in un’altra “inesistenza”. Gli ossi di seppia sono anche candidi di colore rispetto al noto meccanismo di difesa, il nero di seppia, emesso dalla creatura marina quando è ancora in vita ovviamente. L’ossimoro cromatico va in una direzione di più luce. Collegando questo passaggio al “frullo”, al “commuoversi dell’eterno grembo” richiama il mito di Persefone che torna sulla terra portandovi primavera dopo il buio dell’Ade in cui rimase rapita.

2.1.2.Lo sbaglio di Natura

L’assonanza *LIMine LIMoni* tradisce un legame fra i due testi. Come se il proemio ci introducesse dal mondo dei “reliquiari” immobili in quello dei limoni con tutto lo splendore cromatico e la freschezza olfattiva che sottintende il termine. Ma ci addentriamo un attimo nel testo de *I limoni*. Qui il disagio si presenta sotto veste letteraria, espressiva, propria degli addetti ai lavori: «i poeti laureati / si muovono soltanto fra le piante / dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti.» invece il Nostro sceglie un’altra strada alla faccia dell’etichetta di “ermetico”:

Io, per me, amo le strade che riescono agli erbosi
fossi dove in pozzanghere
mezzo seccate agguantano i ragazzi
qualche sparuta anguilla:

È una scelta modesta, gioiosa e vitale. Il poeta preferirebbe anche uno sbocco “tra gli alberi dei limoni”. Questa volta, la mediazione di riposo e salvezza è affidata alla natura e l’abbandonarsi ad essa:

Meglio se le gazzarre degli uccelli
si spengono inghiottite dall’azzurro:
più chiaro si ascolta il sussurro dei rami amici nell’aria ...

Questa pace e questo silenzio immettono in un’altra *aurea speranza* di capire una verità:

Vedi, in questi silenzi in cui le cose
s’abbandonano e sembrano vicine
a tradire il loro ultimo segreto,
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.

Il luogo in cui è ambientato il testo, l’orto sarà di grande importanza nelle metamorfosi dei pensieri del poeta. Infatti l’orto, così come il bosco o il parco – titolo di una poesia de *La Bufera* – richiama il topos della selva dantesca. Christine Ott spiega come la selva sia un punto tradizionale di partenza anche nella mitologia. Oltre a quello dantesco, vengono rievocati altri due mitici viaggi nell’aldilà, quello di Persefone-Prosperina, dea della primavera che rapita da Ade - Plutone, sua madre Demetra, insieme a Ermete, intraprende un viaggio nell’aldilà per liberare la figlia. Ma Ade la rilascia solo una volta all’anno, appunto durante la primavera. Il mito di Persefone richiama a sua volta la vicenda di Orfeo: “Essa contiene il motivo della ciclicità di morte e risurrezione e l’idea di un possibile superamento della morte attraverso la poesia.”¹⁴. La Ott mette in rilievo come questi motivi mitici e letterari interessano due aspetti: “il viaggio come immagine di una *quête* poetica ed esistenziale e il ritorno periodico della vita o primavera, che rispecchia il

¹⁴ Ott, *Montale e la parola riflessa*, Milano, Francoangeli, 2006, p. 151

carattere ciclico della relazione fra io e tu (perdita – ricerca – ritrovamento del tu).”¹⁵.
Un’altra costellazione che sembra descrivere la traiettoria di Montale delle *Occasioni*¹⁶.

3. L’avventura nuova

Alla luce di questa spiegazione, se accostiamo la personificazione di Natura che sbaglia, con il commuoversi dell’“eterno grembio” di *In limine*, il “punto morto del mondo” non sarebbe forse quello in cui il dio (Natura) lascia una lacuna, appunto come quella dalla quale torna Persefone? Migliore “sbaglio” “anello che non tiene” non ci sarebbe di quello che lascerebbe tornare sulla terra morti, persone che erano inghiottite nel regno dell’aldilà. Sarà questo “sbaglio” il motivo del disturbo degli dèi: “Sono i silenzi in cui si vede / in ogni ombra umana che si allontana / qualche disturbata Divinità”; un Ade disturbato per il ritorno di una Euridice? Nel suo *Origine orfica della poesia*, Salvatore lo Bue racconta che di Orfeo nel mondo antico si narrino due storie. Quella del poeta melico solitario che incanta tutti col divino suono della sua lira. Solo che questo eroe solitario “figura della melicità della poesia e della relazione di armonia tra nome e figura, è senza avventura [corsivo dell’autore]”¹⁷ che otterrà la sua Euridice obbedendo agli dèi. La seconda storia, quella più conosciuta, narra di un’«avventura nuova», quella del poeta che sfida con i suoi discorsi gli dei. La catabasi in Ade è la nuova avventura del poeta “la variante del nuovo tempo del mito e dei nuovi destini del poeta”¹⁸. Allora nella “disturbata Divinità” si riaffaccia l’ombra di Orfeo, antonomasia di ogni animo poetico, che sfida gli dei e si approfitta dell’anello che non tiene per recuperare la propria

¹⁵ Ivi, pp. 151-152

¹⁶ Rispetto agli *Ossi*, inizialmente ne *Le occasioni*, avranno la prevalenza i segni della salvezza, della libertà, della luce: «candore», «abbaglio», «reti stese», «varcherà il cielo lontano», «ciurma luminosa» in crescente assenza degli elementi di chiusura, di disagio, di difficoltà. Emerge pure una certa venatura di protezione: “si sfolla la strada e ti conduce / in un mondo soffiato entro una tremula / bolla d’aria e di luce dove il sole / saluta la tua grazia” (*Carnevale di Gerti*). La parabola del poeta conoscerà anche dei ‘ritrovamenti’, un certo margine di certezza: “hai ritrovato / forse la strada che tentò un istante / il piombo fuso a mezzanotte / quando finì l’anno tranquillo senza spari” (*Carnevale di Gerti*) che aprirà la strada al grande argomento dei ritorni e della memoria nei *Mottetti*.

¹⁷ Lo Bue, *Origine orfica della poesia*, Milano, Mursia, 1983, p. 5

¹⁸ Ibidem

Euridice, la “*figura* dell’umano che affiora sconvolgente sulla superficie immutabile del divino. È il vero rischio degli dei, il modo nuovo della paura antica.”¹⁹

Le due versioni del mito delineano così i due momenti dello spirito greco. Quello melico (di Orfeo incantatore) ma anche quello tragico. Il che ci rimanda alle osservazioni di Mauron sopra citate, precisamente alla seconda constatazione riguardo la tragicità della poesia. Essa implica una sofferenza, un “rovello” solitario che si proietta su due personaggi. la storia di Orfeo esprime lo stesso passaggio dello spirito greco dal *Mythos* al *Logos*. Si passa dalla convinzione della necessità della poesia come incantamento, realtà melica e serena ad un fermento, “un processo di crisi che ha principio nel *Logos* e termina nella libertà poetica dell’uomo. Un mondo vecchio è chiuso nella prima storia e un mondo nuovo appare nella seconda.”²⁰. Non è proprio questa la distanza che separerà Montale dalla poesia pura? Sul risvolto tecnico di questa scelta torneremo nella parte seconda della tesi, adesso ci soffermiamo sul lato esistenziale-gnoseologico di essa. Infatti si tratta proprio di coraggio gnoseologico: “La differenza tra le due catabasi a) Orfeo che ottiene Euridice; b) Orfeo che perde Euridice, è la differenza tra a) il *Mythos* che tenta di permanere nella sua identità in crisi e b) il *Logos* che fissa nel *Mythos* la crisi di identità del *Mythos* stesso.”²¹ Nel primo caso Orfeo salva Euridice «senza conoscerla veramente», senza farsi un percorso conoscitivo, senza *arrovellarsi* entro “l’erto muro”, mentre nel secondo caso la perde guadagnando la potenza dello sguardo, il desiderio di conoscenza che spinge il poeta a girarsi e guardare dietro sfidando gli dei (Lot): “l’estrema necessità dell’oltranza che eccede l’inganno della rappresentazione.”²².

Alla luce di quanto detto, si delinea così nella filigrana della poesia degli *Ossi*, notoriamente e a lungo anche cantati come poema della negatività, dello *spesso il mal di vivere ho incontrato*, le linee di una visione metafisica del mondo. Spiega Marchese come “il «nullismo» montaliano approda sulle spiagge di una Liguria non oleografica, assurta a drammatico emblema di un Eden rovesciato dell’impossibile felicità, dove il paesaggio – pur colto con puntuale realismo – funge da enigmatica allegoria del «male di vivere». Ma la poesia di Montale non si arresta a questa pur certa «corrosione critica dell’esistenza»,

¹⁹ Ivi, p. 10

²⁰ Ivi, p. 14

²¹ Ibidem

²² Marchese, *Visiting angel*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1977, p. 163

come suona la celebre definizione di Gargiulo. Si delinea chiaramente negli *Ossi di seppia* un secondo sistema assiologico che cerca un'alternativa alla ferrea antitesi tra «male» e «bene», «necessità» e «miracolo». Il poeta si crea una sua laica speranza nell'attesa non di un improbabile evento liberatore, ma di un incontro con l'altro, fraterno compagno d'esilio, se non ancora oggetto d'amore.²³

Si delinea così nella filigrana della poesia montaliana le fila di una visione metafisica del mondo. Visione che non si serve del religioso in senso stretto ma nel senso che felicemente identificò Jacomuzzi [che cioè non è quello che abbiamo perso bensì quello di cui abbiamo bisogno]. Montale si porta dentro nei geni tracce leopardiane e dantesche ma non è né pessimista alla leopardiana né profetico alla dantesca, egli è un uomo del novecento che reagisce alle contingenze che trova un po' opprimenti con una speranzosa attesa orfica di uno squarcio, una nota fuori dal coro: "Ah l'uomo che se ne va sicuro, / agli altri ed a se stesso amico, / e l'ombra sua non cura che la canicola / stampa sopra uno scalcinato muro!" (*Non chiederci la parola*).

S'intrecciano così il racconto antico con lo scenario moderno e l'Orfeo/Lot di turno va alla ricerca dello «sbaglio di natura», dell'«anello che non tiene», nel luogo ameno in cui le cose "s'abbandonano e sembrano vicine / a tradire il loro ultimo segreto" (che sarebbe la morte) talora ci si aspetta di scoprire uno squarcio di salvezza da questo accattivante segreto. Oltre allo "sbaglio di Natura", al "punto morto del mondo" e all'"anello che non tiene", ci si aspetta anche di scoprire il "*filo da disbrogliare* che finalmente ci metta / nel mezzo di una verità.". Montale rovescia il mito di Arianna, piuttosto che ammatassare il filo, lo "disbroglia". Rovesciare il mito è indicativo, ci sarà un altro caso col mito di Dafne in *Incontro*. Comincia allora a delinearsi la dialettica di fondo della poetica montaliana, *debbo riperderti ma non posso*.

4. Il gorgo marino

Questa dialettica della presenza/assenza è riscontrabile anche in *Vasca*:

Passò sul tremulo vetro
un riso di belladonna fiorita,

²³ Marchese, *Amico dell'invisibile*, Novara, Interlinea, 2006, p. 379

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.

Ancora il “vetro” ma questa volta è associato all’acqua la cui superficie tesa forma una sfera dove appare una belladonna fiorita (Persefone?). Questo specchio d’acqua separa il poeta da qualcosa che sta tentando di vivere ma non ce la fa, qualcosa che vuole sprofondarlo ma non riesce, se lo fa muore:

Ma ecco, c’è altro che striscia
a fior della sfera rifatta liscia:
di erompere non ha virtù,
vuol vivere e non sa come;
se lo guardi si stacca, torna in giù:
è nato e morto, e non ha avuto un nome.

Barberi Squarotti lo identifica ma in un altro testo, sempre degli *Ossi*, *Cigola la carrucola del pozzo*. A differenza di *Forse un mattino andando*, dove l’azione del voltarsi è identica al contesto del mito, qui il contesto è un po’ diverso. Il collegamento con gli inferi sarebbe il pozzo, che è una specie di “apertura verso il basso, verso il fondo della terra, verso il regno dei morti, la via di comunicazione con i morti (e la tradizione classica è, dietro tale indicazione, sicura).”²⁴. E si ripete la stessa tragica separazione fra il poeta che accosta il volto agli «evanescenti labbri» apparsigli sullo specchio dell’acqua ma nel momento stesso in cui “il poeta evocatore, l’eterno Orfeo, si volge, ritenta il contatto, la contemplazione, il riconoscimento, l’atto, ecco che l’ombra è richiamata, a vertiginosa velocità, indietro, ripercorre in un istante tutto un itinerario nell’altra dimensione della

²⁴ Squarotti, *Gli inferi e il labirinto*, Bologna, Cappelli Editore, 1974, p. 211

morte... che la deforma e trasforma e distrugge e cancella, infine scompare nell'«atro fondo», inghiottita com'è dal regno delle tenebre..»²⁵, questa volta tenebre fatte d'acqua.

4.1. Giona

L'idea ossessiva di difficoltà, di disagio negli *Ossi* viene associata ad un luogo buio e chiuso. Ma questo gorgo a volte assume connotati marini. Per esempio già nell'*incipit* di *In limine*:

Godi se il vento ch'entra nel pomario
vi rimena l'ondata della vita:
qui dove affonda un morto
viluppo di memorie,
orto non era, ma reliquario

Già la costellazione mare/gorgo-vento è istituita. Il vento che porta nel pomario *l'ondata* della vita. L'accostamento del verbo “affonda” all’“orto”, luogo di iniziazione e di partenza di viaggio, conferisce a questo orto un carattere acquatico, e il reliquario diventa una specie di braca di salvezza che viaggia nel tempo, una crisalide in attesa di inoltrarsi in un'altra vita. La venatura “mistica” o religiosa, è suggerita anche da “pomario” che rimanda forse al pomo di Adamo?! Il posto in cui Montale ambienta la scena è proprio un “pomario” e non un frutteto qualsiasi. Sarebbe qui da avanzare la tesi mauroniana delle scelte preconscie. Un angolo della testa di Montale aveva forse presente un certo glossario biblico che gli fece scegliere questo lessico piuttosto che un altro, proprio nel mondo in cui il poeta stesso dichiarò a proposito della statua di sale?!

Se mettiamo insieme tutti questi indizi della casistica del viaggio e della salvezza come venne nella costellazione ossessiva di un salire, un buio seguito da barlumi di luce, e se ambientiamo tutto questo discorso all'elemento dell'acqua, nello specifico del mare, onnipresente negli *Ossi*, forse arriviamo a delineare un'altra figura biblica in *In limine*. Un personaggio che affonda nel mare, e viene rinchiuso in una condizione simile a quella di una muta, caratterizzata da un buio sotto l'acqua per poi venirci gettato sulla spiaggia

²⁵ Ivi, p. 213

come gli ossi di seppia. Stiamo parlando di Giona, rimasto rinchiuso nel ventre della balena in fondo al mare. Infatti a bene vedere la storia di Giona, ci sono alcuni elementi in comune fra la storia di Giona nella Bibbia e la scena di *In limine*. Innanzitutto il vento accostato immediatamente all'acqua. Anche nella storia di Giona agisce il vento: "il Signore scatenò sul mare un forte vento" (Giona, 1: 4). Il viaggio del profeta comincia con la ribellione, la fuga dall'incarico affidargli dal Signore. Così prende la nave e se ne va in direzione dell'Occidente, quella opposta a Ninive, dove doveva svolgere l'incarico. Infatti vedendo il mare in burrasca, i marinai cominciano a invocare Dio e alleggerire la nave gettando in mare i pesi che avevano. Nel frattempo Giona "sceso nel luogo più riposto della nave, si era coricato e dormiva profondamente.". E trovato dai marinai, così assopito (viluppo), gli chiesero di raccontare la propria storia nella speranza di salvarsi placando la rabbia del Signore. E quando raccontò loro la sua storia, gli chiesero cosa dovevano fare perché si salvassero, e Giona rispose: "«Prendetemi e gettatemi in mare e si calmerà il mare che ora è contro di voi" (Giona, 1: 12).

Qui la storia di Giona ci offre una cartina di tornasole per la vicenda del personaggio nei testi di Montale. La prima metà della storia, quella cioè della fuga, della ribellione richiama il protagonista di *Forse un mattino andando*, che vuole ribellarsi alla direzione posta, istituita di andare dritto, e si gira. Infatti è per colpa di questa azione che sarà punito Orfeo. Giona fugge perché non vuole l'incarico di Dio, gli sembra gravoso. Alla luce di questa fuga, si spiega forse il motivo per cui la salvezza nella poesia di Montale è sempre affidata all'altro, o meglio, all'altra. Comunque quello che vogliamo sottolineare è che il momento decisivo nella storia di Giona è quello in cui decide di gettarsi in mare, per salvare gli altri. La seconda parte della storia di Giona passa così a far da modello per a figura della donna, che si butta in mare: "T'alzi e t'avanzi sul ponticello / esiguo, sopra il gorgo che stride". Il mare qui ha un'importanza vitale, una funzione rivivificante: "L'acqua è la forza che ti tempera, / nell'acqua ti trovi e ti rinnovi" (*Falsetto*). Il mare non è più solo il posto che ingoia gli oggetti e le creature ma anche il luogo da esso questi vengono fuori, tornano alla vita appunto come successe a Giona; come succede *ciclicamente* agli stessi *Ossi di seppia*, e con *ciclicamente* alludiamo al ciclo delle stagioni del mito di Persefone.

Per la ciclicità della vita, sempre espressa sul filo fra il sacro e il profano, Montale si serve di altri archetipi mitologici come l'Araba Fenice: «Poi dal fiotto di cenere uscirai / adusta più che mai». Diana: “adusta più che mai, / proteso ad un'avventura più lontana / l'intento viso che assembla / l'arciere Diana». Si badi all'uso del verbo “assembla” come se diversi tratti e sembianze concorressero in un curioso *collage* che verrà poi ammesso nella poesia sopraccitata *Domande senza risposta*. Vista la rinascita e le stagioni non poteva mancare la Persefone: «Salgono i venti autunni» che per omonimia fa il verso ai “vent'anni” della giovane Esterina: «Salgono i venti autunni, / t'avviluppano andate primavere».

Un altro testo che ribadisce il triangolo di Orfeo, Lot e Giona è (di quest'ultimo si fa esplicitamente anche il nome) è *Ballata scritta in una clinica*. Siamo introdotti nel «solco dell'emergenza». Sin dall'*incipit*, l'aria è tesa. Qualcosa di incombente sta per abbattersi su di noi ed in effetti la sciagura arriva nella seconda strofa, dove lo sgomento del protagonista è descritto con lo stesso termine che era apparso in *Forse un mattino*, “terrore”: “- ma buio, per noi, e terrore”. Il verso successivo parla di “crolli”. Scena di distruzione che rasenta quella di una Sodoma: “E crolli di altane e di ponti / Su noi come Giona sepolti / Nel ventre della balena”. Il rimando con *Forse un mattino* è dettato dalla ricomparsa del lemma del “voltarsi”: “*ed io mi volsi e lo specchio / di me [cioè Mosca, la moglie del poeta] più non era lo stesso / perché la gola ed il petto / t'avevano chiuso di colpo / in un manichino di gesso*”. Allora Orfeo si gira e si rende conto di qualcosa che si è alterato rispetto alle sue aspettative, Mosca/Euridice è ammalata. Il “manichino di gesso” in cui avevano di un colpo rinchiuso la moglie richiama la pietrificazione della moglie di Lot in una “statua di sale”; oltre al colore bianco di entrambi il sale e il gesso, l'avverbio “di colpo” e il gesto di chiudere la gola (incapacità di parlare, di comunicare) e il petto (il battito, segnale di vita) sottolinea la brevità dell'avvenimento. Solo che la statua di sale declinata nel nostro mondo moderno diventò un “manichino di gesso” dentro il quale è chiusa un'anima cui venne bruscamente ed immediatamente negato il contatto con il suo compagno.

5. Le trombe d'oro della solarità

Seconda metafora della salvezza e della libertà è la **luce abbagliante**: chiaro – luce – trombe d'oro della solarità (*I limoni*), strisce di luce – schiume (*Corno inglese*) e qui in Falsetto potrebbe includersi in questa casistica il nome della dea Diana che già per etimologia rimanda alla luce del dì. Quel “biondo” in cui il mondo nuoterà in *Minstrels* in una strofa melata di melodie visive:

Musica senza rumore
che nasce dalle strade,
s'innalza a stento e ricade,
e si colora di tinte
ora scarlatte ora biade,
e inumidisce gli occhi, così che il mondo
si vede come socchiudendo gli occhi
nuotar nel biondo.

È anche il motivo dominante di *Non rifugiarti nell'ombra* dove il poeta prega la donna di non allontanarsi addentrandosi nell'ombra: “*Non rifugiarti nell'ombra / di quel folto di verzura / come il falchetto che strapiomba / fulmineo nella caduta*”. Qui nella prima strofa l’“ombra” e la “caduta” vengono connesse insieme e subito nella seconda si aggiunge anche il “canneto”, il posto chiuso con la quale si esprime il disagio del poeta. Ma sempre il passaggio da questo canneto alla radura di luce segna un evento straordinario: “*È ora di lasciare il canneto / stento che pare s'addorma / e di guardare le forme della vita che si sgretola*”. Compiuto il passaggio fuori dal canneto regna la luce: “*Ci muoviamo in un pulviscolo / madreperlaceo che vibra, / in un barbaglio che invischia / gli occhi e un poco ci sfibra.*”.

In *Falsetto* questa luce appare in secondo piano nel significato dantesco di “dimane” che significa domani, in senso lato, il futuro e l'ignoto. Ma avrebbe anche un altro senso, dantesco, mattino: “quando fui desto innanzi la dimane” (*Inferno*, XXXIII). Di matrice dantesca è anche la parola “chiostra”: “Come quella chiostra di rupi / che sembra sfilacciarsi / in ragnatele di nubi; / tali i nostri animi arsi / in cui l'illusione brucia / un fuoco pieno di cenere / si perdono nel sereno / di una certezza: la luce” (*Non rifugiarti*

nell'ombra). La parola 'luce' messa in posizione finale sta come ad illuminare ed irradiare il tutto con la sua diafana presenza. Questa luce, definita «certezza», non può non far pensare alla luce divina che illumina il mondo finito delle creature. Nella *Cabbalah*, Dio avrebbe due aspetti distinti, uno è quello infinito, ineffabile e irraggiungibile, l'altro è la cosiddetta *Shekhinah*, una specie di personificazione di Dio che può essere direttamente sperimentata dagli uomini.²⁶La *Shekhinah* dunque come concetto teologico indica insieme il celarsi e il manifestarsi di Dio. Quello che ci interessa qui sottolineare è la dialettica di questi due fenomeni all'interno degli *Ossi*. Oltre a quella già accennata di salita e discesa qui si aggiunge la dialettica del celarsi e il manifestarsi. Se consideriamo che Esterina è il diminutivo di Ester, nome di donna ebraico, che significa proprio "io mi nasconderò", diventa così la figura emblema che, buttandosi in mare, celandosi nel buio anche pur essendo anagraficamente viva, unisce le due dialettiche; salite e discese; luci e ombre. Non a caso, dopo il prologo di *In limine*, il lettore viene introdotto ai testi della prima sezione, *Movimenti*, e la seconda è *Meriggi e ombre*.

Prosegue dunque la presenza dell'acqua come tramite cui affiorano e si fanno visibili le immagini etere delle creature-tramite fra l'uomo e l'oltre. Un'altra creatura "equorea" è quella rievocata in *Ripenso il tuo sorriso*: «Ripenso il tuo sorriso, ed è per me un'acqua limpida / scorta per avventura tra le petraie d'un greto, / esiguo specchio in cui guardi un'ellera i suoi corimbi; e su tutto l'abbraccio d'un bianco cielo quieto». La quiete però ha la vita molto breve; c'è sempre in agguato lo spettro bigio che inghiotte «la tua pensata effigie». Emerge così nei versi un altro tema, quello della provvisorietà delle apparizioni: «toccato appena e spento» (*Debole sistro al vento*).

Per un po' spariscono le selve e le grotte nel primo lasso delle *Occasioni* finché arriviamo al primo dei *Mottetti* che rimanda, e non poco, alle poesie degli *Ossi*, al tema della donna che il poeta scorge e teme di perdere per sempre. Una condizione che rende perfino "oscura" la primavera. Il poeta teme la sofferenza imminente, quale di dover riperdere la propria donna. Si sente perso, in un lungo viaggio di ricerca del "pegno" avuto in grazia dalla donna. Ma subito la nostra attenzione su questo interrogativo è bruscamente interrotta dalla sentenza finale, secca e dolorosa: "e l'inferno è certo". Siamo quindi

²⁶ The Routledge Dictionary of Judaism di Jacob Neusner, Alan Jeffery Avery-Peck, Newyork, 2004

davanti ad una Beatrice che lascia in inferno il poeta, privandolo della Grazia. Ma se non fosse per la privazione della grazia e il sentirsi smarriti, non si farebbero i viaggi, non ci si butterebbe nell’Ade. Si arriva a capire quindi che la perdita è *necessaria*, è il movente del viaggio, anche quello della poesia. Donde il “debbo” del primo verso del mottetto: “*Lo sai: debbo riperderti e non posso*”. Squarotti spiega questo *dovere* con l’assenza del contatto con l’amorosa solo in senso di «finzione rituale». Montale accosta il volto a «evanescenti labbri». Piuttosto che precipitarsi a recuperare il contatto, l’ombra si deforma, sfugge, lo specchio si distrugge e si demolisce la figura, viene restituita al gorgo delle tenebre dal quale era, per un attimo, pervenuta: «Ah che già stride / la ruota, ti ridona all’atro fondo, / visione, una distanza ci divide». Perché “dal regno dei morti non si sfugge se non per un istante, [...] la ruota della necessità, come ha portato per una concessione arbitraria, immotivata [*il fatto che non era necessario?*], l’ombra per un momento solo alla luce, al gesto d’amore, così la trascina, non appena l’ombra è riconosciuta e si è ricomposto quasi un rapporto con il vivo, nell’«atro fondo».”²⁷.

²⁷ Squarotti, *op. cit.*, p. 213

II. Memoria: figlia dell'oblio, sorella della fantasia

*Quando il tempo s'ingorga alle sue dighe
la tua vicenda accordi alla sua immensa,
ed affiori, memoria, più palese
dall'oscura regione ove scendevi,
come ora, al dopopioggia, si riaddensa
il verde ai rami, ai muri il cinabrese.*

La citazione qui riportata da *Delta*, terzultimo testo degli *Ossi* meglio premette questo capitolo del nostro studio. Secondo Casadio le immagini “descrivono spazi transizionali [...] sono proprio i collegamenti, le strutture che danno senso e che permettono una visibilità, che costruiscono “la realtà”, che fanno sì che le rappresentazioni possano aver luogo.”²⁸. Le immagini sono dei delta e non un punto. Sono uno spazio «transizionale»: “*Ma sarà troppo tardi; ed io me n'andrò zitto / tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto.*”. Se non si fa in tempo per afferrare il senso della vita, un senso della vita, si farà parte del gregge, della moltitudine di morti, che non si voltano, che non si curano neanche di porsi la domanda del senso della vita. Antonella Amato pone l'accento sul legame del «senso dell'attimo» che pare legare la poetica de *Le occasioni* e l'interesse di Montale per Lawrence. Nella sua introduzione ai *New Poems*, Lawrence parla del senso della vita e della sua bellezza che non conosce mai compiutezza, poiché si rivela e si disfa così velocemente: “The perfect rose is only a running flame, emerging and flowing off, and never in any sense at rest, static, finished.”²⁹, come le donne di Montale, che, come abbiamo spiegato nel capitolo precedente, sono, per definizione, “assenti”.

²⁸ Casadio, *Le immagini della mente*, Milano, Franco Angeli, 2009, p. 237

²⁹ Lawrence, *The complete poems of D. H. Lawrence*, Hertfordshire, Wordsworth Library, 2002, p. 616

Ne *Le immagini e la realtà*, Giuseppe Sertoli identifica l'immagine con l'assenza³⁰. Inutile ripetere il famoso aneddoto della donna greca che, abbandonata dall'amante in procinto di viaggiare, ne tratteggia il profilo sui contorni della sua ombra sul muro. L'immagine in essenza è un'assenza. Si cerca di fermare l'oggetto, la *persona*, di trattenerne cioè l'effigie proprio quando si impara che questa viene a mancare; come per trattenerne una parte mentre sarà lontana, assente. Si è inoltrata nel futuro e sentendone il bisogno, lo dipinse. Montale fa lo stesso, ma con le parole; voltandosi indietro dal futuro, rievoca le sue care assenti.

1. Gli uomini che si voltano

Il sottotitolo, non a caso, è preso in prestito dall'omonima poesia di *Satura*, testo-chiave per capire la *quaestio* della memoria in Montale. Il retrocedere con la mente dal futuro al presente, rappresentato metaforicamente con gli uomini che si voltano, quasi a fare il verso all'ultimo verso di *Forse un mattino andando*, con la spiccante, pur breve, differenza dell'omissione, qui in *Satura*, dell'avverbio di negazione «non». Montale degli *Ossi* preferiva procedere per l'«inganno consueto». Se lo porta dentro il «segreto». Mentre adesso che si immagina, s'inoltra nell'aldilà, compie il passo indietro. Ecco proviamo a confrontare i due testi.

Forse un mattino andando

Forse un mattino andando in un'aria di vetro,
arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo:
il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro
di me, con un terrore di ubriaco.

Poi come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto
alberi case colli per l'inganno consueto.
Ma sarà troppo tardi; ed io me n'andrò zitto
tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto.

Gli uomini che si voltano

Probabilmente
non sei più chi sei stata
ed è giusto che così sia.
Ha raschiato a dovere la carta a vetro
e su noi ogni linea si assottiglia.
Pure qualcosa fu scritto
sui fogli della nostra vita.
Metterli controluce è ingigantire quel segno,
formare un geroglifico più grande del diadema

³⁰ Sertoli, *Le immagini e la realtà*, Firenze, La nuova Italia, 1972, p. 272

(*Ossi di seppia*, 1925)

che ti abbagliava.
Non apparirai più dal portello
dell'aliscafo o da fondali d'alghe,
sommozzatrice di fangose rapide
per dare un senso al nulla. Scenderai
sulle scale automatiche dei tempi di Mercurio
tra cadaveri in maschera,
tu la sola vivente,
e non ti chiederai
se fu inganno, fu scelta, fu comunicazione
e chi di noi fosse il centro
a cui si tira con l'arco dal baraccone.
Non me lo chiedo neanch'io. Sono colui
che ha veduto un istante e tanto basta
a chi cammina incolonnato come ora
avviene a noi se siamo ancora in vita
o era un inganno crederlo. Si slitta.

(*Satura II*, 1970)

Proviamo ad esaminare velocemente il procedere mentale di Montale nei due testi. Innanzitutto i verbi dell'*osso* sono al futuro: “vedrò”, “s'accamperanno”, “sarà” e “me n'andrò”. Siamo, insieme al poeta, in una situazione di totale incertezza. Si sta andando verso qualcosa di ignoto, di non consueto pur non sapendo né osando scoprire che cosa sia. Invece nel testo di *Satura*, la prospettiva è di chi ha già assistito e sta a guardare l'accaduto dall'altra sponda. Montale guarda alla propria vicenda come già finita, usando verbi al passato: “sei stata”, “ha raschiato”; usando addirittura il piuccheperfetto “fu scritto”.

Ma come l'essere poetico di Montale si protende fuor del tempo, i tempi perfetti non si lasciano mai soli o assoluti. A rompere la rigidità di questi tempi “perfetti” arriva una serie di tempi durativi come l'imperfetto in “ti abbagliava”, e prima di esso anche il presente infinito di “ingigantire” e “metterli”. Siamo davanti ad una pellicola messa in *pausa*. Secondo la Grignani questi tempi durativi sottolineano “l'opposizione tra la

mutevolezza ostile della cronologia esteriore e la persistenza del tempo psicologico, della durata interiore”³¹. Sono queste soste retrospettive che scandiscono *l’iter* della vita del poeta, la **vera vita**: «Scenderai / sulle scale automatiche dei tempi di Mercurio / tra cadaveri in maschera, / tu la sola vivente».

La donna precedentemente ha sempre ricoperto il ruolo salvifico (*non apparirai più dal portello dell’aliscafo*), dell’angelo disceso dall’alto. Ora mancheranno le anabasi anche in senso contrario, quelle stile anguilla che arriva dal fango «o da fondali d’alghe, / sommozzatrice di fangose rapide / per dare un senso al nulla». Adesso dopo la “morte”, vera o intesa come metafora della lontananza, si apre il palco per tutti i possibili giochi della fantasia, anche di fantascienza: “scenderai / sulle scale automatiche dei templi di Mercurio”. Montale si sbizzarrisce nelle fantasie più strambe, anche da carnevale, sulla falsariga di *Carnevale di Gerti*. Fra tutte le falsità, spicca l’essenza veritiera della donna che viene a distinguersi per essere l’unica e vera vivente.

Infatti quello della vera vita è un grande interrogativo che ossessiona il poeta sin dai tempi degli *Ossi*. Il rovello gnoseologico di scoprirne il senso ultimo e non «l’inganno consueto». Montale inoltrandosi nell’altra orbita, platonicamente intesa di una dimensione che racchiude il senso autentico delle cose, e immaginando di rivedere lì la propria donna, si porrà anche retrospettivamente questo problema:

e non ti chiederai
se fu inganno, fu scelta, fu comunicazione
e chi di noi fosse il centro
a cui si tira con l’arco dal baraccone.
Non me lo chiedo neanch’io. Sono colui
che ha veduto un istante e tanto basta
a chi cammina incolonnato come ora
avviene a noi se siamo ancora in vita
o era un inganno crederlo. Si slitta.

³¹ Grignani, *Prologhi ed epiloghi*, Ravenna, Longo, 1987, p. 173

Nel testo degli *Ossi*, la donna era lontana e il poeta ne soffriva il vuoto “arido”. Ma adesso [in *Satura*] che il poeta sta insieme alla donna, “chi di NOI”, non conta più chi è la fonte di vita dell’altro. La donna che *immutato amor mutata serba* o il poeta che facendo da centro, da punto di destinazione di questo amore e questo calore vitale della donna, diventava anche lui per lei ragion di vita. È come un gioco di specchi. D’un tratto, le due figure si scambiano i posti.

Il testo di *Satura* contiene tuttavia rimandi alla vicenda “orfica” di *Forse un mattino andando*. Anzi si fa esplicita ripresa del gesto di Lot/Orfeo in una constatazione gnomica: “Sono colui / che ha veduto un istante e tanto basta” (vv. 22-23). Qui però nella vicenda montaliana, i due personaggi sono accomunati dall’angoscioso interrogativo: “..e tanto basta a chi cammina incolonnato come ora / avviene a noi se siamo ancora in vita / o era un inganno crederlo.” (vv. 23-26). “Le scansioni temporali, - commenta la Grignani - su cui poggia il bilancio di un’intera esperienza personale, sottopongono i tempi puntuativi del passato al vaglio della retrospezione commentativa o della proiezione, oppure vi affiancano forme continuative; il che toglie agli enunciati qualsiasi sfumatura narrativa e al tempo ‘reale’ ogni credibilità”³². In effetti, Montale ammette chiaramente questa irrealistica credibilità e credibile incredulità dell’essere: “Non sono mai stato certo di essere al mondo” (*Xenia II*, 7: v.1).

1.1. Donna, Salvezza e Memoria

I continui spostamenti fra vita (l’inganno, la necessità) e la vera vita (l’anello che non tiene, l’altra orbita); fra presente e passato; realtà e immaginazione con la donna che fa da contrappunto a tutta questa dialettica non può non richiamare la Beatrice della *Vita nova*. E se la modernità psicologica dell’opera di Montale è molto attuale, non meno attuale è l’opera dantesca. Basterebbe pensare al suo *incipit* che non avrebbe niente da invidiare alla *Coscienza di Xeno*, nel senso della introspezione e la innovativa – già ai tempi di Svevo quindi figuriamoci il Duecento – inclinazione ad analizzarsi. Nell’incipit della *Vita nova*, Dante descrive a persone di fiducia chiedendo loro parere, un sogno di aver “rivisto” la donna che le era apparsa all’età di nove anni. Quel che ci interessa qui collegare con il nostro studio è proprio quel labile, quanto forte, triangolo: Donna-

³² Ibidem

Salvezza-Memoria. Dante comincia la sua «vita nuova» grazie alla meditazione sul significato di un sogno, che in un ulteriore livello della struttura dell'opera si rivela il ricordo di un ricordo, quale il saluto della donna. È Dante che nel sogno vede Beatrice, la ri-vede in sogno e riconosce che era la medesima donna dalla quale ricevette il saluto beatificante prima. Anche Montale attraversa, a livello macrotestuale, un percorso, per molti versi, simile a quello di Dante. Ai tempi degli *Ossi* conosce la donna (Arletta) ponendosi degli interrogativi, solo in *Satura*. E, come vedremo, solo più tardi, nel *Diario del '71 e del '72*, ne dà delle spiegazioni. Le risposte arrivano sempre in un secondo momento; quando appunto *ci si volta indietro*.

2. Dimenticare per ricordare!

A questo punto, ci vogliamo soffermare un po' sulla funzione della memoria. Secondo Proust ce ne sarebbero due: la memoria **volontaria** che richiama dati logici sotto comando volontario e quella invece **involontaria** che richiama casualmente alla mente sensazioni di momenti passati, sotto stimoli di fattori esterni. La prima è una funzione di tipo ripetitivo, mentre la seconda è quella più impreveduta, più dinamica. Ed è, in effetti, quella più capace a restituire senso e significato, sia pure solo *après coup*, alle esperienze vissute. Ed è quella che ci interessa in questa sede. Sia Dante che Montale non si mettono a richiamare volontariamente la donna, è lei che “appare” loro; è lei che li visita.

Prima regola perché la memoria involontaria si metta in moto è, dimenticare. Quando proprio si crede che la materia dai contorni ben definiti sia sfuggita di controllo, la memoria involontaria comincia a offrire i suoi quadri. I suoi numi: “*Quando il tempo s'ingorga alle sue dighe / la tua vicenda accordi alla sua immensa, / ed affiori, memoria, più palese / dall'oscura regione ove scendevi, / come ora, al dopo pioggia, si riaddensa / il verde ai rami, ai muri il cinabrese.*”. I ricordi, specie quelli involontari – e sono quelli che ci interessano in questa sede – sembrano dei lampi che si possono avvertire solo nell'oscurità. Come se Montale avesse proprio riassunto la lezione della moderna psicologia. Cioè bisogna dimenticare per poter ricordare. Ce lo consiglia proprio nel suo

saggio, *Nel nostro tempo*: “Diamo tempo alla memoria di compiere il suo primo e più impellente ufficio: dimenticare.”³³.

2.1. Memoria, fantasia e poesia

Questo ufficio della memoria, di accendere guizzi nel buio dell'oblio, vien fatto rientrare nel saggio di Montale, su scala metafisica, all'ufficio stesso della poesia, in senso lato, di ogni opera d'arte. “Un'opera d'arte che non modifichi in nulla la nostra vita, che non resti in qualche modo (magari trasformata e travisata) in un angolo della nostra memoria, non esiste per noi, non è un'opera viva.”³⁴. Secondo Bachelard, esistono due tipi di immaginazione: quella **formale**, essenzialmente **mimetica** e quella **materiale**, più **dinamica**. Se accostiamo questi due tipi di **immaginazione** ai due tipi di **memoria** menzionati poco prima: quella episodica (statica e ripetitiva) e quella epifanica (imprevista e dinamica) si arriva al passaggio delicato, quanto importante, fra l'oggetto o la figura assente e l'immagine di questa. Infatti, la memoria involontaria/epifanica, non optando a ripetere letteralmente l'enunciato dell'esperienza vissuta, lavora in un modo diverso da quella episodica; grazie alla giustapposizione di diverse particelle, essa reagisce costituendo disegni unici quanto imprevedibili: “Ahimè, non mai due volte / configura il tempo in egual modo i grani” (*Vento e bandiere*).

Ogni ricordo involontario, ogni epifania è dunque unica, a prescindere dall'originale. E questo rientra nel quadro di tutta una filosofia della percezione, che non si basa sulla riflessione formale di ciò che si è visto e vissuto. Ecco dunque che queste epifanie uniscono tranquilli gli opposti: ghiaccio/fuoco (Clizia), vita/morte (Arletta), miopia/veggenza (Mosca). Si tratta di una poetica noumenica, capace di riassumere in sé le contraddizioni del fenomenico che la ragione «nemica di ogni concetto impuro e contraddittorio» non riesce a digerire. L'opera d'arte percepisce le contraddizioni, li sa trattare, elaborare e tirar fuori un *unicum* che accomuna l'esperienza dell'uomo-soggetto a quella degli altri uomini ma nello stesso tempo non nega quanto la disunisce alle esperienze altrui. E “ciò non significa estraniarsi da quanto avviene nel mondo; significa

³³ Montale, *Nel nostro tempo*, Rizzoli, Milano 1972, p. 49

³⁴ *Ibidem*

solo coscienza, e volontà di non scambiare l'essenziale col transitorio.”³⁵. È esattamente la lezione di Dante: “soprastare alle passioni ed atti di tanta gioventùdine pare alcuno parlare fabuloso, mi partirò da esse, e trapassando molte cose le quali si potrebbero trarre dall' esempio onde nascono queste, verrò a quelle parole le quali sono scritte nella mia memoria sotto maggiori paragrafi.”³⁶.

Torniamo dunque all'immaginazione materiale legata alla memoria epifanica, dinamica. È un argomento articolato poiché è vero che per percepire si parte dal reale, dall'oggetto. Poi le percezioni vengono in un certo qual modo concepite e gestite dalla nostra memoria. Così che stimulate da fattori vari e diversificati fra loro, le percezioni vengono messe insieme in una specie di *puzzle* che ha dunque bisogno di tessere per essere composto. Sembrerebbe paradossale ma non lo è. Se andiamo a leggere il proemio de *Le occasioni*, capiremo meglio questo meccanismo. *Il balcone*, è un “testo-soglia che tematizza il passaggio da una poetica della fantasia ad una poetica dell'immaginazione”³⁷. Forse è il caso qui di distinguere i due concetti. Mentre negli *Ossi* si assisteva allo spettacolo dei miti «le forme in cavo» che modellavano i dati della realtà, qui ne *Le occasioni* si assiste al procedimento capovolto. Prima, si partiva dal concreto verso l'astratto: “*Pareva facile gioco / mutare in nulla lo spazio / che m'era aperto, in un tedio / malcerto il certo tuo fuoco.*”. Ora però incede il bisogno di oggetti, di corpi in cui far calare l'anima eterea di queste memorie: “*Ora a quel vuoto ho congiunto / ogni mio tardo motivo, / sull'arduo nulla si spunta / l'ansia di attenderti vivo.*”. Spicca la comunicazione finale sulla propria condizione di dichiararsi vivo. Grazie all'immaginazione *animata* delle apparizioni dei ricordi involontari, il “morto viluppo di memorie” comincia a prendere vita anche lui.

L'«ansia» che rende vivo il poeta, è il solco, *l'humus* dove affiorano i volti delle donne sullo specchio d'acqua scorto in un pozzo o in un vecchio *specchio* vero e proprio. Le donne-memorie hanno solo bisogno di un mezzo in cui affiorare dal mondo etereo in cui vivono: “Grazie al riverbero di una gora o di una pozzanghera, di un vetro trasparente e terso, dello scintillio del mare, potranno comparire volti e figure umane, ricostruiti dal ricordo, popolato di persone assenti. [...] Adesso la funzione principale degli specchi montaliani non è quella di rispecchiare gli oggetti visibili, ma piuttosto quella di

³⁵ Ivi, p. 46. Corsivi nostri

³⁶ Dante, *La Vita Nova*, Le Monnier, Firenze 1856, p. 9

³⁷ Ott, *op. cit.*, p. 146

manifestare *l'invisibile*, di rivelare la possibilità salvifica annidata nel reale.”³⁸. Squarotti identifica nel pozzo (*Cigola la carrucola del pozzo*) una via di comunicazione con i morti, diciamo in genere con le figure assenti. Dal regno dei morti, dell'assenza fisica in forma mortale risale verso la superficie la figura rievocata «ma non come persona, quanto come immagine, che ha bisogno di un mezzo per definirsi, per precisarsi nei tratti e nei segni»³⁹. Ed abbiamo subito la spiegazione perché non si tratta di un semplicistico discorso sulla memoria; se lo spunto di partenza è il cigolìo della carrucola del pozzo, nell'accezione che abbiamo spiegato, subito dopo, «l'acqua sale alla luce e vi si fonde». La luce dissipa le ombre, ma qui la sua funzione è quella di trasformare l'acqua in specchio perché solo così la figura evocata può diventare visibile: “l'unico modo in cui può diventare visibile la persona evocata, la figura richiamata dal regno dei morti, è dato dalla sublimazione della materia dell'acqua in luce, allo stesso modo in cui il «ricolmo secchio» diventa «puro cerchio», cioè forma geometrica perfetta, spogliata di ogni materialità. Perché possa costituirsi la condizione dell'apparizione, la materia deve trasfigurarsi in forma mitica: specchio rivelatore, appunto, insieme forma geometrica pura e trionfo di luce.”⁴⁰.

Stando, dunque, al principio del dover dimenticare per ricordare, un ricordo, per riaffiorare ha prima bisogno di “affondare”. Avalle vede che le “operazioni” che avvengono nello specchio dell'acqua, anche quello della memoria, sono di due tipi: **sprofondare** e **riaffiorare**⁴¹. Dopo la stagione di buio e varie catabasi degli *Ossi* finalmente ne *Le occasioni* arriva la luce⁴²: “ed affiori, memoria, più palese / dall'oscura regione ove scendevi”, si legge ne *Il balcone*, il «testo-soglia», la finestra che apre sul mondo della memoria e i suoi specchi de *Le occasioni* specie nella sezione dei *Mottetti*, definiti dal poeta come un «romanzetto autobiografico» dove «è presente la tipica situazione [...] d'ogni poeta lirico che vive assediato dall'assenza-presenza di una donna lontana»⁴³. Ed è anche lo stesso motivo che rende l'angelo nero «Grande» e «piccolo». Marchese interpreta i due aggettivi come «qualificazioni affettive». Così dietro «grande» sarebbe identificabile una “serie semica così strutturabile: vicinanza-presenza-certezza;

³⁸ Ioli, *Eugenio Montale*, Salerno, Roma 2002, p. 107

³⁹ Squarotti, *op. cit.*, p. 211

⁴⁰ *Ibidem*

⁴¹ Avalle, *Tre saggi su Montale*, Einaudi, Torino 1970, p. 76

⁴² Vedi capitolo primo p. 17, nota 16

⁴³ Montale, *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976, p. 84

mentre «piccolo» sottenderebbe la serie antitetica: lontananza-assenza-illusione.»⁴⁴. Un'altra antitesi è stata rilevata dalla Bettarini che propone di interpretare la parola «stremata» in «non so come *stremata* tu resisti» (*Dora Markus I*, v. 22) come «allo stremo della memoria».⁴⁵

Ma per capire meglio il gioco della memoria epifanica nell'*ars* montaliana, dobbiamo avvicinarci un po' di più alle referenti reali. Stando però alle dichiarazioni dello stesso Montale, quattro dei *Mottetti*, quelli anteriori al 1937 sono da ricondurre non a Clizia ma ad altre due donne. La prima, musa anche de *Il balcone*, è la famosa Annetta-Arletta, la seconda è una donna genovese di origini peruviane, Paola Nicoli.

La musa de *Il balcone*, la cosiddetta Annetta-Arletta, descritta da Montale «una persona morta molto giovane, di una malattia inguaribile», all'anagrafe Anna degli Uberti, è l'amica delle estati di Monterosso 1920-1924, vissuta in realtà fino al 1959. Non sappiamo se il poeta lo ha mai saputo che lei era ancora in vita; se l'ha resa morta per ignoranza di questo fatto, o per volontà espressiva. Comunque una cosa possiamo affermare sul conto di questa Annetta, lei fu la prima separazione sofferta nella vita del poeta. Il primo movente di questa sensazione di lontananza. Detto ciò, risulta calzante la puntualizzazione dello stesso Montale riguardo il titolo de *Il balcone*. Esso cioè richiama quello de *Le Balcon* di Baudelaire delle *Fleurs du Mal* il cui famoso incipit, "*O madre dei ricordi, amante delle amanti..*". Ovvio che la seconda metà dell'incipit riguarda poco il modo montaliano di fare poesia poiché la carica erotica, sentimentale nonché analogica non è certo il punto di leva della poesia di Montale che una sera confidandosi con Maria Corti a proposito di Paola Nicoli, le disse: «Gli altri andavano a letto con lei. Io le mandavo poesie».⁴⁶

Insomma attorno alla figura di questa Arletta, giovane compagna di amate estati monterossiane, ad un certo punto sparita dalla vita del poeta, viene creata la matassa di

⁴⁴ Marchese, *Visting angel*, op. cit., 1977, p. 158

⁴⁵ Bettarini., *Sacro e profano*, in *Montale e il canone poetico del Novecento*, a cura di Grignani e Luperini, Bari, Laterza, 1998, p. 36

⁴⁶ Corti, *Il mio ricordo di Montale* in *Ivi*, p. 7

fitti accordi con il passato, con le rimembranze delle belle estati. Montale dichiara che lei appare nel finale degli *Ossi*, in *Incontro*, poesia del 1926 e di altre varie liriche sempre degli *Ossi* come *Il canneto rispunta i suoi cimelli* e *Vento e bandiere*, all'incirca dello stesso periodo. Ed è poi il personaggio che ricompare a «varie riprese» nelle *Occasioni*, per esempio in *Vecchi versi*, sempre del 1926, in *Casa dei doganieri* del 1930 e in *Eastbourne* che risale allo stesso anno de *Il balcone* cioè 1933.⁴⁷ Prosegue anche la sua presenza ne *La bufera* e persino nel *Diario del '71 e del '72*, con l'eponima poesia *Annetta*. E forse solo qui dalla specola retrospettiva di questa poesia si chiarisce bene il legame di Montale con questa giovane donna: “*Ma ero pazzo / e non di te, pazzo di gioventù, / pazzo della stagione più ridicola / della vita*”.

L'attributo “**ridicola**” compare anche nei tardi *reportages* di Montale giornalista, pieni di *flash* definiti dallo stesso Montale, “ridicoli”. Scrive per esempio “Che cosa ricorderò fra pochi giorni di St. Wandrille, di Jumièges, delle tante meraviglie che la Normandia nasconde sotto nella sua folta vegetazione? Forse solo l'immagine di un giovane monaco seduto sulla sponda di un canale, vivida pennellata di bianco contro l'oscuro tronco rugoso di un olmo”⁴⁸. Come se Montale ci stesse parafrasando la funzione della memoria epifanica, la quale è selettiva, a modo suo. Ecco Montale scrive in *Cabaletta*: “*La nostra mente sbarca / i fatti più importanti che ci occorsero / e imbarca i più risibili*”⁴⁹. Ma forse Montale agli occhi di Montale si auto-ironizza troppo o almeno prende in prestito l'attributo “importanti” nel senso più comune del termine, secondo i criteri della maggior parte dei mortali o, peggio ancora, dei giornalisti. Importanti cioè per la cronaca generale, ma non necessariamente tale per la cronaca della sua memoria involontaria.

Anzi “ridere” è un lemma che legherebbe questa figura a quella di Mosca. Se la stagione vissuta con Arletta fu “ridicola”, ridere fu anche un diletto che permane nel ricordo di Mosca nella memoria del poeta. Montale racconta a Parise di Drusilla – detta Mosca o Insetto – e come ella possedeva in modo «superlativo» il senso dell'umorismo, al punto che, una sera, dovendo il poeta chiudere la porta di un taxi contro un “aleggiante vestitino da sera” della moglie, questa, con un gridolino gli disse: “Attento, attento alle mie ali!”. Montale racconta questo aneddoto dopo tanti anni della morte della moglie. E ad un certo

⁴⁷ Vedi Luciano Rebay, *Innovazioni tematiche espressive e linguistiche della letteratura italiana del Novecento*, Olschki, Firenze 1976, p. 76

⁴⁸ Montale, *Fuori di casa*, Milano . Napoli, Riccardo Ricciardi, 1969, pp. -212-213

⁴⁹ Risibile: ridicolo. Estens. Irrilevante, insignificante, trascurabile. Si ricorda che il termine è anche dantesco

punto disse a Parise, con grande, grandissimo dolore: “Sai perché mi manca tanto? Perché è la persona con cui ho riso di più”⁵⁰. Se Montale nella vita coniugale rimase fedele a queste risate con Mosca, nel secondo mottetto *Molti anni e, uno più duro sopra il lago* che richiama per una serie di rifrazioni persino il titolo la poesia *Dolci anni che di lunghe rifrazioni* di *Poesie disperse*, il poeta esprime in chiusura la sua immortale fedeltà alla giovane donna ingoiata dal gorgo delle tenebre: “E per te scendere in un gorgo / di fedeltà, immortale.”.

Le apparizioni di Arletta sono legate per lo più al mare. Elemento distintivo del paesaggio di Monterosso e di tutto il paesaggio interiore della giovinezza del poeta, trascorsa a Genova. *Delta*, per esempio, sembra essere l’incrocio *ad hoc* fra donna e memoria. Sempre con le immagini giocate sull’elemento dell’acqua:

La vita che si rompe nei travasi
secreti a te ho legata:
quella che si dibatte in sé e par quasi
non ti sappia, presenza soffocata.

Ma cos’è “*La vita che si rompe nei travasi secreti*”? È semplicemente la vita vera – quella cioè intesa in senso opposto all’inganno consueto – l’essenza della vita che risiede nei “segreti” di ciascuno di noi; nella parte più intima dei nostri pensieri, emozioni e desideri. Ed è legata alla creatura “la sola vivente”, che non c’è. Che è appunto vera ed essenziale quanto assente e non reale. Si potrebbe qui aprire una parentesi stilnovistica sulla donna e il senso della vita. Secondo gli Stilnovisti, la vita vera è la sapienza e finché non la si è ancora ottenuta, si è morti. È la morte *segreta* del cuore: «ed io me n’andrò zitto / tra gli uomini che non si voltano, col mio *segreto*.». Il segreto qui potrebbe essere inteso appunto lo scorgere della vita autentica che purtroppo non si è fatto in tempo per afferrare: «Ma sarà *troppo tardi*; ed io me n’andrò zitto ...» (*Forse un mattino andando*). Nei versi montaliani, anche nei momenti più laici, la donna rappresenta sempre il varco per passare alla Vita; la donna cioè nella sua qualità di persona assente, recuperata con l’occhio della memoria.

⁵⁰ Parise, *Quando la fantasia ballava il «boogie»*, Milano, Adelphi, 2005, p. 45

Sembrerebbe un ossimoro ma non lo è. La donna nella sua perenne assenza e “in-esistenza” si lega più che chiunque alla Vita. È molto esplicito il collegamento che attua Montale: la vita che “*si rompe.. a te ho legata*”. La memoria diventa dunque il luogo dove si possono conciliare gli opposti, dove si cancellano le contraddizioni. Infatti ne *Le occasioni*, sono sempre più frequenti gli ossimori: «scioglie» e «ghiaccio»; «marmi» e «rameggi» (*Bagni di Lucca*); “sorridenti ed acri fiumi» (*Carnevale*); «primavere che non fioriscono» (*Carnevale*) o «l’oscura primavera» (*Mottetto I*). La vastità della materia che rompe e trabocca è la stessa che la donna, nume dell’altro mondo, può tenerne le fila in mano. Quindi la donna, essendo libera anima “vivente” in senso stilnovistico, stenta a stare dentro la materia del ricordo, di coloro che appartengono ancora alla razza di chi rimane a terra. Risulta una «presenza soffocata». Addirittura sembra estranea a questa materia, vogliamo per la limitatezza della sua apparenza di turno, oppure perché per poter essere bergsonianamente riconosciuta, ha da essere prima dimenticata!

Montale sfida il lettore, e se stesso in primo piano, rovesciando la metafora acquatica della memoria e del tempo che, nella seconda strofa “*s’ingorga alle sue dighe*”. Anche questo è un traboccare di materia di tempo fatto acqua. È l’immagine di un arrestare retrospettivo, quindi lo scatto del riaffiorar della memoria: “*Quando il tempo s’ingorga alle sue dighe / la tua vicenda accordi alla sua immensa, / ed affiori, memoria, più palese*” (vv. 5-7). Sul travaso del tempo galleggia la memoria. Montale spiega l’immagine con un’altra sempre riguardante l’acqua, questa volta sotto veste di umidità e pioggia: “*ed affiori, memoria, più palese / [...] come ora, al dopopioggia, si riaddensa / il verde ai rami, ai muri il cinabrese*” (vv. 7, 8-9).

Si alternano le nozioni e nella terza strofa, ritorna l’“ignoranza”, il non sapere della prima strofa: “*Tutto ignoro di te fuor del messaggio / muto che mi sostiene sulla via*” (vv. 11-12); “muto” perché arriva dall’altro mondo, dall’altra orbita, in una lingua che può essere decodificata solo dal poeta, messaggio cioè della propria memoria. Un messaggio grazie al quale il poeta/pellegrino si orienta, si *sostenta*. Sono parole che danno ennesimo credito alla memoria epifanica che non rievoca tratteggiando tali quali i volti e le figure come li abbiamo visti e vissuti. Bensì assembla le nozioni, le fattezze e produce come in un caleidoscopio un volto magari mai visto, ma che sintetizza e spiega in sé tutto il vissuto.

Infatti subito dopo, il poeta si riguarda dal cadere nel venir frainteso dal lettore, puntualizzando che niente sa più di questa figura di donna eccetto il “messaggio”, il sunto informativo che ci manda la memoria epifanica – che in questo caso assume anche una funzione gnoseologica – importante per proseguire il cammino. Sarà proprio questa la preghiera *incipit* della poesia dopo, *Incontro*:

Tu non m'abbandonare mia tristezza
sulla strada

(*Incontro*, vv.1-2)

Un *imperativo* secco e diretto che ricorda molto l'incipit di *Non recidere forbice*. Entrambi tentativi di far fronte all'effetto dell'oblio, dello scorrere del tempo. La tristezza è, in un certo senso, la custode dei ricordi, che sono in ultima analisi, sentimento e desiderio di “vita”. Infatti l'immagine del torrente secco privo di vita: “La foce è allato del torrente, sterile / d'acqua, vivo di pietre e di calcine; / ma più foce di umani atti consunti, / d'impallidite vite tramontanti” (vv. 10-13). Senza il ricordo, limbo verso la donna/linfa di sapere e di vita, si è “aridi”, persone di pietra senza vera vita: “vite no: vegetazioni”. Ma finché c'è vita, c'è speranza: sono sì vegetazioni, cioè forma preliminare di vita; germoglio che potrebbe essere destinato a crescere solo sfociando nell'immenso mare: “vegetazioni / dell'altro mare che sovrasta il flutto.” (vv. 17-18).

Intanto la situazione dell'arida vita sulla terra viene rappresentata con un'altra metafora cara a Montale, “cavalli in fila”. “Si va sulla carraia di rappresa / mota senza uno scarto, / simile ad incappati di corteo, / sotto la volta infranta ch'è discesa / quasi a specchio delle vetrine, / in un'aura che avvolge i nostri passi / fitta e uguaglia i sargassi / umani fluttuanti alle cortine / dei bambù mormoranti” (vv. 19-27). È proprio questo l'effetto della memoria intesa come sguardo in un *al di là*. È un pezzo di cielo “un'aura” che s'avvicina alla melma fitta che è il nostro vegetare terrestre soffiandovi mormori di un altro mondo, lasciandolo come quinte da dietro le quali arrivano richiami panteistici che ci avvolgono da tutte le parti. Assai felice la parola “cortina” (v. 26) che rende molto bene l'idea di qualcosa che c'è al di là del posto in cui ci si trova. Ma per fare tutto ciò, per mettersi in contatto con quel mondo ci vuole il medium, la donna-ricordo.

Sempre nella terza strofa di *Incontro*, Montale ci svela anche una delle sue metafore-chiave, lo specchio. “sotto la volta infranta ch’è discesa / quasi a specchio delle vetrine, / in un’aura..” (vv. 22-24). Lo specchio, specie, quello infranto è il luogo per eccellenza in cui prendono forma le immagini della memoria; le *molli meduse della sera*. E non a caso non si tratta di uno specchio perfetto, perché non si tratta di proiezioni perfette, uguali e ripetitive della memoria volontaria. Qui lo specchio è della volta del cielo, dell’aura della nebbia. È uno specchio aereo ed etereo. Ne *L’orto*, sarà esplicita l’identificazione della donna-ricordo con lo specchio: “prima che una folata / radente contro l’irto del Mesco / infrangesse il mio specchio” (vv. 20-22). Nella redazione pubblicata sulla rivista, ci informa Nosenzo, invece di «il mio specchio», si leggeva «il tuo specchio» cioè “la vita della fanciulla, e, più esattamente, la sua facoltà di rispecchiare in sé la fenomenologia della vita”⁵¹.

3. Memoria e mito

Solo nella quinta strofa si realizza il titolo, ed avviene l’incontro con la donna, sempre sulla falsa riga di un mito:

Forse riavrò un aspetto: nella luce
radente un moto mi conduce accanto
a una misera fronda che in un vaso
s’alleva s’una porta di osteria.
A lei tendo la mano, e farsi mia
un’altra vita sento, ingombro d’una
forma che mi fu tolta; e quasi anelli
alle dita non foglie mi si attorcono
ma capelli.

⁵¹ Nosenzo, *Storia di Arletta: La figura della «fanciulla morta» nella Bufera*, in «Lingua e letteratura», 1995, n. 24-25, Milano, Istituto Universitario di Lingue Moderne, p. 101

Incipit tipico dell'incertezza degli anni degli *Ossi*, "forse". E grazie al contatto con una "misera fronda" il poeta s'inoltra in un'altra orbita compiendo il doppio salto nel tempo: il primo è quello di passare dal presente a questo tempo/non-tempo del mito (qui personalizzato). Questo primo salto è attestato dai tempi: infinito di "farsi mia / un'altra vita sento". Si nota anche la posizione marcata dell'infinito all'interno di questo processo di metamorfosi «e farsi mia un'altra vita sento» tralasciando in posizione finale il verbo coniugato. L'infinito, essendo anche una forma implicita sottolinea il fatto che non si tratta di un'azione voluta, bensì involontaria e subita da parte del poeta. Tutt'altro. Le epifanie del ricordo involontario, ripetiamolo, sono loro che sorprendono il soggetto, non è lui a richiamarli. Il secondo "salto" è il *flash back* dal futuro, attestato dall'uso del passato remoto: "ingombro d'una / forma che mi fu tolta"⁵² (vv. 42-43).

Qui sono più che calzanti le parole di Bachelard che intrecciano la memoria con l'immaginazione. Bachelard ci spiega come i ricordi in sé siano delle particelle statiche, fossili di vita che non avrebbero nessun valore se non vengono messi in "moto" dall'immaginazione: "*nella luce / radente un moto mi conduce accanto / a una misera fronda*" (vv. 37-39). Quindi ecco che l'immaginazione di Montale lo conduce al pianeta vivo dei suoi ricordi in movimento. Infatti la metamorfosi chiamata in causa esplicitamente dall'ombra della figura di Dafne, è in sé un moto; un avvenire. Senza il movimento dell'immaginazione i ricordi, i pezzi di memoria non valgono, non hanno senso. Le immagini passate, in quanto «cose» della memoria, non hanno alcun valore se l'immaginazione, nel presente, non le riattualizza. La memoria, dice Bachelard, ci restituisce soltanto la vecchiaia dello spirito: guardare al passato, ricordarlo, è già un essere morti, se quel passato non viene trasceso in un futuro. La memoria può fornire all'immaginazione solo delle «occasioni» in sé neutre e inerti: spetta all'immaginazione riportarle in vita; così facendo, essa trasforma i dati del ricordo in vere immagini."⁵³

Infatti, secondo Bachelard, la *rêverie* (lo stato immaginante della coscienza) è il «varco che permette di ritrovare la radice». "Ogni passo avanti implica un passo indietro. *Il mito è precisamente il «passo indietro» fatto per meglio procedere innanzi, transcendendo il reale.* La regressione al passato è l'unica via che porta, oltre il presente, al futuro. Ma lo è a una condizione: che il mito stesso non venga reificato, cioè che venga concepito, non

⁵² I versi del Caproni sembrano commentare il testo montaliano: «*Come un'allegoria, / una fanciulla appare / sulla porta dell'osteria*» (*Borgoratti*).

⁵³ Sertoli, *op. cit.*, p. 218

come una *realtà* in sé ma come una *irrealtà*, non come una *positività* ma come una *negatività*.”⁵⁴. Ed è quanto perfettamente compie Montale rovesciando il mito di Dafne. Il poeta nel finale della quinta strofa, sente attorcersi alle dita non foglie – come vuole il mito – “*ma capelli*” lasciato in posizione estrema del verso e dell’intera strofa per sottolineare questa condizione di non avveramento del mito. Ed è quanto avviene nell’ultima strofa: “Poi più nulla. Oh sommersa!: tu dispari / qual sei venuta, e nulla so di te.” (vv. 46-47). E con il nulla causato dalla sparizione della donna, torna l’ignoranza, l’incertezza, il non sapere del poeta “*e nulla so di te*”. Negazione assoluta senza scarti. Nel suo saggio sugli *Orecchini*, Avalle rileva come l’uso frequente del possessivo della seconda persona singolare, che non c’è, enfatizza la sua assenza. Montale lo ripete per ben due volte nel pur breve predicato: “*La tua vita è ancor tua*” (vv. 48). Ma non è neanche da tralasciare l’avverbio di tempo, “ancora”. Squarcia lo spiraglio di speranza che probabilmente in un secondo momento la vita non sarà solo della donna ma anche del poeta. Come avverrà nelle poesie delle tarde raccolte.

Comunque la preghiera in chiusura di *Incontro* sembra rispondere a quella del proemio degli *Ossi*: “*Cerca una maglia rotta nella rete / che ci stringe, tu balza fuori, fuggi! / Va, per te l’ho pregato*” (*In limine*, vv. 15-17), ancora una volta un’allegoria giocata sull’elemento dell’acqua. Qui in *Incontro*, la situazione si *rovescia* ed è il poeta a chiedere aiuto alla donna: “*Prega per me / allora ch’io discenda altro cammino*” (vv. 49-50); “*ch’io ti senta accanto; ch’io / scenda senza viltà.*” (vv. 53-54). Pensiamo anche a *Ho sceso dandoti il braccio almeno un milione di scale*. Nella dimensione del mito, il poeta e la donna vengono uniti dalla stessa azione orfica dello ‘scendere’. Arletta o Mosca che sia, la donna è l’indispensabile compagna del poeta per intraprendere l’“*altro cammino*”, la sua discesa agli inferi.

Ma come il ricordo che scende e sale sullo specchio della coscienza, anche le donne di Montale si muovono in queste due direzioni. Arletta, la figura più legata al buio e alla morte, ad un certo punto cede il posto a quella più solare (in senso anche letterale di appartenenza etimologica al sole), Clizia.

⁵⁴ Ivi, p. 261. Corsivi nostri

3.1. *Ex tenebris lux*

Luciano Rebay spiega come la figura di Arletta «tramonta» e come per miracolo ne nascerà quella di Clizia, «luce-in-tenebra. Permutando i termini si avrà (*ex tenebris lux*) il senso del rapporto Arletta-Clizia, un senso di miracolo da Genesi biblica»⁵⁵. Infatti il ciclo di Arletta rappresenta, secondo Nosenzo, la visione laica di Montale della morte. Una visione secolarizzata al di fuori di quella cristiano-cattolica. «l'oltretomba di Arletta non è quello di cristiano, è un Ade classico, da cui *non* si fa ritorno. Arletta è la definitivamente estinta, la morta che *non* risorge, antitetica in ciò a Clizia Cristofora e al suo messaggio di salvezza»⁵⁶. Ma non tramonta definitivamente. Diciamo che consegna la staffetta a Clizia. C'è sempre un legame, un filo rosso che cinge le donne di Montale, Arletta viene affidata alle onde della memoria e Esterina alle onde del mare, «il divino amico». Il mare è identificato con il padre che detta le leggi. «La legge che il mare impone con forza d'evidenza è di natura sapienziale, riguarda il senso (e il non-senso) del vivere e del morire. Il mare, «vasto e diverso / e insieme fisso» (*Med.*, II), è l'eterno essere se stesso dell'essere nell'apparente mutabilità dei suoi aspetti: è l'indifferente e l'indifferenziato, il non-tempo, l'origine. Tutto ciò che da lui viene *ha* dunque l'essere, la vita, ma non è l'essere, e allora il suo destino è la morte.»⁵⁷. E gli ossi di seppia sono il visibile corrispettivo della legge del mare, che genera e alimenta le forme della vita e subito le consegna alla distruzione, abbandonandole alla vicenda del tempo, ingenerato generante degli effimeri.»⁵⁸. Qui si chiude il triangolo e il legame si riaggancia con Clizia, poiché: «chi è *dal* padre non può essere *come* il padre»⁵⁹. Alla luce di queste lucide osservazioni, Gioanola interpreta l'esistere come «essere - da». Si può vivere non esistendo, appunto perché l'esistere non autosufficiente in sé, è una condizione dipendente dal vivere, che trae la sua energia di essere dal vivere. Il vivere è il mare, gli ossi sono le esistenze da esso gettate.

Questo passaggio non avviene solo nell'ambiente del mare. *L'orto* per esempio, spiega Nosenzo, è il testo in cui il ciclo ombroso e luttuoso di Arletta, risorge in quello solare e

⁵⁵ Luciano Rebay, *op. cit.*, p. 82

⁵⁶ Nosenzo, *Storia di Arletta*, *art. cit.*, p. 105

⁵⁷ Gioanola, *Mediterraneo*, IV (*da Ossi si Seppia*), in *Lecture montaliane in occasione dell'80° compleanno del poeta*, Genova, Bozzi, 1977, p. 60. Corsivo dell'autore.

⁵⁸ *Ibidem*

⁵⁹ *Ivi*, p. 61. Corsivo dell'autore.

salvifico di Clizia. In effetti succede che le donne di Montale s'assommano in una figura sola, il famoso «tu» l'«onlie begetter» le cui singole componenti sono come diapositive schizzate in secondo piano. Ne *L'orto* assistiamo ad una delle numerose giustapposizioni di queste figure di donne. Inizialmente abbiamo i *senhal* di Clizia: “messaggera”, “scendi”, “Dio” (vv. 1-3). Poi subentrano quelli di Arletta che tutto sommato ci trasportano anche al mondo degli *Ossi* e di Monterosso: “sera”, “orto”, “muro”, “marosi”, “scogli”:

Io non so, messaggera
che scendi, prediletta
del mio Dio (del tuo forse), se nel chiuso
dei meli lazzeruoli ove si lagnano
i lui nidaci, estenuanti a sera,
io non so se nell'orto
dove le ghiande piovono e oltre il muro
si sfioccano, aerine, le ghirlande
dei carpini che accennano
lo spumoso confine dei marosi, una vela
tra corone di scogli
sommersi e nerocupi o più lucenti
della prima stella che trapela –

io non so ...

Balza agli occhi l'esposizione di tutto l'elenco di confusi *senhal* di Arletta e di Clizia in una strofa di ben tredici versi che rimane inconclusa, interrotta come è da un periodo incidentale che comincia riprendendo la constatazione di un dubbio tormentoso: “*Io non so*”, che verrà ripreso per la terza volta all'interno del periodo incidentale per essere poi ripetuto per la ben quarta volta in chiusura del periodo.

L'impatto dell'avvenimento è forte, e Montale deve far fronte al ritorno implacabile della memoria di Arletta che sembra sopraffare quella di Clizia; “Il «piede attutito» il «passo»,

la «mano» della strofa seconda, che sono oggettivamente riferibili a Clizia, vengono segnati e «virati», trasformati dal loro forte colore intertestuale che li riconduce infallibilmente a Arletta. La figura di Clizia che si avvicina, indistinta e fantasmatica, nella luce del crepuscolo ligustico, attraverso la vegetazione levantina, approssimandosi al poeta, subisce una fluttuazione di realtà, non viene più *riconosciuta* dal locutore, si scompone in membra e particolari che sembrano stravolgerla, negarla, per ricomporla secondo un'altra immagine, fittamente contesta di fili intertestuali arlettiani. [...] Montale sembra qui voler reinterpretare l'esperienza cliziana come inveramento e realizzazione compiuta, saturazione, di quella ancora rudimentale e incompleta premonizione costituita, a suo tempo, dalla parabola arlettiana.»⁶⁰

Quindi il *visiting angel* viene a rivelarsi non una entità posta in primo piano ma che unisce in sé le ombre di più *personae separatae*. E appunto per capirle queste figure ombrose e trasparenti bisognerebbe ricordare un terzo tipo di memoria che, organizzando i ricordi ed esponendoli in rassegna in una specie di pellicola si avvicina alle riprese cinematografiche. Infatti Gregory Pell definisce questo tipo di memoria in Montale, memoria, appunto, «cinematografica».

4. Memoria cinematografica

Il processo mnemonico si articola fondamentalmente in due momenti: quello della percezione-conservazione e quello della rievocazione, nel caso della memoria episodica e apparizione in quella epifanica. Già Aristotele attribuì al ricordo un carattere attivo e una base fisica (siamo dunque nel campo semantico del movimento), mentre alla fase di conservazione ne assegnò uno passivo. Certo che i due processi di percezione-archiviazione e di rievocazione sono indissociabili e obbediscono a dei meccanismi complessi che vedono compenetrarsi i due tipi di memoria per poi affluire in uno terzo, la memoria «motoria». Nel suo *Materia e memoria*, Bergson afferma come delle due memorie, la volontaria e l'involontaria, quest'ultima "attiva" riproduce le rappresentazioni risultanti dall'intersecarsi di fili della coscienza, è spesso e volentieri quella che inibisce la prima o "almeno accetta da questa soltanto quanto può illuminare e

⁶⁰ Nosenzo, *Storia di Arletta*, art. cit., p. 100

completare utilmente la situazione presente: così si deducono le leggi dell'associazione di idee"⁶¹.

Succede che la memoria involontaria si serve delle gocce della memoria episodica per ingrandire certi dettagli. Sorprendente la coincidenza, ma è esattamente, quanto dichiarato da Montale in una delle sue innumerevoli interviste: "Il passato? Ho sempre succhiato il passato, servendomi di quelle pagliuzze che si usano per succhiare le granite a piccole dosi. Secondo me, questa è ancora l'unica forma mentis che si possa chiamare umanistica."⁶². Per spiegare come funziona la memoria, Bergson dà l'esempio di uno che vuole imparare a memoria la lezione. Ogni lettura aggiunge una cosa. "Ad ogni nuova lettura si compie un progresso; le parole si legano sempre meglio; finiscono con l'organizzarsi insieme. In questo preciso momento io so la mia lezione a memoria, si dice che è diventata ricordo, che si è impressa nella mia memoria."⁶³. Sono comunque dei legami che si devono istituire fra i singoli ricordi. In altre parole, le memorie vengono cioè immagazzinate come immagini e come movimenti. Come immagini e come rappresentazioni. La lezione è l'oggetto e le successive letture sono le diapositive che man mano aiutano a chiarire e vedere meglio l'argomento dell'*oggetto*.

Parallelamente possono essere concepite le vicende del poeta con la donna. Sono come delle diapositive che si susseguono nel tempo. Ciascuna in sé è finita, indipendente ma subito dopo la cesura che la separa dall'altra, la mente la elabora in connessione con la nuova. Proprio come i fotogrammi di una pellicola cinematografica; ciascuno in sé finito ma non rende l'idea da solo. La memoria motoria (cinematografica) è dunque quel livello, quell'aura dove si compongono "*gli atti scancellati per il gioco del futuro*". Più che mai sono azzeccate queste scelte lessicali di Montale. L'aggettivo "scancellato" rende bene l'idea di un'eliminazione, non fisica. Infatti i ricordi, le immagini che sopravvivono nel magazzino della nostra memoria appartengono ad una dimensione di esistenza, ambigua; ci sono e non ci sono; proprio come i fotogrammi di un film, sono delle immagini finite ma hanno da concatenarsi nel *continuum* della loro proiezione per dare senso organico.

Comunque, "cinematografico", non è un aggettivo estraneo all'*ars* montaliana sia in prosa che in versi, e specificamente in contesti di confine fra l'aldiquà e l'aldilà. In un racconto di *Farfalla di Dinard*, intitolato, appunto, *Sul limite*, Montale immagina di aver

⁶¹ Bergson, *Materia e memoria*, a cura di Adriano Pessina, Bari, Laterza, 2004, p. 69

⁶² Nascimbeni, *Montale, Biografia di un «poeta a vita»*, Milano, Longanesi, 1975, p. 15

⁶³ Bergson, *op. cit.*, p. 65

intrapreso un viaggio nell'altro mondo, scopre proprio che lì ciascuno potrà vedere il "filmato" che era la sua vita sulla terra: "quando Giovanna ti farà vedere la "registrazione" di quella che hai chiamato la tua vita, stenterai a riconoscerla."⁶⁴. Non solo ma essendo la memoria un ufficio di resistenza al passar del tempo, nell'aldilà, sparirà anche la memoria. Non avrà ragion di esistere, non essendoci più tempo. Infatti sempre nello stesso racconto, il protagonista immagina di incontrare lì sul "Limite", fra vita e morte, o meglio, vita e "vera vita", un certo Nicola che lo informa: "Lo so, la prima volta si è ancora attaccati alle storie di prima. È come accadeva a me quand'ero tra i vivi, che dico?, tra i morti dell'Antelimito da cui tu giungi ora; sognavo e al risveglio ricordavo ancora il sogno, poi anche quella memoria si perdeva. Lo stesso ora succede a te; c'è ancora una frangia terrestre da addormentare nella tua mente, ma è questione di poco."⁶⁵

Le parole di Nicola ci riportano di nuovo al pensiero della vita "virtuosa" del Dolce stil novo. Nicola chiama i vivi dell'Antelimito "morti". Finché, dunque, si è «della razza di chi rimane a terra», questa "*frangia terrestre*" della nostra mente, la potenza dell'immaginazione, diventa unico mezzo con cui si può navigare nell'altro mondo. E se questa "frangia" la possiamo immaginare come una "barca", la sua bussola non può essere che la donna. Con un piccolo gesto di lei, le coordinate fra cui è imprigionato il mondo immanente cambieranno:

Penso che se muovi la lancetta al piccolo
orologio che rechi al polso, tutto
arretrerà dentro un disfatto prisma
babelico di forme e di colori...)

E il natale verrà e il giorno dell'anno
che sfolla le caserme e ti riporta
gli amici spersi e questo carnevale
pur esso tornerà che ora ci sfugge

Carnevale di Gerti

⁶⁴ Montale, *Farfalla di Dinard*, Milano, Mondadori, 1969, p. 201

⁶⁵ *Ibidem*

III. Il muro, anzi l'oltre

“Gli animali non trascendono mai il fenomeno, il dato sensibile. L'uomo ha questo bisogno di trascendenza. Credente o no. È inimmaginabile un uomo che ne sia privo. Chi può dire di vivere soddisfatto nel mondo dei fenomeni, delle cose finite, senza farsi domande, chiedersi il perché?”⁶⁶

1. Trascendere è un bisogno

“L'uomo ha questo bisogno di trascendenza. Credente o no”. Montale non fa poesia religiosa, ciononostante, rimandi, metafore e simboli religiosi sono disseminati qua e là soprattutto nella sezione di *Flashes e dediche* de *La Bufera*. Ma ciò non vuole dire che il poeta voglia fare un ritorno a o una rinascita della religiosità cattolica, bensì, come si evince da sue dichiarazioni in prosa e in poesia, i suoi termini religiosi, per dirla con Jacomuzzi, «stanno ad indicare ciò che forse manca all'uomo d'oggi, *non come ciò che egli ha perduto* (secondo la prospettiva prevalentemente conservatrice della poesia religiosa «ufficiale»),⁶⁷. Si tratta piuttosto di un appello alla *speranza*, la speranza di superare la realtà immanente. L'immanenza della realtà si presenta come un muro che provoca un «frullo», un «rovello». La realtà non è solo quella che appare. Ma bisogna avere il coraggio – almeno mentale – di oltrepassarlo questo *muro*.

Nel viaggio della versificazione, Montale parte da questo rovello doloroso. E dopo il commuoversi dell'“eterno grembo” come in una lunga silenziosa, quanto difficoltosa, gestazione, arriva una stagione di *Movimenti*, altrettanto sconvolgenti. Ed alla fine di questi movimenti, proprio nell'ultimo testo della sezione, torna a riaffacciarsi imponente, nel titolo dell'ultimo testo della raccolta, il lessema muro; *Fuscello teso dal muro*. Non a caso allora la sezione in mezzo viene intitolata *Movimenti* come a creare una specie di

⁶⁶ Montale, *Il secondo mestiere*, op. cit., p. 1694

⁶⁷ Jacomuzzi, *La poesia di Montale*, Torino, Einaudi, 1978, p. 53

intervallo, di mare *mosso* fra il proemio e il resto della raccolta che sembra tutta giocata sull'alternanza di mare e scogli; mare e muri. Ci sono segnali di vita e vitalità ma sempre intravisti da lontano:

ascoltare tra i pruni e gli sterpi
schiocchi di merli, frusci di serpi.

Nelle crepe del suolo o su la vecchia
spiar le file di rosse formiche
ch'ora si rompono ed ora s'intrecciano
a sommo di minuscole biche.

Osservare tra frondi il palpitare
lontano di scaglie di mare
mentre si levano tremuli scricchi
di cicale dai calvi picchi.

1.1. Meriggiare pallido *ma assorto*

Possiamo considerare il testo di *Meriggiar pallido e assorto* un'importante **presa di coscienza** del poeta. Secondo Nietzsche, l'ora del meriggio è l'ora della conoscenza: “*Discendi in mezzo al buio che precipita / e muta il mezzogiorno in una notte / di globi accesi*”. Anzi se paragoniamo il viaggio della vita al giorno, “l'ora del meriggio si contrappone al resto del giorno nello stesso senso in cui la conoscenza si contrappone all'esperienza vissuta.”⁶⁸. Un conto è vivere, un altro conto, rendersene conto. A parte il gioco delle parole, il panorama delle esperienze della vita conosce solo in pochi momenti, che sarebbero i *meriggi*, le prese di coscienza di tali esperienze.

Secondo Kant, l'io trascendentale è “la concezione ideale di un io unitario, sottostante ai nostri diversi stati d'animo. [...] organizza tutte le nostre percezioni empiriche, formando

⁶⁸ Schlechta, *Nietzsche e il grande meriggio*, Frankfurt, Klostermann 1954, trad. italiana, Francesco Porzio, Napoli, Guida 1998, p. 12

così la base di ogni conoscenza”⁶⁹. Riconducendo queste due categorie dell’io empirico che sperimenta le cose percepibili quotidiane e l’io trascendentale che organizza i frammenti dell’io empirico ricostruendo un disegno globale unito e unitario, la Ott ci spiega come in Montale a questo dualismo fra l’io empirico e l’io trascendentale corrispondono le comunicazioni fra l’io lirico e il “tu” istituzionale. Il primo rappresenta “la consapevolezza di una condizione empirica, isolata, incomunicabile. Il tu, invece, incarna una pretesa di comunicazione intersoggettiva, trasmissione di messaggi sovraindividuali e conoscenza di ciò che lega la propria esistenza a quella altrui.”⁷⁰.

La poesia è uno dei *loghi* cui viene affidata la funzione di esprimere l’ineffabile, l’essenza delle cose che si trova platonicamente nell’utopia, in un posto cioè oltre la nostra dimensione. “Il tentativo di fermare l’effimero, di rendere non fenomenico il fenomeno, il tentativo di rendere comunicante l’io individuale che non è tale per definizione, la rivolta, insomma, contro la condizione umana [...] è alla base delle ricerche artistiche e scientifiche del nostro tempo”⁷¹. Notevole l’incrocio della poetica montaliana con la filosofia di Kant. Ciò che è vero, essenziale diventa l’inconoscibile e quindi l’inesprimibile (*noumeno*) e ciò che è empirico e che si può vivere risulta effimero (*fenomenico*). Missione della poesia è paradossalmente esprimere il noumenico! E nel disperato tentativo di farlo lascia che i guizzi di verità, i lampi di luce che colpiscono gli oggetti comunicarci quel tanto che ci possono rinchiudere delle grandi verità noumeniche.

2. Trascendenza e immanenza sono inseparabili

Se le idee, accessibili solo con l’intelligenza, sono eteree, incorruttibili e immobili nell’Iperuranio, di fronte ad esse, spiccano gli oggetti percepibili con i sensi per il loro essere corruttibili, mobili ed effimeri. In poche parole, il noumeno appartiene all’Iperuranio e il fenomeno appartiene agli oggetti presenti anche nel cielo, inteso in senso platonico. Perché per Platone il cielo appartiene alla sfera percepibile dal momento che è un oggetto visibile, mentre le idee e l’intelligenza – propria degli dei – è invisibile.⁷²

⁶⁹ Ott, *op. cit.*, p. 183

⁷⁰ Ivi, p. 184

⁷¹ Montale, *Il Secondo mestiere*, *op. cit.*, p. 53

⁷² Reale, *Per una nuova interpretazione di Platone*, Milano, Vita e Pensiero, 2003, pp. 190-197

Ma se l'opinione appartiene alla sfera degli oggetti percepibili e mobili mentre l'intelligenza no, quindi ovvio che la prima cerca di attingere alla seconda e di nuovo gli oggetti del cielo visibile cominciano a fare da prisma, da enormi specchi astrali che rispecchiano sulla nostra intelligenza umana, una parte sia pure minima dei raggi dell'intelligenza divina. In questo pensiero, si intravede l'ombra di cabalistica secondo la quale dio ha due aspetti, uno infinito, invisibile e un altro accessibile agli uomini e fra loro due esistono i cosiddetti *Sefirot* che non sono della stessa sostanza della parte ineffabile di Dio, ma servono tuttavia a rendere accessibile il pensiero della sua esistenza. Sia nel pensiero laico che mistico gnoseologico, immanenza e trascendenza sono inseparabili. Sono così vicine l'una all'altra, direbbe Caramella come la "*carne alle ossa*". La connessione fra le due sfere è data dalla stessa finitudine e limitatezza della sfera dell'immanente; per usare il vocabolario montaliano, la connessione è data dal muro che si delinea come un "diaframma tra noumeno e fenomeno, meridiana se un fuscello che da esso sporge vi proietta l'ombra, schermo se gli oggetti vi stampano il loro profilo."⁷³. Il muro montaliano richiama il muro del mito platonico della caverna dove le ombre che vedono i prigionieri sul muro sono prodotte da oggetti veri e il muro che diventa una specie di schermo cinematografico è a sua volta un oggetto immanente che fa da cerniera fra le due dimensioni.

Ad aiutare il poeta per volare oltre il muro è la donna, la messaggera alata che soccorre il Pafnuzio smarrito nel deserto: "Volo con te, resto con te; morire, / vivere è un punto solo" (*Nubi color magenta*). Il riferimento a Pafnuzio non è molto fuori tema, poiché la trascendenza in sé come istanza dell'essere rimanda al contesto religioso – e nello specifico Montale era particolarmente appassionato di opera lirica. Come avevamo già spiegato con Jacomuzzi, Montale è credente ma senza Chiesa; fedele senza appartenere a nessuna istituzione dogmatica. La sua Messaggera (profetessa) diventa la donna alata, grazie al cui aiuto, si libra nell'aria, penetra nel trascendente, anch'esso senza dogma. In *Intercettazione telefonica*, il poeta ci informa della sua condizione di «cardinale in pectore»; un religioso in abito borghese, un uomo che vuole librarsi nei cieli della gloria vivendo in qualsiasi paese ma, fuori della Storia:

Credevo di essere un vescovo

⁷³ Valentini in AA.VV. *Per la lingua di Montale*, a cura di G. Savoca, Firenze, Olschki, 1989, p. 13

in partibus
(non importa la parte
purché disabitata)
ma fui probabilmente cardinale
in pectore
senza esserne informato.
Anche il papa morendo
s'è scordato di dirlo.
Posso così vivere nella gloria
(per quel che vale) con fede o senza fede
e in qualsiasi paese
ma fuori della storia
e in abito borghese.

Montale stesso spiega la venatura religiosa della trascendenza in un'intervista per la *Gazzette di Lausanne*:

D: Yeats sosteneva che un poeta non può toccare la grandezza senza essere ispirato e sostenuto da un mito esteriore a lui. Lei pensa che il poeta possa fare a meno di Dio?

R: Yeats si fabbricava dei miti. Io sono un poeta che ha scritto un'autobiografia poetica senza cessare di battere alle porte dell'impossibile. Non oserei parlare di mito nella mia poesia, ma c'è il desiderio d'interrogare la vita. Agli inizi ero scettico influenzato da Schopenhauer. Ma nei miei versi della maturità, ho tentato di sperare, di battere al muro, di vedere ciò che poteva esserci dall'altra parte della parete, convinto che la vita ha un significato che ci sfugge. Ho bussato disperatamente come uno che attende una risposta.

D: Pensa che si possa parlare di «nozione di Dio» nella sua opera?

R: Sì a patto di togliere a Dio ogni attributo dogmatico.

D: Lei accetta l'attributo di cristiano?

R: Ammettendo che attualmente degli esseri che possano chiamarsi cristiani, potrei definirmi un cristiano che non appartiene ad alcuna Chiesa⁷⁴, un Pafnuzio.

2.1. L'anello che (non) tiene

Nel bisogno della trascendenza, definito da Montale, tipico dell'uomo e ancora più pressante per il poeta, s'inserisce la figura della donna. E la disposizione di Montale alla trascendenza, intesa in senso lato senza vincolo alcuno ai dogmi né alle istituzioni tradizionalmente definite, sposa felicemente la dialettica trascendenza e immanenza del Nestorianesimo nonché della cabalistica ebraica. Nel primo credo, si sa, sono accettate le due nature di Cristo, quella divina e quella umana. Per la Cabalistica, abbiamo appena accennato ai due aspetti di Dio. Nel libro del *Zohar* (Libro dello Splendore), documento base della Cabalistica, Dio è insieme «trascendente e immanente». Dio, il Creatore, è separato dal creato e non soggetto alle forze della natura, e nello stesso tempo, è onnipresente e accessibile sotto forma della *Shekhinah*, una manifestazione universale «femminile» di Dio.⁷⁵ Questa rappresentazione “femminile” diventa l'anello tramite cui gli uomini sulla terra possono mettersi in contatto con Dio. E parallelamente diventa un anello anche per noi in questa lettura gnostico-filosofica della figura della donna.

Iniziamo con Esterina, il cui nome come abbiamo spiegato sopra⁷⁶ racchiude una delle dialettiche portanti della genesi della figura femminile in Montale nonché della accessibilità del divino nella Cabala. Alla luce di tale premessa, Esterina, con il suo tuffo in mare, compie una specie di percorso ascetico dalla versione tangibile, concreta e visibile va a buttarsi e “nascondersi” fra le braccia del suo «divino amico». Ricordiamo che nella Cabala i due aspetti di Dio, quello *divino* è concepito appunto quale principio “mascolino” e l'altro, la *Shekhinah*, come principio femminile. Il tuffo di Esterina aiuterà dunque il povero nestoriano smarrito, rimasto sulla spiaggia ad osservare: «Ti guardiamo noi, della razza / di chi rimane a terra.». Considerate la primordiale unione fra i due principi che rappresentano i due aspetti di Dio nella Cabala, si spiegherà perché Esterina non ha paura di buttarsi in mare: «grigiorosea *nube* / che a poco a poco in sé ti chiude. / Ciò intendi e non paventi.». Ulteriore aggancio con mistica ebraica ci arriva dai connotati

⁷⁴ Nascimbeni, *op. cit.*, pp. 158-9

⁷⁵ The Routledge Dictionary of Judaism

⁷⁶ Cfr. *Supra*, p. 34

di Dio, o per la precisione con la sua parte divina nel testo biblico. Per alludere a questa parte, celestiale e divina, la Scrittura utilizzò la parola ‘nube’ come si legge nell’Esodo 13: 21: «Il Signore marciava alla loro testa di giorno con una colonna di *nube*, per guidarli sulla via da percorrere». Ed Esterina si butterò senza nessun pavento nella grigiorosea nube che a poco a poco in sé la chiude.

A proposito di nubi, nel testo dell’Esodo è riscontrabile un altro indizio, questa volta per Clizia. Se durante l’Esodo il Signore di giorno veglia sui fedeli sotto forma di «una colonna di nube», di notte Egli marciava alla loro testa «con una colonna di *fuoco* per far loro *luce*, così che potessero viaggiare giorno e notte.» (Esodo, 13:22). Clizia, all’anagrafe Irma Brandeis, un cognome che unisce letteralmente ‘fuoco’ e ‘gelo’. Le antitesi furono la nota di fondo della persona e del personaggio di Clizia. Irma, ebrea di nascita, successivamente fattasi cristiana. Montale racconta: «Quando la conobbi era già cristiana ma non credo possa parlarsi di conversione». Si tratta di un percorso teosofico complicato quanto aperto, affrontato con innata flessibilità. Quella del gelo e del fuoco è solo una delle tante antitesi che contrassegnano la vita di Clizia come persona e come figura. Irma Brandeis, oltre al passaggio teosofico dall’ebraismo al cristianesimo, Irma, di origine austriaca, trapiantata in America, fu dantista appassionata e altrettanto amante degli elisabettiani. È una donna che riassume in sé il Dolce Stilnovo e il suo contrario; l’iconoclastia e l’incarnazione; l’Occidente e l’Oriente; la *Lux-in-tenebris*. Clizia/Irma era il meglio che si poteva combaciare con la poetica di un nestoriano che concepisce carne e spirito insieme del Verbo divino. La Brandeis fu la «passione azzurra» del nostro nestoriano, che viveva anche lui le contraddizioni della vita come dichiara nell’*Intervista immaginaria*: “Il miracolo era per me evidente come la necessità. Immanenza e trascendenza non sono separabili, e farsi uno stato d’animo della perenne mediazione dei due termini, come propone il moderno storicismo, non risolve il problema o lo risolve con un ottimismo di parata. Occorre vivere la propria contraddizione senza scappatoie, ma senza neppure trovarci troppo gusto. Senza farne merce da salotto.”⁷⁷. Occorre comunque viverla, la contraddizione. Fu questo l’atteggiamento dichiarato del poeta nei confronti anche della sua figura, Clizia, che nel laboratorio ovidiano delle metamorfosi subì l’eliotropismo all’insegna proprio dei contrasti. La ninfa/pianta racchiude in sé, nel suo corpo conteso, forze e principi opposti: le sue membra immobili aderiscono rigidamente al suolo, ma il capo è flessibile e rivolto al cielo per cogliere i movimenti dell’astro amato;

⁷⁷ Montale, *Sulla poesia*, op. cit., p. 565

la parte inferiore del corpo è pallida e non più animata dagli umori vitali, al contrario la parte superiore è violacea e infiammata dai turbamenti interiori. La figura della ninfa/eliotropo nel testo ovidiano porta nella sua genesi l'unione di principi opposti in lotta fra cui primeggia la mutevolezza della forma e la costanza della dedizione al sole. E la vita della ninfa sarà l'emblema della dialettica fra permanenza e mutamento, fissità e movimento; separazione e unione e soprattutto la fedeltà; permanenza della sostanza oltre la mutevolezza e incostanza delle forme. Di qui il celeberrimo epiteto della ninfa: "mutataque servat amorem": colei che "l non mutato amor mutata serba", anello fedele tra il mondo terreno e quello divino: "Dicevano gli antichi che la poesia / è scala a Dio. Forse non è così / se mi leggi. Ma il giorno io lo seppi / che ritrovai per te la voce" (*Siria*).

In questo solco di filosofia e mistica si inserisce la visione del nestoriano, "l'uomo che meglio conosce le affinità che legano Dio alle creature incarnate"⁷⁸ e da parte sua la donna si offre come il medium tramite cui si possono sondare queste «affinità». Questa vista doppia del poeta-nestoriano diventa il vivaio delle sue larve. Fin qua abbiamo parlato di Arletta e Clizia ma una acuta osservazione di Fortini vi unisce anche la figura di Volpe. Il mottetto degli sciacalli, sotto la nota interpretativa messa fra parentesi in chiusura, ci dirige verso Clizia. Ma Fortini parla di un incontro casuale con Montale in cui raccontava al poeta come una lettura del romanzo *Thaïs* di Anatole France pareva illuminare il mottetto degli sciacalli. Fortini racconta: "Della risposta che ne ebbi rammento solo l'evasività"⁷⁹. Fortini vuole insinuare una certa volontà di Montale di non ammettere la pista da lui ritrovata⁸⁰. Ma andiamo avanti con la spiegazione di Fortini che fa risalire questa conversazione con Montale a "non prima del 1949 né dopo i primi mesi del 1950 ossia in un periodo che, a quanto mi vien detto, corrisponde a quello di più intenso rapporto del nostro poeta con la donna che egli chiama 'Volpe'. Infatti risale al 1950 la poesia *Nubi color magenta* dove figura il nome del protagonista del romanzo di France, Pafnuzio: «Come Pafnuzio nel deserto, troppo / volli vincerti, io vinto». La Grignani vede che è proprio Volpe la Diotima moderna. Tant'è vero che in una lettera del 6 febbraio 1952 Montale scrive alla Spaziani: "Ti dirò solo che fino a qualche tempo fa tu

⁷⁸ Ivi, p. 568

⁷⁹ Fortini, *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974, p. 147

⁸⁰ Da parte sua anche Ramat accenna a questo spunto in *Montale*, Firenze, Vallecchi, 1965, p. 106: «E Montale stesso malvagiamente ci fuorvia dalla spiegazione che tentavamo magari con la *Thaïs* di France». Vi è anche un cenno a Pafnuzio «a distanza di anni riutilizza il ricordo di France e Massenet», Ivi p. 215. Dobbiamo la segnalazione a Fortini, *Saggi italiani*, op. cit., p. 148, nota 1

eri per me mezzo Clizia e mezzo Mandetta di Tolosa, anzi di Torino, cioè un angelo sovrapposto per fotomontage ad un altro angelo, forse più reale, e (per l'altra metà) una meravigliosa ragazza che aveva scritto cose interessanti, ma che in fondo avrebbe anche potuto non scriverle. [...] Da qualche tempo [...] le due immagini si sono fuse e tutti i miei sentimenti si sono unificati in una sola, unica e costante adorazione che non trova voce ma non per questo è meno reale [...] sei una donna che ha tutta la bellezza che può avere una donna e tutta l'illuminazione mentale che può avere un grand'uomo.”⁸¹. Le donne di Montale non solo si sovrappongono l'una alle altre, mescolano il sacro e il profano ma arrivano addirittura ad assommare in una sola entità qualità maschili e femminili. Sono, per così dire, delle Cristofore (o se vogliamo, delle Cristi) che camminano sull'acqua nel deserto! La loro figura offre le contraddizioni sane che affinarebbero ancor di più la vista di un nestoriano smarrito, in altre parole sempre e ancora in ricerca delle scale verso un dio.

Montale si posiziona così lontano dall'idealismo, dall'estetismo, quanto dal positivismo, mantenendo una poetica d'equilibrio grazie alla sua stessa condizione di nestoriano smarrito, che credendo nella dualità divina e umana della persona di Cristo, ne accetta tutte e due senza far valere una sull'altra. E queste qualità vengono traslate sulla messaggera anche quando la poetica di Montale prende pieghe ancora più concretizzanti in *Satura* come in *Angelo nero*. Marchese identifica la continuità fra il visting angel nella forma candida e alata e quella dell'angelo nero. Oltre alla connotazione nestoriana dell'angelo quale «non celestiale né umano», sopravvive ancora la potenza dello sguardo della donna/angelo che richiamano momenti di *Luce d'inverno*: «alla scintilla / che si levò fui nuovo e incenerito». Qui la potenza fulminante dell'angelo è rappresentata dai fari, un uso che ben si addice al clima concretizzante di *Satura*⁸²:

o angelo nero disvelati
ma non uccidermi col tuo fulgore,
non dissipare la nebbia che ti aureola,
stàmpati nel mio pensiero
perché non c'è occhio che resista ai fari,
angelo di carbone che ti ripari

⁸¹ Lettera di Montale alla Spaziani in Grignani, *Dislocazioni epifanie e metamorfosi in Montale*, Lecce, P. Manni, 1998, p. 75

⁸² Vedi Marchese, *Visiting angel*, op. cit., p. 160

dentro lo scialle della caldarrostaia

2.2. Il velo della veronica

Anzi il rapporto del poeta con l'angelo arriva anche a rovesciare la funzione di elementi dell'ambiente già usati prima. Per esempio, il poeta la cui vista non reggerebbe la luce abbagliante dei «fari» dell'angelo, vuole che questi non venga fuori dall'aureola di nebbia che lo avvolge. La nebbia qui che nel mottetto di *Non recidere, forbice* aveva un valore negativo che rappresentava l'oblio che divora il ricordo, qui invece, ha un valore positivo protettivo. Così la tran codificazione interna di cui parla Marchese⁸³ conferisce il carattere nestoriano alla visione del poeta. Il nestoriano è colui che sa vedere solo nel buio dell'assenza: “Comprendo / la tua caparbia volontà di essere sempre assente / perché solo così si manifesta / la tua magia.” (*Ex voto, Satura II*).

Al nestoriano basta il sudario con l'immagine del Volto insanguinato di Cristo sopra e non il corpo di questi per crederci, per vederlo. Punto d'attacco questo con la mistica ebraica; finché Dio non assomiglia a niente né a nessuno, non si può raffigurare, quindi Egli nella sua unicità si può descrivere solo mediante ciò che non lo è. Solo nell'assenza della Sua personae, si afferma la sua entità: “*Codesto solo oggi possiamo dirti, / ciò che non siamo, ciò che non vogliamo.*”. Il velo necessario per visualizzare l'invisibile sono gli occhi di Iride: “*Forse non ho altra prova / che Dio mi vede e che le tue pupille / d'acquamarina guardano per lui.*” (*Verso Finistère*). Queste pupille di acquamarina che guardano per il Signore ricordano l'allegoria delle Ruote di Ezechiele che osservano le creature per Dio e sono soprattutto il medium tramite cui il poeta guarda il Cielo.

In questa area cangiante di iridi e creature iridescenti (anguilla) diventa doveroso l'accenno a una delle poesie di Hopkins, tradotte da Montale, *La bellezza cangiante* che unisce tanti *senhal* della creatura salvifica: “la striscia roseo-biliottata”, “trota in acqua” rispettivamente di Iride e di Anguilla che sfoceranno tramite una serie di ossimori tipicamente cliziani: “di dolce o d'aspro, di luore o buio.” fino ad approdare alla sentenza platonica della “bellezza non mutabile” come a distinguerla a confronto con le bellezze cangianti proprie della terra.

Gloria a Dio per le cose che ha spruzzate:

⁸³ Ivi., p. 161

i cieli bicolori, pezzati come vacche,
la striscia roseo-biliottata della
trota in acqua, il tonfar delle castagne
- crollo di tizzi giovani nel fuoco –
e l'ali del fringuello; per la toppe
dei campi arati e dissodati, e tutti
i traffici e gli arnesi, e tutto ch'è
fuor di squadra, difforme, impari e strambo,
tutto che muta, punto da lentiggini
(chissà come?) di fretta o di lentezza,
di dolce o d'aspro, di luore o buio.
Quegli le esprime – lode a Lui – ch'è sola
bellezza non mutabile.

Le bellezze cangianti benché mutabili, hanno l'importante compito di riflettere a noi comuni mortali la luce di quelle non mutabili, proprie della sfera celeste. Le affinità che legano Dio alle creature incarnate si manifestano in queste bellezze come in degli specchi al Nestoriano smarrito. E finalmente, si riesce a vedere:

questo e poco altro (se poco
è un tuo segno, un ammicco, nella lotta
che mi sospinge in un ossario, spalle
al muro, dove zàffiri celesti
e palmizi e cicogne su una zampa non chiudono
l'atroce vista al povero Nestoriano smarrito)

Iride

Cangianti non sono solo gli specchi e gli oggetti-specchio che riflettono la bellezza divina ma cangiante è anche la stessa capacità visiva del nestoriano, la sua condizione di

chi sta in bilico fra l'umano e il divino. Solo su questo binario riesce a collegarsi al sapere divino:

Oh resta chiusa e libera nell'isole
del tuo pensiero e del mio,
nella fiamma leggera che t'avvolge
e che non seppi prima
d'incontrare Diotima,
colei che tanto ti rassomigliava!
In lei vibra più forte l'amorosa cicala
Sul ciliegio del tuo giardino.

Incantesimo

3. La Cristofora

La dialettica degli ossimori ha il suo frutto migliore nella figura della Cristofora che da Occidente guarda l'Oriente per salvare gli uomini. Ma per avviarsi alla salvezza, alla redenzione di tutti, si ha bisogno di una *via crucis*, la Guerra, *La Bufera*:

Il lampo che candisce
alberi e muro e li sorprende in quella
eternità d'istante – marmo manna
e distruzione – ch'entro te scolpita
porti per tua condanna e che ti lega
più che l'amore a me, strana sorella

La Bufera

La sorella è "strana" perché divina. Adesso il «Tu» montaliano si staglia sullo sfondo terribile della guerra:

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,
si sono chiuse le vetrine, povere
e inoffensive benché armate anch'esse
di cannoni e giocattoli di guerra,
ha sprangato il beccaiolo che infiorava
di bacche il muso dei capretti uccisi,
la sagra dei miti carnefici che ancora ignorano il sangue
s'è tramutata in un sozzo trescone d'ali schiantate,
di larve sulle golene, e l'acqua séguita a rodere
le sponde e più nessuno è incolpevole.

Tutto per nulla, dunque? - e le candele
romane, a San Giovanni, che sbiancavano lente
l'orizzonte, ed i pegni e i lunghi addii
forti come un battesimo nella lugubre attesa
dell'orda (ma una gemma rigò l'aria stillando
sui ghiacci e le riviere dei tuoi lidi
gli angeli di Tobia, i sette, la semina
dell'avvenire) e gli eliotropi nati
dalle tue mani - tutto arso e succhiato
da un polline che stride come il fuoco
e ha punte di sinibbio....

Oh la piagata
primavera è pur festa se raggela
in morte questa morte! 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. ...

Il passaggio dai riflessi della mitologia pagana, degli eliotropi a Clizia che guarda in alto e si distrugge nell'Altro, si tinge di cristiano, o meglio, di religioso: “*fino a che il cieco sole che in te porti / si abbàcini nell'Altro e si distrugga / in Lui, per tutti.*”. È un chiaro rimando alla crocefissione di Gesù che patisce le pene per redimere tutti: “*Ho pensato per te, / ho ricordato per tutti*” (*Voce giunta con le folaghe*). Non a caso, le due poesie *La primavera hitleriana* e *Voce giunta con le folaghe* consecutive della sezione *Silvae* sono precedute dall'annuncio esplicito dell'iniziazione alla trascendenza incluso nella citazione biblica del titolo della poesia che le precede, ‘Ezekiel saw the Wheel...’.

L'episodio della Bibbia delle Visioni di Ezechiele, è pieno di guizzi semantici che possono farci da fari del testo montaliano. Se andiamo a leggere i versi 1-28 del capitolo primo del Libro di Ezechiele, troveremo il semantema della fulgore: “E vedevo, ed ecco, c'era un vento tempestoso che veniva dal nord, una gran massa di *nuvole e fuoco guizzante*, e aveva *fulgore* tutt'intorno, e di mezzo a esso c'era qualcosa di simile all'aspetto dell'*elettro*, di mezzo al *fuoco*” (Ez, 1:4). Unire fuoco e acqua «fuoco guizzante» non è estraneo alla genesi di Clizia, anzi si trova nel suo stesso cognome Brandeis. Non solo ma nel passo biblico, altri connotati della nostra messaggera come ‘fuoco’, ‘ardenti’, e ‘lampo’: “E in quanto alla somiglianza delle creature viventi, il loro aspetto era come carboni di fuoco ardenti. Qualcosa come l'aspetto delle *torce* si muoveva da una parte all'altra fra le creature viventi, e il *fuoco* era *luminoso*, e dal fuoco usciva il lampo. / E da parte delle creature viventi c'era un andirivieni come con l'aspetto del *lampo*.” (Ez., 1:13-14).

3.1. Crisalide

Sorprendente è il verso 17 del brano biblico che, parlando dell'aspetto delle Ruote, ci informa che essi sono dello «splendore del crisolito»: “In quanto all'aspetto delle ruote e alla loro struttura, era come lo *splendore del crisolito*; e tutt'e quattro avevano una sola somiglianza. E il loro aspetto e la loro struttura erano proprio come quando una ruota

risultava in mezzo a una ruota.” (Ez., 1:17). Il crisolito è una varietà di olivina che si presenta in cristalli di colore verde limpido e trasparente, usata come pietra ornamentale. Adesso per non parlare della coincidenza con altri rimandi minerali a pietre preziose di altri testi (basta pensare a *Gli orecchini*), ci limiteremmo qui ad accennare alla consonanza con un'altra metafora della donna/poesia in Montale: 'crisalide'.

Oltre all'assonanza CRISolito CRISalide, la crisalide è una delle meraviglie della metamorfosi. È proprio la fase della vita della *farfalla* dove prende luogo la trasformazione da un bruco statico attaccato alla *terra* ad una farfalla con le *ali*. Etimologicamente 'crisalide' deriva dal greco *chrysolos* che significa 'oro'. Nello stato larvale la muta acquista un colore giallo oro. E l'oro è tradizionalmente accostato al sole e questi, ovviamente, al fuoco. Ecco qui tutta la serie di «fuoco», «ardenti» necessari per la trasformazione. La crisalide è anche il simbolo della creatura che trasformandosi, non perisce mai, bensì rende eterni: “*fino a che il cieco sole che in te porti / si abbàcini nell'Altro e si distrugga / in Lui, per tutti.*”. È Gesù che acceso e asceso in cielo paga, sconta la pena per tutti, così come la farfalla che dopo la lunga muta nella fase della crisalide, durante la sua vita – benché breve – non si nutre ma si dedica esclusivamente alla procreazione per dare vita a nuove uova che avviano nuovi processi di trasformazione affinché il ciclo della vita sia *continuato*. Parallelamente Clizia/Iride è la messaggera di Dio che, scontata la pena per tutti, non pensa a se stessa bensì a salvare gli altri: «*ma se ritorni non sei tu, è mutata / la tua storia terrena, non attendi / al traghetto la prua, / non hai sguardi, né ieri né domani; / perché l'opera Sua (che nella tua si trasforma) dev'esser continuata.*». Crisalide richiama anche foneticamente il nome di Criseide, personaggio dell'Iliade ma anche una delle tremila oceanine, personificazioni dell'acqua corrente, ossia ogni fiume e sorgente della terra. Quindi ennesima prova del legame fra memoria, donna, uccello e acqua su cui ci torneremo più avanti.

3.2. *Immoto andare*

Il miracolo della muta, della trasformazione bruco-Crisalide-Farfalla, necessario per la continuazione del ciclo di vita nello stesso modo in cui quello della ascesa Esterina-Iride-Clizia è necessario per la salvezza dell'uomo. Sono entrambe catene di immoto andare; di

percorso che, pur sembrando statico, è sempre in movimento. Si tratta piuttosto di una ascesa; una anabasi: buio-limbo-liberazione. È un percorso che si intraprende soprattutto internamente, cangiante sulla superficie appunto come l'iride. Nella mitologia greca, Iride è la messaggera degli dei, personificazione dell'arcobaleno, un fenomeno cangiante e inafferrabile anche esso. Un fascio di colori che esiste, si vede ma non ha consistenza, appunto come l'ombra di Clizia in *Voce giunta con le folaghe*: «*L'ombra che mi accompagna / alla tua tomba, vigile, / e posa sopra un'erma ed ha uno scarto / altero della fronte che le schiara / gli occhi ardenti ed i duri sopraccigli / da un suo biocco infantile, / l'ombra non ha più peso della tua / da tanto seppellita, i primi raggi / del giorno la trafiggono, farfalle / vivaci l'attraversano, la sfiora / la sensitiva e non si rattroppisce.*». L'ombra di Clizia non ha più peso dell'ombra del padre defunto, è l'unica ombra vivente che può accompagnare il poeta ad un tale incontro. È una donna/soglia. Tant'è vero che posa la testa sopra "un'erma". Presso i greci e i romani, l'erma era un pilastro sormontato dalla testa del dio Ermete o da una testa "barbata" che veniva posta sui confini fra proprietà sulle tombe. La testa spesso rappresentava due facce: una sorridente (la vita) e l'altra piangente (la morte).

Nel libro X dell'*Odissea*, Ermete/Mercurio aiuta Ulisse per uscire dalla selva incantata, sciogliendo l'incanto della maga Circe. Ci troviamo qui in un incrocio di motivi che legano la figura e le funzioni del dio a quelle di Clizia. Innanzitutto, Ermete, identificato con Mercurio nella mitologia romana, è l'«araldo degli dei» e come tale è «profetico», porta il nunzio degli dei. È anche protettore delle strade, del commercio e dei viaggiatori. Di qui viene spesso raffigurato con la borsa ripiena e soprattutto con la verga di araldo, il caduceo che era riguardato come una «verga dispensatrice di benedizione e di prosperità, capace di trasformare in oro ogni cosa che toccasse». Ermete è anche l'inventore della lira, amato dai poeti e più tardi protettore delle scienze, specie della matematica e dell'astronomia. Notevolissima funzione fu certamente quella di psicopompo «condurre le anime dei trapassati nell'oltretomba e, in casi eccezionali, ricondurli dall'Ade alla luce del mondo». Infatti nel famoso rilievo di Orfeo e Euridice, Ermete, come psicopompo, compie il triste compito di ricondurre Euridice agli inferi. Secondo un'altra interpretazione etimologica, Ermete sarebbe un dio della luna, dotato di sandali d'oro (*il passo felpato nella neve*) e una verga d'oro, con la quale chiude nel sonno gli occhi agli uomini. È un dio che «dà la luce ma che anche la toglie.» (*Lux-in-tenebris?*). Altro riscontro con Clizia (anche con Mosca) sono le alette. Ermete viene spesso raffigurato

con «petaso, ma più frequentemente i calzari, forniti di due piccole alette. L'attributo comunque più frequente è il caduceo che sarebbe una verga con due serpenti simmetricamente attorcigliati e terminante con due *ali* aperte. E più avanti nell'arte romana, Mercurio veniva raffigurato con la testa coperta da petaso alato.⁸⁴

Tornando all'alchimia della crisalide, essa comprende oro, fuoco e cristallo; elementi che magari in un primo momento sembra che non possono essere associabili, invece da un certo punto di vista, potrebbero diventarlo. Il fuoco ha valore grazie al suo *movimento*. E in un certo senso anche il cristallo: «*e il cristallo dell'acque si smeriglia*» (Marezzo). Anzi le pietre preziose possono diventare il «fascio di fuochi multicolori». “Le pietre preziose, quando sono raggruppate, assumono movimento e vivacità, come quando si accostano colori diversi e vivi. Quei mille fuochi immobili sembrano preparare già l'immagine dell'uccello mosca e della paradisea, spesso paragonati a gioielli *volanti*.”⁸⁵. E qui Bachelard ci apre una pista innovativa per l'interpretazione della figura di Mosca, se consideriamo che l'uccello mosca è anche il colibrì le cui penne hanno un colore particolarmente **brillante**. La colorazione non è dovuta alla pigmentazione delle penne. Queste sono ricoperte da piccolissime lamelle cornee trasparenti che contengono microscopiche bolle d'aria, che funzionano da prismi ottici. Il raggio di luce viene così scomposto nei suoi colori originari dando una colorazione cangiante diversa a seconda dell'angolo di osservazione.

Se poi consideriamo che il nome scientifico della crisalide è 'lepidottero' e significa **ali ricoperte di squame**, arriveremo così ad una vera e propria sequela di metamorfosi che unisce le creature che appartengono al mare (Esterina, Anguilla e i coralli). Questi ultimi, come abbiamo appena visto, sono riconducibili semanticamente al regno dei volatili cui appartengono Mosca e Crisalide: “*l'iride breve, gemella / di quella che incastonano i tuoi cigli / e fai brillare intatta in mezzo ai figli / dell'uomo, immersi nel tuo fango, puoi tu / non crederla sorella?*” (L'anguilla).

All'insegna di questa costellazione di volatili e pesci, le *Metamorfosi* di Ovidio ci offrono l'assai noto caso delle sirene. Ovidio spiega come le sirene rimproverate dalla dea

⁸⁴ Per le informazioni etimologiche ed archeologiche sulla figura del dio, vedi la Treccani.

⁸⁵ Bachelard, *La terra e le forze, Le immagini della volontà*, Como, Red, 1989, p. 277

Demetra per non aver soccorso la figlia Persefone rapita da Ade⁸⁶. Così nel libro V, le sirene chiedono di venir trasformate in “uccelli” per poter cercare meglio l’amica perduta:

Forse perché Proserpina coglieva i fiori
primaverili, eravate nel numero delle sue compagne,
dotte Sirene? Dopo che inutilmente l'avete cercata per tutto il mondo,
avete desiderato, perché il mare sentisse la vostra pena
di potervi fermare sulle onde col remeggio delle ali,
e avendo il consenso degli dèi, avete visto
improvvisamente i vostri arti fiorire di penne;

Ma affinché le Sirene continuassero il loro ruolo di incantare gli uomini, Demetra lascerà loro il volto da vergini e la voce umana: “ma perché il vostro canto, nato a blandire le orecchie, / e il tesoro della vostra bocca non perdesse l'uso / della lingua, vi restò volto di vergini e voce umana”. Così continuano anche nella storia letteraria come archetipi delle figure strane ed ammalianti come per esempio la sfinge di *Nuove stanze*? Anzi un esempio di queste creature c'è in Montale e lui lo usa anche a livello teorico per definire la poesia, si tratta dell'Araba Fenice. Proprio così Montale descrive la poesia lirica in *Sulla poesia*: “Che cos'è la poesia lirica? Per mio conto non saprei definire quest'araba fenice, questo mostro, quest'oggetto determinatissimo, concreto, eppure impalpabile perché fatto di parole, questa strana convivenza della musica e della metafisica, del ragionamento e dello sragionamento, del sogno e della veglia”⁸⁷.

Ancora una volta, dunque, convergere gli opposti, ragionamento e sragionamento; sogno e veglia. Ma è la natura della poesia, del poeta “nestoriano” e della sua donna atta a trasportarlo in un'altra orbita. Infatti l'ombra della donna che appare in *Voce giunta con le folaghe*, “posa sopra un'erma”. L'erma presso i greci e i romani era il pilastro sormontato dalla testa del dio Ermes o da una testa barbata che veniva posta sui confini fra proprietà terriere private nonché sulle tombe. In quest'ultimo caso, la testa spesso rappresentava due facce: una sorridente (la vita) e l'altra piangente (la morte). Mentre per la religione cristiana, l'“erma bifronte” può rappresentare il contrario: la faccia piangente rappresenterebbe l'esistenza terrestre mentre quella ridente rappresenterebbe la vera vita,

⁸⁶ Anche nella selva delle creature ovidiane, le sirene c'entrano con il rapimento di Persefone nell'Ade.

⁸⁷ Montale, *Sulla poesia*, op. cit., p.171

quella dell'aldilà. Quindi anche Clizia – l'ombra di Clizia – gioca questo ruolo di confine; di punto di passaggio fra il nostro mondo e quello vero. “è il colloquio con le ombre che salva il poeta dalla storia, e lo riporta ai temi più profondi della sua vita, dove la conoscenza e la memoria si iscrivono ad un livello biologico – esistenziale irriducibile al divenire della storia”⁸⁸; l'orbita dell'Iperurano stabile. Inutile poi ricordare la palese assonanza fra Erma e il nome Irma, la donna che unisce in sé le due facce di vita e morte; una vita e l'altra, quella *vera*.

4. La Scala di Giacobbe

Se Euridice tornò irreversibilmente nell'Ade, Arletta morì giovane e sopravvisse solo nella memoria del suo Orfeo, solo con la *Bufera* la donna, come abbiamo visto finora, si tinge di religioso, conservando sempre la sua identità *femminile*. Certo che lei unisce in sé, trascendenza e immanenza. Anzi, potremmo dire che nel sincretismo metafisico di Montale che *trascende* la trascendenza cristiana, il Nestorianesimo si allarga fino ad abbracciare anche la natura femminile della parte umana di Dio. Proprio come accade nella cabalistica ebraica. De Caro osserva: “nella Clizia che «esce per ritornarvi / nel grembo degli Dei» dobbiamo così intravedere Beatrice, ma questa è riflesso della Shekinah della mistica ebraica [...], quel Pensiero del principio femminile di Dio, che decide di incarnarsi per il genere umano, in analogia col Messia femminile frankista.”⁸⁹. Con questa constatazione, De Caro riassume le fila della *persona* e personalità di Irma, l'«ebrea cristiana senza conversione».

“Nella Kabbalah (come nello gnosticismo) Dio ha due configurazioni (*partsufim*), due volti, due ipostasi, uno maschile e uno femminile. Questo secondo volto è conosciuto nella Kabbalah sabbatiana come quello di *Shekinah*, la deità femminile della Causa prima che da Occidente guarda all'Oriente [...] impietosita dell'imperfezione del mondo demiurgo, si rivela ad esso e lo riscatta dal male”⁹⁰. Un'altra divinità che funge da cerniera tra il nestorianesimo giudaico e lo gnosticismo è la figura di Sophia che rappresentando due principi; uno filosofico e un'altro religioso, può significare, a seconda della dottrina ad essa applicata, sia la Sapienza divina che la parte femminile di Dio. La

⁸⁸ Savoca, *L'ombra viva della Bufera* ne “La poesia di Eugenio Montale”, Atti del Convegno Internazionale, Milano - Genova, 1982, Librex, p. 397

⁸⁹ De Caro, *Journey to Irma*, Foggia, De Meo Stampatore, 1996, p. 218

⁹⁰ Ivi, p. 51

Sophia gnostica corrisponde alla *Shekinah* ebraica in quanto riveste un duplice ruolo, siede a fianco di Dio, ma viene anche esiliata nel mondo della materia.

Quindi anche nella sua stessa genesi, la figura di Clizia viene plasmata dal nestorianesimo, dalla duplice natura di incarnazione, personae immanente e ascensore spirituale nel suo lato trascendente. Costituisce in sé due delle componenti della Trinità cristiana: Spirito e figlio che poi nel caso di Montale son stati convertiti in Spiro e Figlia. Cristofora, l'Iri del Canaan è l'essenza di Dio, insita in tutti gli oggetti del nostro orbita ma ad un certo punto, terrorizzata dall'orrore della *Buferà* si incarna per espiare tutti. A questo punto varrebbe la pena anche ricordare che Irma si interessò durante il soggiorno statunitense di pensiero frankista che venerava Eva come la Vergine *incarnata* attendendo un Messia femminile che aspetta per arrivare alla distruzione di tutto.

Il pensiero frankista induceva ad una filosofia della «distruzione sistematica» e radicale come *discesa* nelle più oscure tenebre della abominazione per accedere poi alla salvezza. Frank proclamava una filosofia terrificante per il Giudaismo: l'abolizione delle leggi sostenendo che non solo gli ebrei ma l'intera umanità potevano raggiungere la salvezza seguendo la sua *ascesi* contro-tradizionale. Ogni istituzione sociale, politica e religiosa doveva essere abbattuta ed intesa semplicemente come un ostacolo da superare se davvero si voleva la salvezza. Il lavoro di distruzione nella filosofia frankista doveva essere compiuto in maniera radicale come una discesa dell'individuo nelle più infime profondità dell'abominazione; "*marmo manna e distruzione*". La manna arriva solo nell'Apocalisse. Solo nel buio si vede la luce.

Lux in tenebris, *senhal* di Clizia, diventa anche un connotato del nuovo 'Messia': "*Io non sono venuto ad innalzare - proclamerà il furioso messia militante - sono venuto a distruggere e a degradare tutte le cose finché esse non siano scese così in basso che più in basso non potrebbero scendere. La strada per l'abisso è terrificante e spaventosa. Anche nostro padre Jacob aveva paura di ciò e non osava salire la strada celeste. Essa consiste di due parti convergenti che si incontrano alle estremità, una parte conduce verso il basso, l'altra verso l'alto, e non vi è ascensione se prima non si è scesi. Così il mondo doveva essere in attesa di un altro Jacob.*"⁹¹. Così le Euridici di Montale

⁹¹ Mandel, *Il Messia militante ovvero la fuga dal Ghetto - La storia di Jacob Frank e del Movimento frankista*, Milano, Archè, 1984, p. 53

scendendo nel buio, torneranno nella figura di Clizia che il non mutato amore, mutata serba. Fa di sé uno specchio del Cielo, il primo passo della scala verso Dio: *“Dicevano gli antichi che la poesia / è scala a Dio. Forse non è così / se mi leggi. Ma il giorno io lo seppi / che ritrovai per te la voce”* (Siria).

Miglior conclusione per questo discorso non poteva essere che la citazione di San Bonaventura posta da Irma Brandeis all’inizio del suo libro su Dante, *The Ladder of Vision (La Scala della Visione)*:

“poiché si deve salire la scala di Giacobbe prima di scenderla, poniamo il primo passo dell’ascesa il più giù possibile, mettendo tutto questo mondo percepibile con i sensi dinnanzi a noi come se fosse uno specchio tramite il quale potremmo passare a Dio...”

Parte seconda

I. Allegoria

Severa essenza

La vita è vasta essendo

Ebbra d'assenza

E l'amarezza è dolce e lo spirito

Chiaro.

Valéry, Il cimitero marino

1. Perché l'allegoria?

L'allegoria per definizione, *allos* (altro) *agoréyo* (dico, esprimo), è un modo di esprimersi parlando riferendosi ad altro. È anche la possibilità di esprimere in modo tangibile ciò che è astratto, ineffabile. È il punto in cui le realtà e le verità trascendenti si fanno afferrabili, anche se solo obliquamente. Non a caso l'allegoria è la tecnica delle parabole religiose. Se Dio non lo possiamo vedere, Egli si manifesta tramite le sue opere, le sue creature che sono in un certo senso allegorie della sua Potenza. Infatti l'allegoria come mezzo di espressione per attribuire al mondo delle cose invisibili delle apparenze o dei "segni", è "storicamente e nella sua essenza, uno strumento della fede"⁹². O meglio – puntualizziamo noi – di fede. Ci atteniamo comunque a intendere la fede nel senso jacomuzziano di speranza; la religiosità dei nostri tempi dovrebbe essere intesa come ciò di cui l'uomo ha bisogno e non ciò che ha perso.

Il senso ultimo delle cose, è il tormentone dell'uomo moderno. A maggior ragione, dei poeti, che a detta di Montale subiscono e vivono una tensione che non deve essere giustificata. Infatti Montale ammette che la propria poesia "come ogni poesia" è nata da una crisi. Camon precisa che quella di Montale era un tipo particolare di crisi, non è cioè il risultato di "personali avventure o difficoltà, di fallite esperienze sociali o politiche, ma che è piuttosto la formula della stessa condizione umana instabile e contraddittoria: crisi

⁹² Galassi, *Montale trent'anni dopo. L'ultimo dei classici*, Corriere della Sera (12 settembre del 2011)

esistenziale”⁹³. Eppure, nonostante il caos di questa crisi, Montale riusciva ad appigliarsi a qualche barlume; “emblemi” e “simboli” che parevano costituire un appiglio per non precipitare e forse la pedana per uno slancio verso la verità”⁹⁴.

La salda “fede” in qualcosa che sta al di là ma non la possiamo ancora vedere o percepire fa sì che il poeta cerchi queste “pedane”. Scriverà Montale sul suo famoso saggio *Sulla poesia*: “Volevo che la mia parola fosse più aderente di quella degli altri poeti che avevo conosciuto. Più aderente a che? Mi pareva di vivere sotto a una campana di vetro, eppure sentivo di essere vicino a qualcosa di essenziale. 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.”⁹⁵. Era questa la “negatività” di cui parlarono alcuni critici. Si trattava del disagio dell’intellettuale che non può sfondare il ‘velo’ che lo sperava dalla realtà: “il rifiuto delle facili consolazioni fideistiche e l’accettazione convinta della propria solitudine come situazione non evasiva ma emblematica dell’intellettuale alto-borghese, nel momento in cui si accinge ad una esplorazione demistificante della realtà.”⁹⁶.

Ma, finché si è della razza di chi rimane a terra, questa «espressione assoluta» non c’è, ad essa non siamo ancora abilitati. La campana di vetro è forse trasparente o, al limite, ci fa trapelare qualche raggio di visione⁹⁷ ma implica sempre una barriera, un “velo”. Nel suo saggio intitolato proprio *Seeing through the veil*, Suzanne Akbari insiste sul legame stretto fra il **vedere** e il **sapere** nella letteratura con particolare attenzione al pensiero medievale. La lingua, così come tutti i sensi, funge da mediatore, permettendo al soggetto di *conoscere* il mondo. Ma sia la lingua che i sensi sono mediatori “imperfetti”. E questo loro essere difettosi lo si può constatare negli archetipi della Caduta dell’uomo nell’Eden e della trasgressione di questi alla legge di Dio nella vicenda della Torre di Babele.

Questi due peccati sono collegati anche dal fatto che costituiscono “peccati intellettuali, motivati da un desiderio di conoscere che va troppo lontano: desiderando di vedere ciò

⁹³ Montale, *Il secondo mestiere*, op. cit., p. 1643

⁹⁴ Ibidem

⁹⁵ Montale, *Sulla poesia*, op. cit., p. 565

⁹⁶ Marchese, *Visiting angel*, op. cit., p. 53

⁹⁷ Contini annota che “il sottinteso dell’intera poesia di Montale è una lotta drammatica del poeta con l’oggetto: per trovare, quasi, una giustificazione al *vedere*. Ma non sempre essa sbocca in una violenta dichiarazione delle cose: essa assume, prima di toccare questa fase “assertiva”, a cui tende sempre, una fase “descrittiva”. Poi Contini parla degli «errori» delle dicotomie non ingiustificate fra descrizione e interpretazione. CFR Contini, *Una lunga fedeltà*, Torino, Einaudi, 2002, p. 11

che dovrebbe essere nascosto. È l'umanità che nega le limitazioni poste da Dio sul sapere.⁹⁸.

Secondo Benjamin il peccato originale attaccò la lingua perfetta facendo della lingua ormai un mezzo, un mediatore; comportando il giudizio ovvero l'operazione con la quale si tenta inutilmente di ripristinare l'antica e originale immediatezza del nome nonché l'astrazione, la capacità di isolare, di separare. Il triplice effetto differenziante del peccato sulla lingua ne ha intaccato l'originaria purezza; il nome non può più dare voce alle cose ma solo proferire parole imperfette, appartenenti ad una delle 'cento lingue dell'uomo'. E quindi la lingua originale nella quale parola e cosa coincidevano perfettamente non esiste più e d'allora l'uomo cerca solo parzialmente, per quanto riuscisse, di restituire il pieno senso della cosa con la parola, traducendolo *zoppicando* in allegorie. Dio, attraverso la parola, ha creato il mondo mentre l'uomo, nominando, può solo evocare le cose ma non può dar loro vita. Si tratta di un processo che si configura come un'ennesima ripetizione imperfetta di ciò che una volta perfetto era.

Montale si rende ben conto di questa precarietà della lingua:

Incespicare, incepparsi
è necessario
per destare la lingua
dal suo torpore.
Ma la balbuzie non basta
e se anche fa meno rumore
è guasta lei pure. Così
bisogna rassegnarsi
a un mezzo parlare. Una volta
qualcuno parlò per intero
e fu incomprensibile. Certo
credeva di essere l'ultimo

⁹⁸ Akbari, *Seeing through the veil: optical theory and medieval allegory*, Toronto, University of Toronto Press, 2004, p. 6

parlante. Invece è accaduto
che tutti ancora parlano
e il mondo
da allora è muto.

2. Vista e lingua

Nonostante le due vicende, quella della Caduta di Adamo e quella della Torre di Babele, terminassero con una divisione: la prima con la divisione dell'umano dal divino; la seconda con la divisione fra gli uomini fra di loro, la vista e la lingua rimangono paradossalmente gli unici due approcci possibili per accedere al sapere.⁹⁹ Fermo restando che poiché certe verità non si possono vedere, allora si usa la lingua come scala per avvicinarsi ad esse. L'accurata analisi del Rosiello delle sinestesie dell'opera poetica di Montale portò all'esito che la maggioranza dei trasferimenti compiuti dal poeta vanno dal «basso verso l'alto» nonché dal tatto verso la “vista”¹⁰⁰. Un risultato pertinente con il discorso appena menzionato, nonché molto indicativo del processo che compì Montale nel corpo della lingua facendo di essa una scala per accedere ai significati che non può vedere.

Il trucco però sta nel fatto che la vista è “la più vera e la più falsa dei sensi: essa possiede la grande capacità di rivelare la verità ma nello stesso tempo la grande capacità di ingannare”¹⁰¹. In questo ambito, la lingua viene accostata alla vista e questa, veritiera ed ingannevole nello stesso tempo, viene raffigurata, come si soleva fare nella letteratura medievale, ci informa la Akbari, con lo specchio, per la precisione, con i due aspetti opposti di esso: “nella letteratura medievale, la natura doppia della vista viene spesso raffigurata come le due caratteristiche contrastanti dello specchio: quella buona che ci permette di vedere ciò che sarebbe stato impossibile percepire altrimenti e quella cattiva di invertire l'immagine in esso riflessa”¹⁰². Noti sono gli esempi dell'iconografia medievale dello specchio buono di Prudenza e di quello pericoloso di Narciso. Nel primo

⁹⁹ Ivi, p. 7

¹⁰⁰ Vedi Rosiello, *Le sinestesie nell'opera poetica di Montale*, Bologna, Palmaverde, 1963

¹⁰¹ Akbari, *op. cit.*, p. 7 (traduzione mia)

¹⁰² Ibidem

caso lo specchio ammonisce in quanto ci apre una dimensione in più per vedere ciò che altrimenti, con gli occhi nudi, non saremmo in grado di vedere. Invece nel secondo caso, lo specchio è insidia pericolosa, ingannevole; non a caso nello specchio ciò che è a destra, in esso appare a sinistra e viceversa. In maniera simile, lo *specchio* del testo ha la stessa capacità *doppia* di rivelare nonché di ingannare: il linguaggio figurato può veicolare significati che sfuggono a quello letterale, già inadeguato dai tempi della Caduta, ma nello stesso tempo ha il difetto che fa sì che ogni lingua, tutte le lingue, possano ingannare il lettore. Ed è qui, come abbiamo sopraccennato, che risiede il compito della lingua, in particolar modo dell'allegoria, di svolgere la mediazione fra soggetto e oggetto, fra lettore e significato.

Il paradosso però è che l'allegoria, pur volendo superare la difettosità, la lacunosità del linguaggio, lo usa! Se ne plasma per superarsi, diventando così essa stessa un procedere metafisico. È vero che l'allegoria sorpassa le balbuzie ma senza di queste, non esisterebbe, o meglio ancora, non avrebbe ragion d'esistere. «*Una volta / qualcuno parlò per intero / e fu incomprensibile. Certo / credeva di essere l'ultimo / parlante. Invece è accaduto / che tutti ancora parlano*». Nonostante la data finitudine della parola assoluta, la mente umana continua a dibattersi, a cimentarsi: “[in me] c'è il desiderio d'interrogare la vita. Agli inizi ero scettico influenzato da Schopenhauer. Ma nei miei versi della maturità, ho tentato di sperare, di battere al muro, di vedere ciò che poteva esserci dall'altra parte della parete, convinto che la vita ha un significato che ci sfugge.”¹⁰³. Alvaro Valentini definisce platonico questo atteggiamento: “L'atteggiamento di Montale, in fondo, è un atteggiamento “platonico”; del Platone, intendo, che crea il mito della caverna per avvertirci che noi non possiamo conoscere le cose, ma solo l'ombra delle cose.”¹⁰⁴.

Sempre nell'intervista con Camon, Montale afferma la limitatezza della ragione umana: “La ragione umana ha limiti molto ristretti e parecchi grandi fisici sono d'accordo con me in questo. Credo di tutta evidenza che la vita debba avere un senso, ma non quello che proposto dal naturalismo [...] Non si può vedere contemporaneamente il recto e il verso della medaglia.”¹⁰⁵. Con questa affermazione che incita a guardare, a intellegere bene il “recto” delle cose del mondo, in quanto riflettori di luce ultraterrena, Montale sembra

¹⁰³ Nascimbeni, *op. cit.*, pp. 158-9

¹⁰⁴ Valentini, *Semantica dei poeti, Ungaretti e Montale*, Roma, Bulzoni, 1970, p. 86

¹⁰⁵ Camon, *Il mestiere di poeta*, Milano, Lerici, 1965, pp. 83-84

avvicinarsi di più al pensiero medievale e antico che a quello umanistico. Nel Medioevo, il sapere, il centro della conoscenza non era l'uomo bensì Dio: "per ogni pensatore dell'antichità, la coscienza umana non è il centro onde scaturisce la luce della verità, ma solo un breve specchio che quella luce raccoglie e riflette. Di fronte a lui all'uomo e fuori di lui, sta il mondo sensibile e quello intelligibile, l'universo nel quale l'uomo è inserito, come monade tra altre monadi."¹⁰⁶.

Ciò non significa la perdita di speranza e il completo smarrimento dell'uomo, che "a differenza delle piante, degli animali e delle altre forme di vita inserite nella materia, essendo dotato d'intelletto, ha la capacità di assorbire il mondo: l'anima sensitiva, benché tutta compresa nella materia, è tuttavia capace di accogliere in sé, intenzionalmente, le immagini delle cose sensibili"¹⁰⁷. Montale diventa così un originale punto di incontro fra la sensibilità medievale e quella moderna. Anzi nel suo sincretismo gnostico, diremmo che supera entrambe le sensibilità: da una parte aderisce allo scetticismo, accetta il dubbio ma non sfocia nel nichilismo. Leggiamo le sue parole riportate da Camon: "Quando dico che probabilmente il mondo non esiste mi guardo bene dal pretendere che questa inesistenza sia priva di un significato positivo: ha certo un significato il fatto che il mondo, *per noi*, esista."¹⁰⁸. Dall'altra parte, Montale non limita questo senso ad un comune messaggio di salvezza:

Questo che a notte balugina
nella calotta del mio pensiero,
traccia madreperlacea di lumaca
o smeriglio di vetro calpestato,
non è lume di chiesa o d'officina
che alimenti
chierico rosso, o nero.
Solo quest'iride posso
lasciarti a testimonianza
d'una fede che fu combattuta,
d'una speranza che bruciò più lenta

¹⁰⁶ Nardi, *Dante e la cultura medievale*, Bari, Laterza, 1983, p. 136

¹⁰⁷ Ivi, p. 135

¹⁰⁸ Camon, *op. cit.*, pp. 83-84

di un duro ceppo nel focolare.

(*Piccolo testamento, La Bufera*)

L'uomo, come creatura sensata e sensitiva, è atto ad avventurarsi in un cammino gnostico che lo elevi dal mondo buio delle cose a quello illuminato dei significati. Si ha bisogno di un certo procedere verticale per arrivarci.

2.1. Gerarchia degli specchi

La navetta della ragione, o meglio, della volontà di sondare i cieli e di rappresentarne i significati, produrrà l'allegoria. Tanto per cominciare, e visto che andiamo rasentando il contesto religioso – almeno in senso ascetico – distinguiamo qui fra allegoria e allegoresi. Quest'ultima, spiega Suzanne Akbari, deriva dalla fusione di allegoria e esegesi per la struttura verticale della prima, orizzontale della seconda. Se tutto il significato viene traslato per intero a un altro livello allora è verticale, e se invece solo uno o più termini vengono traslati allora è un'allegoria di tipo orizzontale. Comunque, il procedimento che ci interessa in questa sede è quello dell'allegoria (verticale), caratteristica della dottrina neoplatonica la quale prevede che tutti gli oggetti siano legati l'uno all'altro in una specie di “catena o gerarchia. Ogni anello in questa catena riflette quello ad esso precedente proprio come uno specchio”¹⁰⁹.

In questa prospettiva, la visione platonica si combacia con quella teologica di Dionigi l'Areopagita. Nella *Gerarchia Celeste*, Dionigi sostiene che la “Gerarchia fa sì che i suoi stessi elementi diventino immagini di Dio; che siano specchi chiari e immacolati così che possano riflettere lo splendore della luce primordiale e quindi di Dio stesso”¹¹⁰. Lo stesso concetto lo troviamo nella teoria della *Qabbalah* secondo la quale esistono dieci emanazioni divine, dette *Sefirot*, che occupano il vuoto che separa l'infinito di Dio e il finito del mondo¹¹¹. L'aggancio con il motivo dell'eliotropo, di matrice ovidiana, apparso negli *Ossi* e destinato a designare il nome in codice di Irma (Clizia) colei che “il non mutato amor mutata serba” arriva subito con l'asserzione di Dionigi il quale afferma che una volta gli anelli/specchi della gerarchia, abbiano ricevuto il pieno splendore divino,

¹⁰⁹ Akbari, op. cit., p. 13

¹¹⁰ Dionigi l'Areopagita, *La gerarchia celeste*, Firenze, G. Giannini e Figlio, 1921, p. 154

¹¹¹ Vedi *The Routledge Dictionary of Judaism*

potranno trasmettere generosamente, e sempre a seconda della volontà divina, questa luce agli esseri più giù nella gerarchia”¹¹². Ugualmente nella Cabala, la *Shekhinah*, la sfera più vicina al mondo empirico del creato di cui è la forza reggente, “non è provvista di luce propria, bensì riceve la Luce divina dalle altre sfere.”. Essa girando attorno allo splendore divino, lo trasmette alle creature, ai “poveri nestoriani smarriti” che avrebbero sempre bisogno di lei come bussola e «torcia» che indichi loro la via.

3. Orfeo/Cristo

Certo però che gli “specchi” della gerarchia non sono della stessa materia di cui è fatta l’entità celeste. In altre parole, l’allegoria non prevede una somiglianza materiale fra significato e significante. Anzi essa, a differenza del simbolo, garantisce una certa autonomia ad entrambi. Ed è proprio per questo che l’allegoria è il metodo valido per spiegare ciò di cui non conosciamo l’immagine e la somiglianza a tutti gli effetti; ciò che non abbiamo mai – o almeno ancora – visto. L’allegoria diventa così un metodo adattissimo per parlare di significati occulti, primo fra tutti quello della divinità. Infatti l’allegoria ebbe un ruolo centrale nella mitologia biblica e ancor prima, in quella pagana a proposito del problema di Dio. Pico della Mirandola, si era posto di scrivere un libro sulla natura segreta dei miti pagani che avrebbe dovuto chiamare *Poetica teologia* poiché i misteri divini non potevano essere rivelati. Non a caso gli Egizi scolpivano sfingi in tutti i loro templi. Pico sosteneva che tutte le religioni pagane, senza eccezione, si erano servite di immagini misteriose, “geroglifiche” e dissimulavano le loro rivelazioni sotto miti e favole destinati intenzionalmente a distrarre l’attenzione della moltitudine per proteggere dalla profanazione i segreti divini, mostrandone solo la «corteccia» riservando le «midolle» del loro vero senso agli intelletti più elevati e più perfetti. Come esempio Pico cita gli *Inni orfici*; egli supponeva infatti che Orfeo avesse dissimulato in essi una rivelazione religiosa che desiderava venisse intesa soltanto da una piccola cerchia di iniziati. «Ma, com’era costume degli antichi teologi, Orfeo intessé i misteri dei suoi dogmi agli involucri delle favole e così li dissimulò sotto veli poetici».¹¹³

¹¹² Dionigi, *op. cit.*, p.154

¹¹³ Wind, *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano, Adelphi, 1971, p. 22

Lodando Pico questi «mascheramenti religiosi», sosteneva che “la tradizione pagana aveva in comune con la Bibbia una virtù: esistevano cioè dei misteri ebraici, oltre quelli pagani.”¹¹⁴. Non era neanche possibile che Dio avesse bisogno di quaranta giorni per rivelare a Mosè Tavole con dieci comandamenti. Ci devono essere stati rivelati altri segreti divini che però non dovevano essere trascritti. Segreti che furono stati tramandati dai rabbini per tradizione orale, nota col nome di Cabala. E Pico pensava che “la Cabala avesse nei confronti dell’Antico Testamento la stessa posizione che nei confronti dei miti pagani avevano i segreti orfici. Il testo biblico era la «corteccia», la Cabala «le midolle». La Legge era stata data a tutti ma la comprensione spirituale di essa era stata concessa soltanto a pochi.”¹¹⁵. Mosè spiegava la Legge in stile mirabile, illuminato quale era dal «sole divino». Ma poiché il popolo era di «occhi deboli come la civetta» non poteva sopportare la luce, egli rivolgeva loro la parola in modo velato.¹¹⁶ E Cristo, sosteneva Pico, adottò lo stesso espediente: «Gesù Cristo, *imago substantiae Die*, non scrisse il vangelo ma lo predicò»¹¹⁷.

Afferma comunque il Savarese che “Veramente i romani, gli italiani, i cittadini della moderna Europa, nonostante lo splendore artistico e letterario del Rinascimento, ad alcuni spiriti religiosi sembravano ritornati simili agli uomini primitivi sui quali, nell’alba dei tempi, aveva fatto presa il canto di Orfeo.”¹¹⁸. Infatti nella seconda delle sue tre egloghe cristiane, *De ortu Domini*, Egidio da Viterbo accosta il mito di Orfeo a quello di Cristo. I punti in comune fra le due vicende sarebbero la discesa agli inferi, rappresentata in Cristo con la morte e il ritorno con la resurrezione; poi l’elemento della passione e quello della morte compianta. Comunque, quello che ci interessa in Egidio è che questo accostamento sfocia anche in una specie di confronto contrapponendo alle fantasie menzognere di Orfeo la verità di Cristo. “dietro l’accostamento-contrapposizione Orfeo-Cristo opera anche l’idea già maturata nella più recente tradizione orfica, che vedeva in Orfeo un Cristo imperfetto. Cristo riesce là dove Orfeo è fallito. Oltre a far risorgere dei veri morti (“*veros manes*”, allusione forse a Lazzaro e casi simili dei Vangeli), Cristo, nella sua discesa agli inferi dopo la resurrezione, libera molte anime “*umbras ... resolvit victor, et eripiet ...*”)

¹¹⁴ Ibidem

¹¹⁵ Ivi, p. 23

¹¹⁶ Ibidem

¹¹⁷ Ivi, pp. 23-24

¹¹⁸ Savarese, *Orfismo a Roma tra filologia e cabala (1505-1532)* in “Orfeo e l’orfismo”, Atti del Seminario Nazionale Roma-Perugia (1985-1991), a cura di Agostino Masaracchia, Gruppo Editoriale Internazionale, p. 365

dalla prigione e dalle catene infernali, mentre Orfeo non era riuscito a liberare dalla morte la sola sua Euridice.”¹¹⁹

Questa interpretazione del Savarese trova riscontro nell’opinione del Padoan riguardo la mancata presenza di Orfeo, almeno l’Orfeo quale amante sconsolato dalla perdita di Euridice, nella *Commedia*. Questa assenza salvo il cenno a lui nell’elenco di altri filosofi messi nel Limbo, ha incuriosito il Padoan che, chiosando la voce di Orfeo nell’*Enciclopedia dantesca* redatta nel 1973, annota: “è singolare che il poeta non accenni mai al bellissimo mito di Euridice (e al viaggio nell’oltretomba) né alla truce fine di Orfeo, pure così ampiamente descritti da Ovidio.”¹²⁰. Infatti l’osservazione è molto pertinente. Una risposta ci arriva, a circa trent’anni di distanza dalla chiosa del Padoan, nell’*Omaggio a Beatrice (1290-1990)*, Guglielmo Gorni interviene sulla questione riconoscendo alla vicenda orfica una funzione di antimodello rispetto alla vicenda di salvezza raccontata da Dante nel poema.”¹²¹. Mentre Euridice lascia sconsolato il suo Orfeo, Beatrice aiuta il suo Dante illuminandogli la via verso il Paradiso.

Nello specifico, la vicenda di Orfeo, da noi rilevata dietro le maglie degli *Ossi*, non fu una vicenda di una salvezza completa come quella del modello dantesco. Anzi, applicando la teoria del Gorni, questa vicenda risulta anch’essa una specie di antimodello dell’esperienza dantesca. Collegando poi la catabasi degli *Ossi* (guidata da Esterina e Arletta), all’apparizione di Clizia, otteniamo una traiettoria che si avvicina di più alla struttura della Scala di Giacobbe fatta di due parti comunicanti una in *discesa* e l’altra in *ascesa*.

La descrizione di questa Scala è anteposta al saggio di Irma (Clizia): “*poiché si deve salire la scala di Giacobbe prima di scenderla, poniamo il primo gradino dell’ascesa il più giù possibile, mettendo tutto questo mondo percepibile con i sensi dinnanzi a noi come se fosse uno specchio tramite il quale potremmo passare a Dio...*”. Per la precisione, riportiamo l’avverbio della citazione originale – in inglese. Era proprio ‘before’ che letteralmente significa ‘dinnanzi’ lasciando dunque l’ipotesi di mettere tutto il mondo concreto percepibile con i sensi ‘dietro’ di noi. Questa immagine di porsi alle

¹¹⁹ Savarese, *art. cit.*, p. 356

¹²⁰ Padoan, *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, 1973, vol. IV, p. 192

¹²¹ Verlatto, *Diverse funzioni del mito di Orfeo nella Commedia e nel Convivio* in «L’ornato parlare», a cura di Gianfelice Peron Esedra, Padova 2007, p. 350.

spalle il mondo dà maggior credito alla figura di Orfeo rinvenuta in *Forse un mattino andando*, quale posta in discesa, qui metafisica, verso gli Inferi. Se mettiamo a quest'Orfeo uno specchio in mano – vedrà su questo specchio “accamparsi alberi case e colli”. Un momento simile coglie Dante, nel canto XXVIII° del Paradiso: “*come in lo specchio fiamma di doppiero / vede colui che se n'alluma retro, / prima che l'abbia in vista o in pensiero, // e sé rivolge per veder se 'l vetro / li dice il vero*” (vv. 4-7). Oltre all'atto del rivolgersi per sorprendere le verità, notiamo anche l'uso della metonimia del ‘vetro’ per ‘specchio’.

L'allegoria, abbiamo detto, garantisce autonomia al significante. Così facendo, essa unisce trascendente e immanente utilizzando gli elementi più disparati, più eterogenei. Questa autonomia fa sì che ci siano più possibilità di molteplicità, di ramificazione del significante (della materia immanente). Un procedimento questo che si differenzia dalla riduzione idealistica in direzione del sentimento puro. Qui nell'allegoria, la “materialità angelica contro la quale si schiera invece la poesia, volutamente impura, fatta di oggetti, di *Purgatorio*.”¹²². Quello di Dante fu un viaggio finalizzato all'ascesa in Paradiso, invece quello di Montale è un *iter* modernamente cognitivo di cui la meta non è ancora ben chiara. Ma non per ciò la poesia risulti come atto irrazionale puro, anzi, l'allegoria per quanto varia e bizzarra che possa essere, dovrebbe essere svolta e decodificata sotto la vigilanza dell'intelligenza.

4. Un sogno fatto in presenza della ragione

Montale lo dichiara in *Quaderni milanesi*: “Se per poesia pura si intende quella di estrazione mallarmeana io non appartengo a quella corrente. Non è che io la respinga a priori, solo me ne dichiaro estraneo. C'è stata però, a partire da Baudelaire e da un certo Browning, e talora dalla loro confluenza, una corrente di poesia non realistica, non romantica e nemmeno strettamente decadente, che molto all'ingrosso si può dire metafisica. Io sono nato in quel solco... *Tutta l'arte che non rinunzia alla ragione, ma nasce dal cozzo della ragione con qualcosa che non è ragione, può anche dirsi*

¹²² Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi*, Firenze, Firenze University Press, 2007, p. 259

metafisica.¹²³ Il carattere metafisico dell'arte, postilla Marchese, deriva dunque da questo «cozzo» tra la ragione e una realtà irrazionale, o almeno che “sfugge a ogni tentativo di esplicazione ottimistica totalizzante; donde, da un lato una sorta di strenua e disperata operazione fenomenologica sugli oggetti, dall'altro il rifiuto di ogni consolazione evasiva di tipo *idealistico o estetizzante*”¹²⁴. Montale si distanzia dal facile estetismo praticato per comodità che non accontenterebbe la ragione, gli interrogativi esistenziali. E ciò posizionerebbe Montale al di fuori della cosiddetta corrente ermetica, come dichiara appunto il Marchese: “Il rifiuto di una poesia che sia «un'altra cosa», per la scissione fra i significanti eufonici e prosodici e i significati semantico-intellettuali, chiarisce definitivamente l'estraneità di Montale a un tipo di poesia orfico-ermetica che in Italia è rappresentata dalle esperienze di Campana e dell'Ungaretti di *Sentimento del Tempo*.”¹²⁵ Ciò non significa che Montale intenda sacrificare l'«incantesimo» dichiarato già «essenziale all'operazione poetica» come minimo di «sensualità espressiva» che non deve sempre essere “colore, sfarzo, *cliquant*, ma può essere benissimo secchezza, nervosità senso dell'essenziale”¹²⁶.

Una lettera di Montale a Marchese del 28 marzo 1977 contiene una precisazione semantica importante per l'esegesi di *Notizia dall'Amiata*, riguardo la parola «borro» che in toscano è “qualsiasi vena d'acqua a scorrimento non torrentizio. Là dove l'acqua più ristagna è possibile vedervi riflessi lunari o polvere di stelle.” Questa precisazione di Montale, sottolinea Marchese, è un invito a “leggere il testo alla lettera, realisticamente, senza riferimenti metaforici alla fumosa metafisica positivista del poeta romagnolo [Pascoli].”¹²⁷ Il «borro» in Pascoli è burrone dell'Infinito che suggerisce bene l'idea dei precipizi cosmici nei quali traluce l'ignota Galassia. Ed è tutto sommato la pace interiore del poeta che pervade l'orizzonte de *La mia sera*, la pace ritrovata. In Montale, invece, è l'esterno «Fuori piove» che è interiorizzato ad indicare la precarietà della «cellula di miele». “L'invocazione dell'amata, il «barlume» della sua immagine che trasale dall'intimo nell'angosciosa consapevolezza della sua assenza determinano lo stato d'animo meditativo che trascorre, con potente fermezza strutturale, in un groviglio di pensieri, in una sorta di “flusso di coscienza” d'altissimo e suggestivo valore lirico.

¹²³ Montale, «*Quaderni milanesi*», autunno 1960, p. 13. Corsivi nostri

¹²⁴ Marchese, *Visiting angel*, op. cit., p. 50 Corsivi nostri

¹²⁵ Ivi, p. 51

¹²⁶ Montale, *La fiera letteraria*, 15 aprile e 6 maggio 1928

¹²⁷ Marchese, *Amico dell'invisibile*, op. cit., p. 364

Nessuna quiete pascoliana in questa fervida vigilia dell'intelligenza."¹²⁸. Marchese, con questa "vigilanza dell'intelligenza", insiste ancora sul carattere metafisico sobrio della poetica montaliana. Il mito mescolato (o quasi fatto) con la realtà, la verità del quotidiano: "Clizia è ormai lontana, in America, e il suo volto sacro, la sua «icona» adorabile appare balenante sul «fondo luminoso», epifania solo *mentale* che non lenisce la negatività del presente («Fuori piove»)."¹²⁹.

Montale vede che la poesia "è un mostro: è musica fatta con parole e persino con *idee*"¹³⁰; "un'«araba fenice»; «un oggetto determinatissimo, concreto, eppure impalpabile perché fatto di parole», «strana convivenza della musica e della metafisica, del ragionamento e dello sragionamento, del sogno e della veglia».¹³¹. Una metamorfosi sobria a volte anche ammiccante come questa poesia, *Gli uccelli parlanti* di *Quaderno di quattro anni*:

La morale dispone di poche parole
qualcuno ne ha contate quattrocento
e il record è finora imbattuto.
Neppure gli uccelli indiani
che oggi sono di moda
e somigliano a merli
rapace becco di fuoco e penne neroblù
riescono a dirne di più.
La differenza è nelle risate:
quella del falso merlo non è la nostra,
ha un suo bersaglio, l'uomo che si crede
più libero di lui: di me che passo
ogni giorno e saluto quel gomitollo
di piume e suoni destinato a vivere

¹²⁸ Ivi, p. 367

¹²⁹ Ibidem

¹³⁰ Montale, *Sulla poesia*, op. cit., p. 584

¹³¹ Ivi, p. 171

meno di me. [...]

L'attacco è molto sobrio, attesta un dato di fatto: «La morale dispone di poche parole». Addirittura questa constatazione viene rafforzata con cifre: «qualcuno ne ha contate quattrocento». Situazione attuale è che «il record è finora imbattuto». Qui comincia il lavoro della fantasia. Scrive Montale: «L'arte comincia dove la realtà finisce»¹³². Abbiamo un uccello parlante che arriva da lontano e ha in becco un tizzone della saggezza di fuoco, può benissimo rappresentare la donna alata di Montale. Al di là dei dettagli cui sarà dedicato l'ultimo capitolo, sull'immaginazione corposa, il dato così semplice e modesto «gomitolo di piume e suoni» è una pedana vera, un trampolino di lancio a cui metteranno le ali le idee del poeta. Montale stesso parlando del *visting angel* ammette che «La sua fisionomia è sempre corruciata, altera, la sua stanchezza è mortale, indomabile il suo coraggio: se angelo è, mantiene tutti gli attributi terrestri, non è ancora riuscita a disincarnarsi. [...] Se poi si può vedere in lui [nel *visting angel*] un usignolo – e perché non un *robin*, che ha la gola rossa e che canta all'alba? – io non ci trovo difficoltà; l'importante è che il traslato dal vero al simbolico o viceversa in me avviene sempre inconsapevolmente. Io parto sempre dal vero, non so inventare nulla; ma quando mi metto a scrivere (rapidamente e con poche correzioni) il nucleo poetico ha avuto in me una lunga incubazione: lunga e oscura. *Après coup*, a cose fatte, conosco le mie intenzioni.»¹³³.

5. Allegoria fra sacro e profano

L'allegoria è un curioso mezzo espressivo che permette di essere letto e usato nelle due direzioni: dal dato reale al livello superiore e viceversa; concretizzando i sommi significati in sobri significanti. La Grignani fa notare che perfino i paesaggi esotici «colti in una puntualità extratemporale [...] si presentano veramente come apparizioni tanto più rilevate in segno e colore quanto più esprimono formazioni interne, concretano trasformandoli i segreti itinerari e crocicchi dell'anima»¹³⁴ riportando versi che vedono come nucleo immaginifico una *colomba*:

¹³² Montale, *Nel nostro tempo*, op. cit., p. 70

¹³³ Montale, *Il secondo mestiere*, op. cit., pp. 1489-1490

¹³⁴ Solmi, *Scrittori negli anni*, Milano, Garzanti, 1976, p. 299

Una colomba bianca m'ha disceso
fra stele, sotto cuspidi dove il cielo s'annida.
Albe e luci, sospese; ho amato il sole,
il colore del miele, or chiedo il bruno,
chiedo il fuoco che cova, questa tomba
che non vola, il tuo sguardo che la sfida.

Ma non solo la colomba o checchessia di creature vere, a volte Montale fa tutto un repertorio di nomi in una specie di bestiario: «*Ho continuato il mio giorno / sempre spiando te, larva girino / frangia di rampicante francolino / gazzella zebù ocapi*». Non a caso il titolo della poesia è *Per album*. La Grignani osserva come questo «catalogo» ripercorre i “gradini dell’esistente dall’infimo e piccolo all’alto e fragoroso, dalla pura potenzialità (larva), attraverso le bizzarrie del mondo animale (il francolino, l’ocapi), su fino alla minaccia degli eventi naturali...”¹³⁵. Chiosiamo ricordando che il termine platonico *Logos*, che deriva dal greco *Lèghein*, oltre a scegliere, raccontare significa anche enumerare. L’ansia nomenclatoria di Montale celerebbe anche una ansia gnoseologica che associa il termine primo ad una fila di significanti nella speranza di azzeccare la definizione più riuscita che proietterebbe una luce in più sulla verità del termine primo.

In questa sede di osmosi allegorica fra sacro e profano, spicca un personaggio centrale nell’esegesi biblica, Filone d’Alessandria, vissuto a cavallo della nascita di Cristo e fece dell’allegoria principio esegetico della Bibbia, ponendo il *logos* platonico fra Dio e la mente umana. Secondo Filone, la mente, la componente immortale dell’uomo, potrebbe, per via di volontà e di esercizi, accedere al *logos*, che si delinea come una grande riserba dei significati. Collegando allora la teoria di Filone con quella di Dionigi, gli specchi della gerarchia abbisognano di uno sforzo razionale per accedervi.

¹³⁵ Grignani, *Dislocazioni*, op. cit., p.135

Filone usa l'allegoria come chiave di volta per interpretare nomi di personaggi, posti ed episodi dell'Antico Testamento. Nella sua interpretazione allegorica delle Scritture, Filone attribuiva una valenza simbolica ciascun patriarca. Per esempio, Abramo è il simbolo della virtù, frutto dello studio, Giacobbe invece è il simbolo della virtù, frutto dell'esercizio. Giacobbe è "l'asceta della virtù". Non a caso sulla scala verso la verità, grazie al suo zelo, Giacobbe passa dalla percezione con le orecchie a quella con gli occhi¹³⁶. Non a caso, il suo nome sarà Israele (il veggente, visione di Dio): "Il tuo nome non sarà più Giacobbe, ma Israele, poiché tu hai lottato con Dio e con gli uomini, ed hai vinto" (Genesi 32:28).

Se andiamo a leggere il testo de *Gli orecchini*, riscontriamo qualche somiglianza con la vicenda di Giacobbe:

Le tue pietre, i coralli, il forte imperio
che ti rapisce vi cercavo; fuggo
l'iddia che non s'incarna, i desiderî
porto fin che al tuo lampo non si struggono.

Giacobbe fugge le passioni, fugge da Dio per obbedirgli. Giacobbe fugge perché sa che Dio non si rivela a chiunque; sapendo che Dio è il sommo lume che distruggerebbe con il suo Bagliore tutte le anime non ancora purificati del tutto dal peccato e dalle passioni. Anche Montale fa altrettanto perché sa che il bagliore della sua Iri lo brucerebbe con la terribile forza dello sguardo divino. La duplice valenza, invece, della luce divina la troviamo in *Nuove stanze*:

... Ma resiste
e vince il premio della solitaria
veglia chi può con te allo specchio ustorio
che acceca le pedine opporre i tuoi
occhi di acciaio.

¹³⁶ Abbiamo già accennato all'analisi delle sinestesie montaliane condotta da Rosiello: la maggiore parte delle sinestesie di Montale muove verso la vista. Vedi supra, p.83, nota 100

Se Dio non si può vedere in prima persona, allora lo si allegorizza, se ne guarda il riflesso nello specchio delle creature! Essendo l'originale inaccessibile, l'allegoria si vanta di un'infinità di soluzioni per far risalire la mente a quell'originale irreversibilmente smarrito. Nella *Gerarchia celeste*, Dionigi l'Areopagita, replica alle obiezioni perché i segni ed «i simboli coi quali sono adombrate le cose spirituali e celesti non rassomigliano a quelle» spiegando che esistono due metodi “l'uno che consiste nell'offrire la realtà sotto l'artificio di segni che loro rassomigliano; l'altro sotto forme che son loro diametralmente opposte; allo stesso modo che si può parlar di Dio per affermazione o per negazione”¹³⁷, poiché «la divina realtà sorpassa ogni essenza ed ogni vita». Spesso anche le Scritture per elevare il nostro pensiero chiamano la divina sostanza “invisibile immensa, incomprendibile, ineffabile, tuttavia diciamo giustamente che non è nulla di tutto ciò che è.”¹³⁸.

Usare però il secondo metodo, quello di ricorrere a segni di più bassa nobiltà per rappresentare le realtà divine, non è, secondo Dionigi, meno sublimizzante di quello primo. Anzi poiché “nelle cose divine, l'affermazione è meno giusta e la negazione più vera, meglio sarebbe non provarsi ad esporre per mezzo di forme analogiche questi misteri, tutti avvolti d'una sacra oscurità. Però se riflettiamo più attentamente, vedremo che non è già abbassare ma bensì elevare le celesti bellezze, descrivendole con lineamenti evidentemente inesatti, perché con ciò noi veniamo a confessare che esiste tutto un mondo fra esse e gli oggetti materiali.”¹³⁹. Dionigi difende la tesi che queste «difettose approssimazioni» aiutano il nostro intelletto ad elevarsi. Sarebbe a dire che le analogie farebbero più comodo al nostro cervello ma per fare una specie di disinganno a quelli che non credono nell'esistenza di *un'altra orbita*, quelli che “non immaginano nulla al di sopra della bellezza del mondo sensibile, e per elevare saviamente il loro pensiero, che i santi dottori hanno creduto di dover adottare quelle immagini tanto dissomiglianti”¹⁴⁰.

Alla luce di quanto detto, Dionigi, come Montale, non esclude il ruolo dell'intelletto, per vedere *l'invisibile*. Anzi, per entrambi, è un *labore intellectus*. Lo spiega anche Beatrice a Dante nel canto XXVIII° del Paradiso: “*Quinci si può veder come si fonda /*

¹³⁷ Dionigi l'Areopagita, *op. cit.*, p. 8

¹³⁸ Ivi, p. 14

¹³⁹ Ivi, p. 15

¹⁴⁰ Ivi, p. 16

l'esser beato ne l'atto che vede, / non in quel ch'ama, che poscia seconda;" (vv. 109-111). Che cioè la beatitudine dipende dall'atto del *vedere* non da quello di amare. Se Platone pone il *logos* fra le originali perfette e celestiali delle cose e le loro copie terrestri, Filone d'Alessandria nel suo *Commentario allegorico alla Bibbia*, definisce gli angeli "Logos di Dio" (*De Cherubim* 35)¹⁴¹. E questa visione sembra commentare da sola l'Angelo nero montaliano "*non celestiale né umano*":

o piccolo angelo buio
non celestiale né umano,
angelo che traspari
trascolorante difforme
e multiforme, eguale
e ineguale nel rapido lampeggio
della tua incomprensibile fabulazione.

Convergenndo allora la teoria della gerarchia celeste di Dionigi con questa lettura filoniana (platonica) della Bibbia, viene fuori la visione gnostico-religiosa della donna in Montale quale anello di congiunzione, sobrio, fra la realtà immanente del mondo delle cose e quella trascendente dell'*altra orbita*.

L'allegoria della "donna gentile" della *Vita nova*, citata in un passo del *Convivio* (II, II, 1.2.), sembra gettare ulteriore luce dalla specola dell'ingegno dantesco sulla donna messaggera di Montale: "1. Cominciando adunque, dico che la stella di Venere due fiato rivolta era in quello suo cerchio che la fa parere *serotina e matutina*, secondo diversi tempi, appresso lo trapassamento di quella *Beatrice beata che vive in cielo con li angeli e in terra con la mia anima*, quando quella gentile donna, cui feci menzione ne la fine de la *Vita Nuova*, parve primamente, accompagnata d'Amore, a li occhi miei e prese luogo alcuno ne la mia *mente*. 2. E sì come è ragionato per me ne lo allegato libello, più da sua gentilezza che da mia elezione venne ch'io ad essere suo consentisse; *chè passionata di tanta misericordia si dimostrava sopra la mia vedovata vita, che li spiriti de li occhi miei*

¹⁴¹ Filone d'Alessandria, *Tutti i trattati del Commentario allegorico alla Bibbia*, Milano, Bompiani, 2005, p. 333

a lei si fero massimamente amici. E così fatti, dentro [me] lei poi fero tale, che lo mio beneplacito fu contento a disposarsi a quella imagine.” (corsivi miei).

Il passo dantesco mette in risalto la natura doppia – anche paradossale – di questa donna che sembra “serotina e matutina”, vive in cielo con li angeli e in terra con l’anima del poeta¹⁴². Ne risalta soprattutto la comunicazione con la mente del poeta: “parve primamente, accompagnata d’Amore, a li occhi miei e prese luogo alcuno ne la mia mente.”. Sempre nel *Convivio*, Dante parlando del senso delle scritture ne individua quattro tipi mettendo ancora una volta in risalto il nesso fra la ragione e il senso allegorico, classificato come secondo fra i piani di significato: “si vuol sapere che le scritture si possono intendere e deonsi esponere massimamente per quattro sensi. 3. L’uno si chiama litterale, [e questo è quello che non si stende più oltre che la lettera de le parole fittizie, sì come sono le favole de li poeti. L’altro si chiama allegorico, e questo è quello che si nasconde sotto ’l manto di queste favole, ed è una veritade ascosa sotto bella menzogna: sì come quando dice Ovidio che Orfeo facea con la cetera mansuete le fiere, e li arbori e le pietre a sé muovere; che vuol dire che lo savio uomo con lo strumento de la sua voce fa[r]ia mansuescere e umiliare li crudeli cuori, e fa[r]ia muovere a la sua volontade coloro che non hanno vita di scienza e d’arte: e coloro che non hanno vita ragionevole alcuna sono quasi come pietre.”. (*Convivio*, II, I).

Senza ragione e capacità intellettiva, si è come pietre. Il passo richiama le parole di Beatrice per Dante nel canto XXX III del Purgatorio:

“Ma perch’io veggio te ne lo ’ntelletto
fatto di pietra e, impetrato, tinto,”
(vv. 73-74).

Infatti è il canto in cui Beatrice comincia a spiegare il senso delle allegorie usate nel canto precedente. E dopo averlo fatto, si rivolge a Dante che lo sente stolto, ammonendolo di dover tenere presente nella mente questo discorso, almeno il suo disegno:

“voglio anco, e se non scritto, almen dipinto,
che ’l te ne porti dentro a te per quello
che si reca il bordon di palma cinto”

¹⁴² La stessa dell’Angelo di Montale.

(vv. 76-78).

Dante assicura che le ha impresse queste parole:

“E io: "Sì come cera da suggello,
che la figura impressa non trasmuta,
segnato è or da voi lo mio cervello.”

(vv. 79-81).

Solo che le verità celesti e sublimi distano tanto dalla filosofia terrestre che Dante finora andò acquistando:

“Perché conoschi", disse, "quella scuola
c' hai seguitata, e veggi sua dottrina
come può seguitar la mia parola;
e veggi vostra via da la divina
distar cotanto..”

(vv. 85-89).

Per accedere alle verità celesti bisogna sposare la via d'accesso, la *Sapientia*.

Era proprio questo il ruolo della gentile donna apparsa nella *Vita nova*. Con sé porterà la luce, cioè felicità dovuta alla comprensione, alla «vedovata vita» del poeta. L'espressione «la mia vedovata vita» riecheggia metaforicamente l'arida condizione esistenziale del Montale degli *Ossi* e anagraficamente la condizione del tardo Montale deprivato della sua Mosca. E a cavallo della vicenda con Esterina e Arletta da una parte e quella con Mosca dall'altra, si designa bene su questo *fondo luminoso* l'apparizione di Clizia, il grado più basso e quindi primo della salita della Scala di Giacobbe.

II. Stile e tradizione

Veramente quant'io del regno santo

Ne la mia mente potei far tesoro,

sarà ora materia del mio canto.

Dante, *Paradiso*, I, vv. 10-12

1. Simbolo o Allegoria

Secondo Goethe, l'allegoria nasce quando il poeta cerca il particolare nell'universale, opponendola alla poesia, intesa in senso romantico come vedere l'universale nel particolare, occupandosi di esprimere il particolare senza pensare all'universale o rinviare ad esso.

Più precisamente Goethe definisce l'allegoria in contrapposizione al simbolo nel senso che l'allegoria è qualcosa di delimitato, chiaro e ben definito. Scrive in *Massime e riflessioni*: "L'allegoria trasforma il fenomeno in un concetto, il concetto in un'immagine, ma in modo che il concetto nell'immagine sia da considerare sempre circoscritto e completo nell'immagine e debba esser dato ed esprimersi attraverso di essa."¹⁴³; mentre il simbolismo "trasforma il fenomeno in idea, l'idea in un'immagine, in modo tale che l'idea nell'immagine rimane sempre infinitamente attiva e inaccessibile e, anche se pronunciata in tutte le lingue, resta tuttavia inesprimibile."¹⁴⁴. Balza la differenza fra il «concetto» in cui si trasforma l'immagine nel caso dell'allegoria rispetto all'«idea» in cui si trasforma l'immagine nel caso del simbolo. Infatti nella sua *Estetica*, Lukàcs si sofferma su questi due termini e sottolinea come debbano essere concepiti nell'ambito della filosofia classica tedesca dalla quale deriva il vocabolario goethiano. Così il concetto determina «una volta per sempre e in modo univoco contenuto e dimensioni

¹⁴³ Goethe, *Massime e riflessioni*, trad it. di Marta Bignami, Roma – Napoli, Theoria, 1983, p. 233

¹⁴⁴ Goethe, *op. cit.*, p. 234

dell'oggetto ch esso significa». Lukàcs non esita a riconoscere in questo atteggiamento «l'essenza di ogni primo avvicinamento disantropomorfizzante alla realtà oggettiva.»¹⁴⁵ Perché così si pone l'accento sulla fissità del concetto, «fissità indipendente dall'uomo»¹⁴⁶.

Si tratta proprio di una nozione di chiarezza, di precisione che appartiene all'allegoria come immagine-concetto in contrapposizione all'ineffabile elasticità infinita della immagine-idea del simbolo. Quest'ultimo si ha quando il fenomeno si trasforma in un'idea. Ma l'idea in sé è qualcosa di elastico, di nucleo che ammette di essere sviluppato un'infinità di volte. Mentre il caso di descrivere il processo allegorico con la trasformazione del concetto in un'immagine che lo racchiuda implica due processi: il primo è il concetto la cui formulazione supera l'«immediatezza sensibile»; poi, il concetto si trasforma in un'immagine in modo tale che «in essa [nell'immagine] il concetto si mantenga ancora delimitato e completo e possa essere espresso in base ad essa». Quindi nel caso dell'allegoria, il concetto rimane talmente definito e conservato nel suo originale meccanismo che potrebbe essere addirittura espresso e ripreso in base a questa formula. Pensiamo per esempio ai segni della matematica e dell'algebra che contengono in sé i concetti immutati e immutabili, espressi con un vocabolario diverso dal loro originale. Ecco perché, spiega Lukàcs, l'allegoria non significa affatto «un ritorno al punto di partenza, al mondo fenomenico: essa lo *trascende*»¹⁴⁷.

Di qui anche il principio metamorfico in base a tanta creatività montaliana. La metamorfosi implica infatti la trasformazione di un essere o di un oggetto in un altro di natura diversa. Quindi nel processo metamorfico dell'allegoria, il concetto non appartiene più alla categoria astratta dei concetti ma si *trasforma* in un'altra natura, quella visiva delle immagini. Così nella sacra Scrittura, il corpo risorto sarà celeste non più terreno, sarà cioè di natura diversa. Paolo ci parla del corpo incorruttibile celeste, che indosseranno gli spiriti nudi dopo la morte. Anzi, riguardo la resurrezione la dice chiara; che non si tratta di morte, bensì di trasformazione: «**51** Ecco, io vi dico un mistero: non tutti morremo, ma tutti saremo *trasformati*, **52** in un momento, in un batter d'occhio, al suono dell'ultima tromba. Perché la tromba squillerà, e i morti risusciteranno

¹⁴⁵ Lukàcs, *Estetica*, trad. it. di Fausto Codino, Torino, Einaudi, 1970, p. 1475

¹⁴⁶ Ibidem

¹⁴⁷ Ibidem. Corsivo nostro

incorruttibili, e noi saremo trasformati. **53** Infatti bisogna che questo corruttibile rivesta incorruttibilità e che questo mortale rivesta immortalità.» (1 *Corinzi* 15).

Nel testo dell'*Elegia* non mancano i riferimenti a questi processi di metamorfosi/resurrezione: «*Ieri tutto pareva un macero ma stamane / pietre di spugna ritornano alla vita*». Si nota subito che questo processo, fedele al credo montaliano, parte sempre dal vero, dal verissimo: «*e il cupo sonno si desta nella cucina, / dal grande camino giungono lieti rumori*». Nell'*Elegia* le due voci: quella del poeta e quella delle pellegrine si intrecciano in una litania nuova; così nella prima strofa il poeta parlava di «*cane lionato che si allunga nell'umido orto*», mentre nella seconda le voci delle pellegrine parlano di «*vascelli sospesi*». In una lettera a Bazlen del 9 giugno 1939, Montale spiega “i vascelli sono ex voto, le isole luoghi nelle navate”. Interessante ricordare a questo punto che secondo una leggenda olandese, i vascelli fantasma sono navi erranti per i mari che portavano sventura alle altre navi che incontravano. Ma qui come afferma Jacomuzzi, e come sostiene la nostra tesi, le metamorfosi di Montale vanno dal negativo al positivo. E malgrado “vascelli fantasma” o altre presenze minacciose, la resurrezione avrà luogo. Ed infatti le pellegrine alzeranno il sudario. Momento che segna il trapasso nestoriano dalla natura terrena di Gesù Cristo a quella celestiale. Il passo di Paolo dalla lettera ai Corinzi sembra un'esegesi del messaggio *positivo* di speranza quale voleva farcelo capire Montale: «Il sospirar che facciamo sotto il peso delle sofferenze della vita presente è una delle ragioni che ci spingono ad anelare dietro allo stato perfetto, in cui lo spirito non sarà solamente liberato dal «corpo della nostra umiliazione», ma rivestirà il corpo glorioso ed incorruttibile. Non desideriamo d'essere *svestiti* o spogliati semplicemente, del corpo attuale, come se la nostra aspirazione fosse all'annientamento od allo stato di spiriti nudi. Il nostro desiderio non è meramente negativo, quasiché l'essere privi di un organo corporale fosse per noi l'ideale dell'uomo; non bramiamo la morte per sé stessa poiché essa è uno spogliamento; ma il nostro desiderio è positivo, è volto al possesso della vita in tutta la sua pienezza e perfezione. Aspiriamo perciò, noi che viviamo ancor nel corpo terreno, ad essere *sopravvestiti* del corpo celeste, affinché *ciò ch'è mortale*, ossia la sostanza corruttibile del corpo fatto di carne e sangue, sia come inghiottito dall'onda della vita che opererà la trasformazione dei viventi alla venuta di Cristo. Solo allorquando «questo corruttibile avrà rivestita l'incorruttibilità e questo mortale avrà rivestito l'immortalità» sarà completa la vittoria sulla morte.».

Angelo Jacomuzzi parla dell'evento di *Elegia a Pico Farnese* come “mutamento” che si preciserà in metamorfosi.¹⁴⁸ Secondo Jacomuzzi “L’area semantica del mutamento è segnalata programmaticamente da due termini: a) il *trapasso* (al verso 41: il “*trapasso dei pochi tra orde d’uomini-capre*” e b) il *mutamento* del “fanciulletto” al penultimo verso: “*del mutamento, da lemure ormai rifatto celeste*”¹⁴⁹. Carpi collega gli «uomini-capre» alle «pedine» di *Nuove stanze*, nel senso della indistinta moltitudine di morti, non iniziati cioè alla conoscenza, alla comprensione del senso della vita: essi “personificano, per la prima volta con questa chiarezza, la folla d’uomini esclusi dal privilegio della poesia e della sua forza conoscitiva, esclusi (nel concreto della formalizzazione specifica) della comunione con la donna-angelo e perciò sbattuti senza difese nel “nembo”, nella “follia”: “[...] una tregenda / d’uomini che non sa questo tuo incenso, / nella scacchiera di cui puoi tu sola / comporre il senso.”¹⁵⁰. Anzi se torniamo un po’ più dietro, questi «uomini-capre» sarebbero anche della serie degli «uomini che non si voltano» di *Forse un mattino andando*. Sono gli uomini ciechi; gli “automi” di *Addii, fischi nel buio* sempre del 1939 (data della composizione dell’*Elegia*) e quasi ancora della stessa data un altro mottetto *Ti libero la fronte* dove appaiono “l’altre ombre” che “non sanno che sei qui”.

Compie il trapasso chi è capacitato, chi è iniziato, uno fra pochi vegliati dalla donna-angelo. Il trapasso è all’insegna del positivo. Il fanciullo trapassa da “lemure” a “celeste” per via del lampo della donna. ‘Lemure’, osserva Jacomuzzi, può valere ‘spettro’, «larva notturna». Oppure una specie di scimmia che conduce una vita notturna come si legge ne *La piuma di struzzo (Farfalla di Dinard)*: “un vecchietto si esprime con gesti e smorfie di lemure” e ancora in *Diario del ’72, Sulla spiaggia*: “Tutti i lemuri umani avranno al collo / croci e catene. Quanta religione”. Sono comunque tipologie di creature inferiori a quelle capacitate a *vedere*. “Il termine designa la condizione delle donne barbute e degli uomini-capre, barbarica e primitiva, quasi pre-umana, ma anche notturna, che ora si dissolve all’apparire del giorno, del giorno fisico che li vede ripartire e del giorno di Clizia che li distrugge.”¹⁵¹.

¹⁴⁸ Jacomuzzi, *Il fanciulletto Anacleto a Pico Farnese: un’iniziazione all’allegoria* in *Lecture montaliane in occasione dell’80 compleanno del poeta*, op. cit., p. 178

¹⁴⁹ *Ibidem*

¹⁵⁰ Carpi, *Elegia di Pico Farnese*, in *Ivi*, p. 157

¹⁵¹ Jacomuzzi, *Il fanciulletto Anacleto*, art. cit., p. 182

Il trapasso dalla condizione cieca a quella di veggente è un trapasso metamorfico e sostanziale, ma anche “calmo” ed “ignaro”. “Calmo” in contrapposizione al tumulto della litania delle pellegrine e dei lemuri della notte. Ed “ignaro”, spiega Jacomuzzi, è un segno convenzionale del codice montaliano. “L’inconsapevolezza è infatti una costante che accompagna nei testi montaliani ogni intervento ed evento di liberazione e di salvezza, ogni “trapianto” fuori della storia, come nel *Giglio rosso* della *Bufera*: “e il trapianto felice al nuovo sole / te inconscia si compì”..”¹⁵². Un mutamento, una metamorfosi verso il celeste; il corpo celeste di cui parlava Paolo. Ennesima prova di questa direzione ascetica è lo stesso nome del fanciullo “Anacleto” che dall’etimo greco significherebbe il *richiamato* o il *chiamato in alto*.¹⁵³. Jacomuzzi ribatte molto sul fatto che la metamorfosi del fanciulletto Anacleto non è il mito dell’idillio ritrovato, anzi è un procedimento ben più costruito; “un veicolo allegorico di un messaggio che coinvolge aspetti essenziali della visione del mondo del poeta e un giudizio sul mondo e sulla storia.”¹⁵⁴. Pensiamo quanta distanza separerebbe questo fanciullo da quello pascoliano.

In fine, Jacomuzzi insiste sul carattere anfibologico dell’allegoria che non accosta due piani simili bensì prevede ed implica – nestorianamente – i due piani del linguaggio, quello denotativo e quello connotativo, fra i quali si deve instaurare un rapporto “non di contiguità o di somiglianza, ma di mutamento di senso e di metamorfosi. Non si tratta di un semplice rapporto che non si riduca a un metase-mema – dal proprio al figurato – sulla base di una identica denotazione, ma che consiste invece in un’operazione metalogica, che vede la compresenza di una o più diverse denotazioni che si collocano – a partire da quello storico-letterale – su livelli diversi del discorso, ciascuno dotato di una sua autonoma coerenza significativa, secondo il modulo dell’invenzione allegorica.”¹⁵⁵.

L’allegoria, dunque, è il modo che più si addice alla natura nestoriana di Cristo che a differenza di tutti gli esseri umani che devono aspettare di morire per poter indossare il «corpo celeste», Egli in certo modo, indossa il corpo celeste direttamente sul terreno, senza dover spogliare quest’ultimo e passare allo stato di spirito nudo come coloro che muoiono. Gesù Cristo in sé è una allegoria vivente. Nella sua natura nestoriana in cui si sovrappongono come due maschere coesistenti la natura divina e quella umana, distinte e sovrapposte. Il testo dell’*Elegia* è, non solo disseminato di riferimenti biblici ma anche di

¹⁵² Ibidem

¹⁵³ Ivi, p. 183

¹⁵⁴ Ivi, p. 184

¹⁵⁵ Ivi, p. 181

spunti enigmatici¹⁵⁶, esoterici, come per fare un aggancio a quello cronologicamente successivo, *Nuove stanze*. Leggiamo per esempio “*Strade e scale che salgono a piramide*”, pensiamo alla donna-sfinge di *Nuove stanze*. I segnali proseguono fino ad arrivare ai chiari *senhal* di Clizia nella terza strofa: “*e la tua frangia d'ali, messaggera accigliata! / Se urgi fino al midollo i diòsperi e nell'acque / specchi il piumaggio della tua fronte senza errore*”. Questa “messaggera accigliata” è una nuova combinazione fra il sacro e il profano; fra l'odierno e l'archetipo che solo un procedimento doppio come quello dell'allegoria può permettere.

Nella sua lettera a Montale il 14 luglio 1935, Contini, a proposito di *Costa San Giorgio*, parla degli elementi letterari e “leggendari” nella poesia spiegando che ciò “non è altro che la presenza (o diciamo, il segno letterale della presenza) di tutta la scala delle allusioni e suggestioni; o insomma è il modo di mettere *in rerum natura*, in fatti l'estrema latitudine della sensibilità; mette anche a fuoco un certo «mistero», certe possibilità associative dell'ispirazione”¹⁵⁷. In questo mistero di cui parla Contini, sta proprio tutto il fascino e l'originalità della poesia di Montale che mette in fatti, in materia la sensibilità del poeta, a tal punto che l'impressione «tattile» che danno poesie come *Delta*, *Buffalo*, *Casa dei doganieri*, *Sotto la pioggia* e *Costa San Giorgio*, spiega Contini, “è quella d'un nucleo oscuro, estremamente «esistente», come gli oggetti che si urtano nella tenebra.”¹⁵⁸. Ed è proprio qui che s'innesta l'accostamento con Dante che rendeva in chiare immagini visive i suoi concetti. La constatazione di Contini su Montale non differisce molto da quella di Eliot per Dante quale poeta che usa magistralmente l'allegoria e l'allegoria significa «*chiare immagini visive*»¹⁵⁹.

“L'immaginazione di Dante è *visiva* – spiega Eliot. È visiva in un senso diverso da quella d'un pittore moderno di natura morta: è visiva in quanto egli viveva in un'età in cui gli uomini avevano ancora visioni. È un abito psicologico, un vezzo che abbiamo

¹⁵⁶ In una lettera da Firenze a Bazlen del 9 giugno 1939, Montale, parafrasando le strofette dell'*Elegia* intende con grotte luoghi delle navate e come in queste “c'è il segno del Pesce [vv. 28-29] che credo uno dei più antichi segni cristiani. [...] Se puoi, anche mutando tutto, fai una canzonetta sincretistica dove dio e phallus appaiano mescolati equivocamente; è il senso di tutto il meridionale.”. Vedi *Varianti e autocommenti*, ne *L'opera in versi*, op. cit., p. 931

¹⁵⁷ Lettera di Gianfranco Contini a Montale, in *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 1997, p. 29

¹⁵⁸ *Ibidem*

¹⁵⁹ Vedi Eliot, *Dante*, a cura di Luigi Berti, Modena, Guanda, 1942, p. 43

dimenticato, ma buono come qualcuno dei nostri.”¹⁶⁰. Le allegorie furono uno strumento adeguato, un codice in uso all’epoca di Dante. Secondo Eliot queste visioni di una volta, erano un modo di sognare «più significativo, interessante e *disciplinato*» dei nostri sogni. Vale a dire che le allegorie dantesche erano più “pure” nel senso di più chiare, più coerenti in quanto procedono verticalmente in un solo campo semantico. Quella di Dante, così come Montale, non è una poesia che si muove orizzontalmente in ambito di analogie a ruota libera. In parole povere, più facilmente accessibili. D’altra parte, le allegorie, i sogni e le associazioni libere d’epoca moderna sono contrassegnate da più disordine e meno disciplina. Se con la torre di Babele le lingue furono confuse e frammezzato il riferimento alla verità ultima, i tentativi non mancano. Montale sta cercando di cucire questa antica *divisione* fra i sensi. E lo fa in modo assolutamente non esagerato, né forzato. Ce lo afferma il Rosiello che il tasso di sinestisie nell’opera di Montale è molto esiguo rispetto a D’Annunzio per esempio o Ungaretti. Possiamo affermare, dunque, con Rosiello «con un sicuro margine di certezza» che Montale è “ai limiti d’esaurimento, e oltre, dell’esperienza simbolista. Lo scarso impiego delle sinestisie ne è una sicura spia semantica; le parole vengono reintegrate nella loro funzione semantico-comunicativa attuata con mezzi linguistici, e il potere evocatore extralinguistico dell’immagine poetica viene ridimensionato e ricondotto, senza eccessive forzature, alle possibilità sistematiche della scrittura significativa comune.”¹⁶¹. Montale dunque adotta un metodo schietto che lo avvicina al procedere dantesco delle chiare immagini visive, prendendo ogni distanza dal procedimento simbolistico. Ciò che lo unirebbe alla poetica dantesca sarebbe il procedere ascensionale che viene però in Montale declinato nelle ricerche dei nostri tempi. Luperini vede nella precisa denominazione delle cose negli *Ossi di seppia* segna il distacco dalle tecniche simbolistiche a favore di una prospettiva gnoseologico-allegorica. nei confronti della tendenza, all’epoca dominante, ermetico-simbolista: “La via della conoscenza per denominazione inventariale, tipica della cultura medievale presuppone sempre l’assenza di centralità del soggetto; ma mentre nel Medioevo si giustificava come catalogo di un universo il cui ordinamento gerarchico era, nel contempo, presupposto indiscutibile e cornice unitaria e significativa, ora in Montale esprime solo l’estremo tentativo gnoseologico di un soggetto depotenziato e pericolante, che sta smarrendo anche quella

¹⁶⁰ Ibidem

¹⁶¹ Rosiello, *op. cit.*, p. 7

fiducia nella corrispondenza analogica fra significante e significato e tra io e mondo che pure è alla base delle poetiche simbolistiche.”¹⁶².

La molla affettiva dietro le analogie a ruota libera delle poetiche simboliste non trova posto nel progetto gnoseologico montaliano, che ricorda per certi versi la cifra stilistica dei metafisici inglesi, di unire cioè l'affettivo con l'intellettuale; un concetto trascendentale con un oggetto della «più dozzinale esperienza». Ciò risulta allora nel prisma eliotiano il cosiddetto «correlativo oggettivo»¹⁶³ che rispondeva all'esigenza insieme stilistica e gnoseologica di Montale, che non si preoccupava tanto di far vibrare i cuori dei suoi lettori bensì di produrre vibrazioni nella loro mente. In Montale scarseggiano le corrispondenze e le sinestesie più impensate non si raccontano strazianti storie di amore in prima persona, poiché Montale aveva bisogno di spiegare a se stesso prima che ai lettori il senso del mondo, delle cose del mistero celato dietro di esse. La gnosi era la passione sua. Ma come ben si sa Montale non fa il filosofo. E obbedendo alla regola dantesca del fatto che i filosofi parlano in astratto ma i poeti parlano chiaro, o meglio pensano per immagini. Proprio qui in questo solco nacque l'espressione montaliana, a squarciare cotanto decadentismo e mero simbolismo delle poesie del primo Novecento.

Le parole diventano così il corpo delle immagini che a loro volta trasportano i significati. Se la sensualità, nel senso più immediato e più comune, mancò dalla poesia di Montale, essa vi è decisamente presente a livello di imagismo. La sensualità viene affidata ai suoni, alle dilettevoli linee dei suoni visivi alla mente dei lettori. Questa sì che è la differenza fra il filosofo e il poeta di poesie filosofiche applicata alla perfezione da Montale, le cui poesie non mancano di dolcezza, non mancano di voluttà a favore dei concetti veicolati. Tutt'altro, i concetti in essa prendono corpo percepibile, tipica della sensualità – nel senso sopra accennato – propria della poesia, un *sensuous thinking*.

Alla luce di quanto detto finora, il procedimento allegorico appare l'“impalcatura”¹⁶⁴ che più si addice ad ospitare la gnosi in versi attuata da Montale. Impalcatura non è un termine a caso perché rende anche il senso dell'ordine, dell'armonia mentale che secondo

¹⁶² Luperini, *Storia di Montale*, Bari, Laterza, 1992, pp. 33-34

¹⁶³ Il termine è di Eliot ma Praz ci informa comunque fu usato per la prima volta da Washington Allston in *Lectures on Art*, 1850. Per questa info egli rimanda a R. W. Stallman, *The Critic's Notebook*, University of Minnesota Press, 1950, p. 116. Cfr. Praz, *Machiavelli in Inghilterra*, Firenze, Sansoni, 1962, p. 340.

¹⁶⁴ Il termine appare in Eliot, *Dante*, op. cit., p. 134

Eliot mancava ai nostri sogni. E sarà proprio questo senso della disciplina il punto d'incontro fra Montale e la tradizione.

2. Nuove istanze

Tiziana De Rogatis interpreta l'interesse di Montale per Dante all'insegna del *Classicismo moderno*. In altre parole, la ricerca di uno *stile* inteso come «eticità della forma», «sapore di compiutezza e d'oggettività», «materia dominata e intimamente esaurita»¹⁶⁵. Possiamo dire che l'originalità di Montale nell'interagire con la tradizione sta nel suo progetto di «volontà e di rappresentazione», teso a costruire un *oggetto* dove si riconcilino tensioni opposte. In una lettera del 22 maggio 1939 a Bazlen, Montale spiega come questo progetto di volontà obiettivizzante si manifesta nelle *Nuove stanze* dove si parte dal “senso *fantaisiste* della 1^a strofa proprio alle soglie della 2^a, dove il tono sale verso il tono classico. Con la 3^a strofa il tono sale ancora; e alla 4^a siamo in una zona dove la parola classicismo non ha + senso. *In questo progresso* sta il segreto delle «*Stanze*»¹⁶⁶. Secondo Mengaldo i modelli e le fonti montaliane si manifestano soprattutto a livello di «poetica, di visione del mondo e aura tematica che di concrete riprese verbali»¹⁶⁷. E che per esempio il dantismo montaliano sia «unico» nel Novecento per «intensità, assimilazione a fondo, capacità di “attualizzazione”, senza frammentismi né gusti puramente citatori.»¹⁶⁸. Ciò che fu identificato dalla De Rogatis come classicismo moderno nel senso di un classicismo che non si ferma al recupero archeologico della tradizione. Per dirla con i concetti bachtiniani, «la tradizione non è ciò che si conserva ma ciò che si trasforma»¹⁶⁹.

La poesia di Montale si alimenta del convivere di «feconde contraddizioni o compresenze, che per lo più sa sintetizzare mirabilmente, ma che a volte tali restano, accrescendone il fascino». Spiega Mengaldo come fra i contemporanei, Montale è

¹⁶⁵ CFR Solmi, *La poesia di Montale in Scrittori negli anni*, op. cit., p. 366

¹⁶⁶ Lettera di Montale a R. Bazlen [22-5-1939] in Isella, *L'idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni*, Torino, Einaudi, 1994, p. 213

¹⁶⁷ Mengaldo, *L'opera in versi di Eugenio Montale* in AA. VV., *Letteratura italiana. Le opere*, vol. IV, *Il Novecento, L'età della crisi*, Torino, Einaudi, 1995, p. 643

¹⁶⁸ Ivi, p. 646

¹⁶⁹ Per il concetto della letteratura come rivisitazione continua dei concetti e delle parole, vedi Raimondi, *Ipotesi sull'intertestualità* in ID, *Le metamorfosi della parola*, op. cit., pp. 73-120

“certamente il poeta che più assume in sé echi, elementi, stimoli della tradizione italiana, antica e recente, al punto da parerne – ed esserne, in sostanza – una sorta di punto d’arrivo ed epitome; ma nella sua essenza più profonda, psichica ed immaginativa, Montale, a ben guardare, è un poeta assai poco italiano (mentre lo sono perfettamente Saba e Ungaretti), molto più assimilabile invece ai poeti di lingua inglese che ha ammirato e tradotto.¹⁷⁰ Il dialogo di Montale con la tradizione non si ferma solo alla forma figurata, l’allegoria che risale a Dante, ma Montale attua un processo ancora più delizioso quando Montale recupera, addirittura con lo stesso nome, le forme metriche della tradizione riempiendole di contenuti attuali. Pensiamo per esempio a *Ballata scritta in una clinica*, ai *Madrigali privati*. Un cozzo fra contenuti e forma, che poi ad un ulteriore livello di metamorfosi dei meccanismi del processo creativo sarà la conciliazione fra il massimo della fisicità dei referenti delle figure e il massimo dell’astrazione metafisica cui rimanda. È in questo scarto che si colloca il classicismo – se di classicismo si può parlare – moderno di Montale.

Tornando al discorso del poeta e le cose del mondo, diremo subito che sul versante della tradizione più tarda, dell’Ottocento e del primo Novecento, l’atteggiamento «metafisico» differenzierà Montale sia dai crepuscolari che dagli ermetici. La sua poesia non un elenco di «buone cose di pessimo gusto», né un monologo romantico all’insegna di una soggettività pura. Montale, per dirla con Sereni, nomina le risorse del mondo non per fare un’impresa di «canto immediato». Forse solo in ciò sta la sua «non poesia» nel senso di «prosa del mondo», e aggiungeremmo noi nel senso del meditato procedere immaginoso; del passaggio dai concetti alle immagini. “Montale è il primo poeta moderno che abbia saputo rilevare, attraverso la propria intima problematicità, tutte le risorse che il nostro mondo moderno racchiude. E direi addirittura il nostro mondo *fisico* moderno, avvertito da altri unicamente come peso e, in quanto tale, ritenuto indegno d’essere espresso; oppure ironizzato, messo avanti come l’estremo elemento di una polemica, come indizio di una condizione di schiavitù. Non è che tutto questo esuli completamente da Montale; per lo più è in lui, questo nostro mondo, la base normale di ogni avvento poetico: spesso, un limite incantato entro cui le cose possono veramente *esistere*”¹⁷¹.

¹⁷⁰ Mengaldo, *L’opera in versi di Eugenio Montale*, op. cit., p. 660

¹⁷¹ Sereni, *Lecture preliminari*, Padova, Liviana, 1973, pp. 10-11. Corsivo nostro.

In questa capacità di conciliare «la prosa del mondo con una memoria d'assoluto», afferma la De Rogatis – riprendendo la posizione di Mazzoni – sta la dominante stilistica di classicismo moderno di Montale. Questa *koinè*, tenta di ricostruire “dopo la crisi del sublime romantico, un lirismo parzialmente aperto alla storia ma di alta dignità formale, e un io poetico “novecentesco” tragico e non umiliato.”¹⁷². Questa dignità formale non può non ricordare la *Commedia*, un lavoro di questa mole derivato, secondo Eliot, dall'uso del metodo allegorico. Anzi l'allegoria era una «necessità» per tenervi ordine e organicità, scrive Eliot “l'utilità dell'allegoria e dell'astronomia è ovvia. Una cornice meccanica, in un poema di così vasto ambito era una necessità.”¹⁷³. Perché appunto come vedremo, l'allegoria è un modo che regala “veste” alle nude confessioni personali; le rende impersonali. Grandgent, uno dei critici americani la cui lettura influenzò molto quella di Eliot, parla proprio della dignità del principio di impersonalità a confronto con le troppo facili e immediate confidenze della scrittura moderna: “In nessun rispetto, forse, gli scritti medievali differiscono in modo più patente dai moderni quanto nella loro dignitosa impersonalità. Mettete per un momento a contrasto quest'atteggiamento con l'espansività odierna, con la nostra compassionevole bramosia di svelare, a chiunque voglia ascoltarci, ogni particolaruzzo della nostra esistenza corporale e spirituale. [...] Codesto sciorinamento sarebbe parso una volta tanto indecente quanto il camminare ignudi per la strada.”¹⁷⁴. Parallelamente Montale non vuole mettere a nudo le lacune dell'uomo moderno, piuttosto le ha comunicate in modo artisticamente alto.

Montale rifiuta la poesia pura, rifiuta il troppo soggettivismo che si disperde nell'irrazionale. E quanto questo atteggiamento si assomiglia ai nostri avi del passato. È nell'utilizzo della materia che si manifesta questa credenza. Dall'«agorafobia spirituale»¹⁷⁵ di Hulme, dal principio dell'informe nel moderno, discende, afferma la De Rogatis “il tratto stilistico dominante del classicismo moderno: la «nobilitazione

¹⁷² Mazzoni, *Satura e la poesia del Novecento*, in «Rivista di Letteratura Italiana», 1-2, XI, 1993, pp. 161-214

¹⁷³ Eliot, *Dante*, op. cit., p. 140

¹⁷⁴ Grandgent, *Dante*, London, George G. Harrap & Co., 1920, pp. 289-290 in Praz, *Machiavelli in Inghilterra*, op. cit., p. 347

¹⁷⁵ Spiega la De Rogatis che a questa espressione usata da Worringer per definire «l'impulso di astrazione», Hulme riconduce un'analogia tendenza stilistico-formale del classicismo moderno rimandando al saggio di T. E. Hulme, *L'arte moderna e la sua filosofia* [1924], in *Meditazioni*, trad. a cura di E. Re, Firenze, Vallecchi, 1969, pp. 69-94. CFR De Rogatis, *Montale e il classicismo moderno*, Pisa - Roma, Istituti Editoriali Poligrafici Internazionali, 2002, p. 25

dell'oggetto»¹⁷⁶, il senso spiccato e, per così dire, plastico del finito, del solido, assimilabile al semplice farsi cosa dell'architettura.»¹⁷⁷; l'architettura intesa come la costruzione di un sistema di forme organizzate e composte. Vale a dire la tendenza di «inverare» l'ispirazione, di farne un atto compiuto nel «corpo della vita»; di non fermarsi alle vaghe peregrinazioni mentali che sfociano nel nulla. Ormai l'oggetto si pone come limite – sempre valicabile – del grande cerchio di solitudine dell'artista di cui parla Rilke. Ecco perché, nel suo dialogo di *Eupalinos*, che fu tradotto tra l'altro da Rilke, come sua ultima opera, Valéry pone l'accento sulla necessità della *materia*, che “non limita semplicemente l'ispirazione ma la inverte nel suo aspetto sensibile, immanente; ne fa, insomma, un atto compiuto nel corpo della vita.”¹⁷⁸.

L'accostamento di Musica e Architettura è centrale nella riflessione di Valéry che nel suo dialogo fa discorrere Socrate e Fedro di Eupalinos. Valéry esprime la sua idea centrale con questo passo: “Ma ad altro che a se stesse ci fanno pensare la Musica e l'Architettura; nel mezzo del mondo esse stanno come i monumenti di un altro mondo; o come gli esemplari disseminati qua e là di una struttura e di una durata che non sono quelle degli esseri, bensì quelle delle forme e delle leggi. Sembrano destinate a richiamarci direttamente, l'una, la formazione dell'universo; l'altra, l'ordine e la stabilità di questo. Ma entrambe fanno appello alle costruzioni dello spirito e alla sua libertà, che quest'ordine cerca e in mille modi ricostruisce..”¹⁷⁹. L'architettura è l'arte che impone di trasformare il caos della vita in un sistema di forme organizzate e composte. Dopo tutto è anche il sistema compositivo di fondo della musica e della poesia, un sistema la cui libertà nasce dal proprio rigore.¹⁸⁰.

E ben si intenda non stiamo parlando di musica come gioco fonetico o musica superficiale, quella della resa melodica dei versi. Montale, a differenza di Mallarmé che avrebbe più nativo il dono del versificar melodioso, vede che in Valéry, “esiste ancora un problema di **equilibrio** tra fondo e forma”¹⁸¹ era anche questo il problema che si poneva forse un Dante alle prese con la composizione della *Commedia*, che dopo tutto risulta un sistema gigantesco di versi che di musica hanno, ma che non si fermano a questo fatto di dolci rime vaganti. Dante, anche quando parla di Amore, parla d'intelletto. L'equilibrio,

¹⁷⁶ Il termine è di Fortini, *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, p. 263

¹⁷⁷ De Rogatis, *op. cit.*, p. 25

¹⁷⁸ *Ibidem*

¹⁷⁹ Valéry, *Eupalinos*, trad. it. di Vittorio Sereni, Milano, Mondadori, 1947, p. 109

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 98

¹⁸¹ Montale, *Il secondo mestiere*, *op. cit.*, p. 651

possiamo dire così era una nozione insieme morale e formale del mondo classico e dopo di esso, in una certa variante, di quello medievale. I due termini ‘fondo’ e ‘forma’ usati in ambito compositivo rimandano all’arte in epoca medievale; richiamano il rapporto fra i personaggi che venivano raffigurati e il fondo (d’oro) che faceva loro da sfondo. Infatti una delle tecniche in uso sin dall’età paleocristiana, fino al Medioevo era quella del fondo oro. L’oro di per sé come metallo prezioso, rappresenta una dimensione sacra, *cara*. Il fondo oro da cui emergeva il Cristo o i Santi rappresentava il cielo, la sfera celeste del sacro. Le aureole dei santi erano anch’esse un rimando ad una realtà superiore rispetto a quella in cui si stagliavano gli *oggetti* raffigurati. E da parte sua il lettore di queste pale e tavole a fondo oro era richiamato ad elevarsi anch’egli per via di queste asceti raffigurative verso la volta del cielo, verso l’Aura del divino.

Dopotutto, le tavole del Medioevo non avevano ampollosi dettagli visivi, servivano semmai a trovare l’armonia interiore e spirituale. Erano una specie di rappresentazione schematica di quello che poteva/doveva produrre in chi la guardasse. Il Valéry, dunque, secondo, Montale, non affidandosi troppo ai dettagli puramente sonori della musica esteriore, “ebbe una serietà nuova, tutta *latina* e tutta *sua*”. Ecco come agli occhi di Montale, Valéry ebbe una serietà, e sottolineiamo questo elemento inteso a confronto di ogni gratuita trasgressione creativa e compositiva; per usare le parole di Montale, questa serietà è di un «poeta quasi razionale, sistematico, una facoltà di sintesi che renderà il suo nome insostituibile in una storia della cultura (e della poesia) di Francia. C’è in lui, come in tutti i poeti, «qualcosa di irripetibile»: un punto di maturazione del gusto, un timbro ch’è tutto suo.”¹⁸².

A proposito della questione di fondo e forma, trasgressione e norma, in *Esiste un decadentismo in Italia?*, Montale indaga sul fenomeno del decadentismo che ebbe “premesse assai lontane, prese corpo e coscienza di sé in Francia, circa ottanta anni fa [siamo nel 1946], e crebbe poi e vigoreggiò in tutto il mondo.”¹⁸³. Arrivò in Italia, tardi e di riflesso di quello francese. Walter Binni concepì il significato del decadentismo italiano escludendone ogni “sfumatura moralistica o diminutiva”¹⁸⁴, come l’etichetta, il

¹⁸² Ibidem

¹⁸³ Ivi, p. 673

¹⁸⁴ Montale adotta il parere di Binni poiché entrambe le tendenze di cui parla Montale sono accomunate dalla “crisi in cui è entrata la poesia il giorno in cui la riflessione estetica l’ha portata ad un grado elevato di

cartellino del così detto *gusto* moderno in fatto di poesia. Gusto che include la poesia *pura* o alogica, ma abbraccia insieme qualcosa di più vasto, e comprende cioè anche la poesia che attraverso l'approfondimento dei valori musicali tenta di giustificare (sia pure riducendole al minimo) quelle parti grigie, quel tessuto connettivo, quel cemento strutturale - razionale che i poeti puri respingono... quando ci riescono."¹⁸⁵ Difficile poi discernere fra queste due tendenze di far poesia, visti i «perenni scambi e le feconde confusioni» fra di loro. Montale comunque annovera molto elasticamente fra «i lirici del puro lampeggiamento intuitivo) il Coleridge di *Kubla Khan*, il Rimbaud delle *Illuminazioni* e l'Ungaretti di molte poesie» e fra quelli del secondo «il Foscolo dei *Sepolcri*, il Hopkins delle liriche più pensate, il Valéry del *Cimitero marino* e l'Eliot dei *Quartetti*»¹⁸⁶. Indicativa è la classifica, in quanto il primo gruppo scrive sotto il segno delle analogie simbolistiche, mentre il secondo sceglie di oggettivare i propri pensieri. Per chiamare in causa anche Pirandello, il cimitero è la casa dei ricordi, senza cimitero, i riti del dolore sarebbero privati di un tempio. Ugualmente per Montale lo spazio è inscindibile dal ricordo, dal funzionamento della memoria. In *Casa dei doganieri*, la donna non ricorda più la casa e di conseguenza anche il poeta la scorda: “*ma tu resti sola / né qui respiri nell'oscurità*”.

2.1. Il cimitero marino

A questo proposito ci sembra di pertinente importanza il *Cimitero marino* di Valéry. Già il titolo rimanda al gorgo marino, motivo rinvenuto in Montale specie quello degli *Ossi*, come illustrato nel primo capitolo. Nell'opera di Valéry, composta nel 1920, sono riscontrabili molti luoghi della poesia montaliana. Innanzitutto, gli elementi del paesaggio che ricordano un bel po' quello degli *Ossi*. Il mare, i pini e soprattutto l'ora del mezzogiorno: “Il giusto Mezzogiorno / vi compone fuochi / sul mare”; “*Discendi in mezzo al buio che precipita / e muta il mezzogiorno in una notte / di globi accesi*” (*Arsenio*). Le antitesi tipiche della trascendenza non mancano in Valéry che in contrapposizione al cimitero il mare è un elemento della natura in continua rinascita: “*il mare che sempre rinasce*”. Siamo in uno spazio incantato, non di amore, non di passione

autocoscienza e ha gettato troppa luce sui suoi mezzi e i suoi fini. Poesia decadente, dunque, in senso non deteriore, voleva dire fino a ieri in Italia poesia viva, sensibile ai nostri tempi”. Montale, *Esiste un decadentismo in Italia? ne Il secondo mestiere*, op. cit., p. 674

¹⁸⁵ Ivi, p. 673

¹⁸⁶ Ivi, p. 674

ma di potere di trasformazione delle anime: “*Bel cielo vero cielo guarda / me trasformarmi*”. Valéry chiede al Cielo di guardarlo chè è pronto ad intraprendere la scala dell’ascesi: “*Dopo tanto orgoglio / Dopo tanta strana / Oziosità / ma pieno di potere*” dove l’attributo “strana” può essere ben inteso nel senso montaliano di ‘divina’ (l’Anguilla la *strana* sorella). Ed ecco arrivare l’ombra, il “fantasma” di Valéry che descritto con possessivo che lo fa appartenere al poeta – solo al poeta – sembra un’esperienza ascetica di tipo intimo ed individuale: “*La mia ombra passa / che mi trattiene al suo fragile / muoversi*”. Non è difficile ravvisare in quest’ombra familiare al poeta che passa e lo trattiene, come a dire lo traspone con sé in altri mondi, l’ombra di Beatrice o della Gentil donna apparsa a Dante nella *Vita nova*. Il “fantasma” di Montale appare in un contesto molto simile, un contesto di soglia, nel limine dove il viluppo di memorie morto non era ma reliquiario. Anche in Valéry, il cimitero non è visto come un luogo di irreversibile andata, di morte totale, è il punto di partenza per una rinascita. E non a caso è posto sulla costa del mare. Pensiamo a Esterina che si butta per inoltrarsi nel limine, per entrare nel gioco: “*Tutto va sottoterra e rientra / nel gioco*”(Valéry).

Leggiamo questo passo della sezione XII del *Cimitero*:

In questo luogo

L’avvenire è pigrizia

Il nitido insetto

Gratta la siccità

Tutto è bruciato sfatto

Dissolto nell’aria

In non so quale

Severa essenza

La vita è vasta essendo

Ebbra d’assenza

E l’amarezza è dolce e lo spirito

Chiaro.

La nozione di chiarezza, di quel chiaro che si «urta nel buio» nata grazie ad un’“assenza” che non è solo “severa” ma perfino “spessa”, è, come abbiamo spiegato, di grande importanza per Montale. Leggiamo per esempio in *Portami il girasole*:

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

Nel testo montaliano sono reperibili indizi che rimandano a testo valérianico: il poeta vuole trapiantare (non è dunque il suo innato suolo) il “girasole” in un terreno “bruciato dal salino”. Il motivo dell’eliotropo viene dunque accostato al mare. Effetto di tale trapianto è la chiarezza che illumina le cose che prima oscure: “*Tendono alla chiarezza le cose oscure*”.

Un altro tratto *da fé* montaliano sulla scia delle religioni vecchie è la verità menzognera, della vita sulla terra. Tutta la vita è menzogna dalla quale si può uscire dopo la morte, dove ci sarà concesso accedere al mondo delle verità vere. Valéry esprime questo credo nella sezione XVII a forma di dialogo che ricorda non vagamente quello di *In limine*:

E tu grande anima
Speri in un sogno
che non avrà più questi
colori di menzogna?
che agli occhi della carne le onde e l’oro
ci mostrano qui?

Canterai allora
Quando sarai vaporosa?
Vai! Che tutto fugga! La mia
Presenza è porosa
E la santa impazienza anch'essa
Muore!

L'anima canta solo quando sarà «vaporosa».

Ricordiamo come in *Falsetto* l'acqua salina del mare è una potenza che fa tornare Esterina al lito più pura. Nel *Cimitero* di Valéry la “potenza salata” del mare è centrale: “*Una freschezza / dal mare esalata / mi ridà l'anima / Oh potenza salata!*”. Perché è da lì, dal mare che risorgiamo: “*Corriamo all'onda per riemergerne / Vivendo!*”. È la constatazione montaliana espressa in *Il primo gennaio*, titolo che segna come primo dell'anno l'inizio di una nascita, si legge: “*So che si può vivere / non esistendo, / emersi da una quinta, da un fondale*”. Ci siamo soffermati a lungo nel primo capitolo sull'archetipo della rinascita dal mare (Giona). Valéry, attento alle antitesi come Montale, pone l'accento sul fatto che il sale marino *decompon*e e *ricompon*e, appunto come l'“immoto andare montaliano”. Valéry esprime la calma, la bonaccia del mare che invece in grembo tiene tumulti:

Sì
Grande mare di *deliri* dotato
Pelle di pantera
Clamide
Traforata da mille e ancora mille
Idoli del sole,
Idra assoluta ubriaca
Della tua carne blu
Che ti mordi la coda
Scintillante

In un tumulto che è pari al

Silenzio

La felice immagine della superficie del mare come pelle di pantera, è un ottimo esempio della teoria del correlativo obiettivo. Il mare è un equilibrio in continuo movimento, un “immoto andare”, invisibile ma che ci offre solo la corteccia vellutata da pantera. Lo specchio del mare in bonaccia è fatto suolo in cui sono trapiantati *girasoli* “idoli del sole” in un ennesimo cenno di speranza, dello sbocco dalla dimensione funebre della morte. Il procedere immaginifico si fa sempre più profondo; dalla pelle si passa alla carne: “*Idra assoluta ubriaca / della tua carne blu*”. L’Idra - che è un termine anche dantesco: “con idre verdissime eran cinte” - trova un riscontro nell’Anguilla montaliana: “*la scintilla che dice / tutto comincia quando tutto pare / incarbonirsi*” (*L’Anguilla*, vv. 23-25). Le antitesi della soglia metafisica del cimitero sono certo reperibili nel testo montaliano ma Valéry si avvale di più delle icone mitologiche. Il mare, un equilibrio eterno apparentemente calmo ma sempre in movimento è un cerchio chiuso come il famoso “geroglifico” del serpente che si morde la coda.

Nell’ultima sezione del *Cimitero* valérianò si alzano i venti polverosi: “*Il vento si leva bisogna / Provare a vivere! [...] L’onda in polvere osa / Emergere dalle rocce!*” una resurrezione dalle rocce aride pari al sollevarsi del vento in Arsenio: “I turbini sollevano la polvere / sui tetti, a mulinelli, e sugli spiazzi / deserti” (*Arsenio*, vv. 1-3).

3. Cecità

Se nel *Cimitero marino* di Valéry, la morte e la rigenerazione hanno luogo sui lidi del mare, in Eliot acquisterà una grande importanza il motivo della morte per acqua, nel ciclo della morte e rinascita dell’intero poema della *Waste Land*. Nella penultima stanza IV intitolata proprio *La morte per acqua*, la morte per acqua del marinaio fenicio Phlebas è un “atto rituale di morte e rigenerazione”. La morte per acqua ci rimanda ad Arletta e a tutto il filone del “gorgo marino” negli *Ossi*. La rigenerazione in Eliot è effettuata

attraverso una *discesa nell'abisso* dell'interiorità che implica una rinuncia a valori della civiltà degradata.¹⁸⁷ Lo stesso Eliot vedeva in Phlebas, come anche in Tiresia, una figura chiave del poema. Tiresia è una creatura particolare in quanto come si definisce ne *Il sermone del fuoco*, è una figura di “soglia”:

io Tiresia, benché cieco
pulsante tra due vite
vecchio con vizze mammelle di donna posso vedere
nell'ora violetta della sera che volge al ritorno
e riconduce dal mare a casa il marinaio
la dattilografa in casa all'ora del tè

Leggiamo la nota di Eliot su questi versi: “Tiresia, anche se è un semplice spettatore e non un vero e proprio “personaggio”, è però la figura più importante del poema che unifica tutti gli altri. Proprio come il mercante da un occhio solo, che commercia uva passa, si identifica con il Marinaio Fenicio, e questi non è del tutto distinto da Ferdinando principe di Napoli, così tutte le donne sono una sola donna, e i due sessi si incontrano in Tiresia. Ciò che Tiresia *vede* [corsivo di Eliot], in effetti, è la sostanza del poema.”¹⁸⁸. Ora a parte la palese coincidenza con la massima montaliana “*in me i tanti sono uno*” con la frase di Eliot nella nota appena citata: “*tutte le donne sono una sola donna*”, nella chiosa eliotiana ci troviamo di fronte ad un motivo capitale che va da Ovidio a Eliot fino a Montale. Si tratta del paradosso della cecità – o la vista offuscata – con il vedere chiaro. Tiresia, come ci narra Ovidio: “dava responsi inconfutabili a chi lo consultava.” (*Metamorfosi* III, 340). Fu dotato della sapienza e chiaroveggenza proprio in compenso alla vista perduta dopo il parere da lui dato nella “divertente contesa” fra Giove e Giunone. La parte della *Metamorfosi* che narra l'episodio viene anche segnalata da Eliot sempre nella nota al verso 218 della Stanza *Il sermone del Fuoco*. Ecco i versi ovidiani:

si racconta che, reso espansivo dal nettare, per caso Giove
bandisse i suoi assilli, mettendosi piacevolmente a scherzare
con la sorridente Giunone. "Il piacere che provate voi donne",

¹⁸⁷ Eliot, *La terra desolata*, a cura di Angelo Tonelli, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 76

¹⁸⁸ Ivi, p. 67

le disse, "è certamente maggiore di quello che provano i maschi."

Lei contesta. Decisero di sentire allora il parere
di Tiresia, che per pratica conosceva l'uno e l'altro amore.

Con un colpo di bastone aveva infatti interrotto
in una selva verdeggiante il connubio di due grossi serpenti,
e divenuto per miracolo da uomo femmina, rimase
tale per sette autunni. All'ottavo rivedendoli nuovamente:

"Se il colpirmi ha tanto potere di cambiare", disse,
"nel suo contrario la natura di chi vi colpisce,
vi batterò ancora!". E percossi un'altra volta quei serpenti,
gli tornò il primitivo aspetto, la figura con cui era nato.

E costui, scelto come arbitro in quella divertente contesa,
conferma la tesi di Giove. Più del giusto e del dovuto al caso,
a quanto si dice, s'impermali la figlia di Saturno e gli occhi
di chi le aveva dato torto condannò a eterna tenebra.

Ma il padre onnipotente (giacché nessun dio può annullare
ciò che un altro dio ha fatto), in cambio della vista perduta,
gli diede scienza del futuro, alleviando la pena con l'onore.

Tiresia, dunque, assomma in sé le esperienze da maschio e da femmina, una specie di ermafrodite. Questa peculiarità ne sottolinea la piena saggezza, quasi divina. A differenza dei comuni mortali che possono attraversare uno solo dei due percorsi legati alla psicologia del genere, Ovidio con una "moderna" attenzione ai risvolti psicologici dell'intelligenza emotiva, concede, con un espediente simpatico, al suo personaggio la fortuna di poter sperimentare ambedue. L'ambizione a questa pienezza emotivo-intellettuale è ben chiara nelle parole di Montale su Volpe: "sei una donna che ha tutta la bellezza che può avere una donna e tutta l'illuminazione mentale che può avere un grand'uomo."¹⁸⁹. Questo pensiero vide già l'incarnazione nelle poesie con la figura della Cristofora che è una specie di Cristo femminile. Una variante, forse un po' più buffa, sarebbe da trovarsi nella figura della cosiddetta "donna barbata", menzionata in *Farfalla*

¹⁸⁹ Lettera di Montale alla Spaziani in Grignani, *Dislocazioni*, op. cit., p. 75

di *Dinard* come peculiare presenza protettiva: “chi potrà più rinascere con un fantasma, chi potrà vincere l’orrore della solitudine sentendo al proprio fianco la protezione di un mostro angelico e barbuto?”¹⁹⁰. Montale ci dà la chiave interpretativa accostando i due aggettivi “angelico” e “barbuto”, in altre parole, una creatura fuori della norma, una figura che ha qualcosa di miracoloso.

La veggenza è la caratteristica che segna la funzione di soglia, di cerniera fra due domini, nel caso di Tiresia, oltre a quello maschile e quello femminile, anche quello fenomenico in cui è cieco, e quello noumenico, cui è legata la sua veggenza. Una condizione analoga la troviamo nella figura di Mosca la cui veggenza è inneggiata nella famosa lirica di *Satura*, *Ho sceso dandoti il braccio*: “*Ho sceso milioni di scale dandoti il braccio / non già perché con quattr’occhi forse si vede di più. / Con te le ho scese perché sapevo che di noi due / le sole vere pupille, sebbene tanto offuscate, / erano le tue.*”. Mosca era miope e portava occhiali spessi ma nella fictio montaliana diventa l’occhio del poeta: “le sole vere pupille”. Mosca sembra avere una sorella eliotiana in *Cocktail Party*, Julia. Questa, sulla falsariga del mercante da un solo occhio della *Waste Land*, è monocola, e per tutta la commedia è perennemente in cerca di un suo paio di occhiali, facilmente riconoscibili perché privi di una lente, una sorte di monocoli; senza i quali non riesce a vedere assolutamente niente¹⁹¹. Ciò nonostante, Julia, è un personaggio-chiave della commedia. E accanto a lei sorge un altro personaggio-chiave, portatore dello stesso paradosso, Reilly, lo psicologo. Infatti Originariamente la commedia doveva essere intitolata *One Eyed Reilly*, poiché ad un certo punto, Reilly si mette a canticchiare in tono provocatorio ed imbarazzante una canzonetta popolare intitolata appunto *One Eyed Riley* dove ‘Riley’ suona come ‘Reilly’¹⁹². La Barile collega questo motivo del monocolo anche con la Bibbia. Mosca, Julia, Reilly e il mercante siriano, tramite dei misteri del Graal, sono

¹⁹⁰ Montale, *Farfalla di Dinard*, op. cit., p. 51

¹⁹¹ La Barile rileva altre somiglianze fra Julia e Mosca: “Julia, che si atteggia a vecchia petulante e svampita permettendosi così di intervenire nelle situazioni quando meglio le sembra; e che, quanto più la conversazione tende ad argomenti elevati, tanto più assume un tono fatuo e salottiero, appare fortemente vicina alla Mosca di *Xenia*, al «caro piccolo insetto», con le sue antenne e i suoi occhiali, «insetto miope / smarrito nel bla bla / dell’alta società». Barile, *Adorate mie larve*, Bologna, il Mulino, 1990, p. 65. Nonché un’altra curiosità che riguarda Sant Antonio e la credenza popolare che egli aiuta a ritrovare gli oggetti perduti. Julia dopo un fortunoso ritrovamento, il primo fra tanti dei suoi occhiali, e curiosamente anche dell’*ombrello*, ringrazia Edward dei vari ritrovamenti, dicendogli che la prossima volta che perderà qualcosa andrà direttamente da lui invece che da Sant’Antonio: «The next time I lose anything, Edward, I’ll come straight to you, instead of St. Anthony.». Mosca invece «Pregava?» «Sì, pregava Sant’Antonio / perché fa ritrovare / gli ombrelli smarriti e altri oggetti » (*Xenia I*, 10), Ibidem

¹⁹² Ivi, p. 66

Angeli Custodi, “sono coloro che la Bibbia chiama monocoli in terra di ciechi”¹⁹³. Sono gli occhi su valori che mancano nella terra desolata.

3.1. *Lippis oculis*

Nei suoi saggi su Dante, Eliot ammira la grandezza della visione del Poeta e la modalità in cui la rappresenta. Infatti Eliot sosteneva che la poesia – specie quella antica – avesse un componente filosofico o uno poetico: “Il poeta può trattare concetti filosofici, non come materia di discussione, ma come materia di visione. La forma originale di una filosofia non può essere poetica. Ma la poesia può compenetrarsi con un’idea filosofica”¹⁹⁴. Dante, soprattutto nella *Commedia* affida l’allegoria a caratteri femminili. Matelda, la bella donna dagli splendenti occhi d’amore che Dante vedrà sull’altra sponda del fiume Leté. Ella è l’allegoria della felicità perfetta dell’uomo ancora privo di peccato, con il suo canto soave si metterà a spiegare a Dante molti dei fenomeni che lui non capisce. Matelda dopo aver immerso Dante nelle acque del Leté, lo introduce nella danza delle quattro bellezze, le quattro ninfe che rappresentano le quattro virtù cardinali:

La bella donna ne le braccia aprissi;
abbracciommi la testa e mi sommerse
ove convenne ch’io l’acqua inghiottissi.
Indi mi tolse, e bagnato m’offerse
dentro a la danza de le quattro belle;
e ciascuna del braccio mi coperse.

Purgatorio, XXXI, vv. 100-105

Secondo il Poeta una vita virtuosa consisterebbe nell’esercizio delle quattro virtù cardinali: Prudenza, Giustizia, Fortezza e Temperanza, che furono ostacolate all’inizio del cammino dalle tre belve apparse al poeta. E per opporsi alle tentazioni di tali ostacoli, il poeta dovette affrontare un viaggio “altro”, un «lungo andare», dove, esercitando le virtù morali purificò la propria anima per poter accedere alla contemplazione di Dio. Vale a dire che nel lungo e faticoso esercizio di Dante, la vita attiva prepara lo spirito a quella

¹⁹³ Ibidem

¹⁹⁴ Eliot, *Scritti su Dante*, a cura di Roberto Sanesi, Milano, Bompiani, 2001, p. 6

contemplativa. E per rimanere in zona di “monocole in terra di ciechi”, ci soffermiamo sulle allegorie della vita attiva nella *Commedia*, Lia.

Per spiegare il legame stretto fra la vita attiva e quella contemplativa, raffigurate rispettivamente da Lia e Rachele, Pascoli cita l'intero racconto biblico dell'episodio. In principio, Giacobbe volle sposare Rachele, ma dopo la promessa del padre di lei (Laban) di dover – Giacobbe – lavorare per lui sette anni, gli dette in sposa Lia con la scusa che “non è nel paese nostro usanza, che noi diamo a nozze prima le minori. Compisci la settimana di giorni di questa unione; e io ti darò anche l'altra per il *servizio* che m'hai a fare *durante altri sette anni.*” (*Genesi*, XXIX). Quindi, postilla il Pascoli, la vita contemplativa contiene in sé quella attiva. In altre parole, la vita attiva dispone a quella contemplativa: “non ha Rachele chi non prende Lia”¹⁹⁵. La differenza fra Lia e Rachele pare essere la vegggenza di quest'ultima, o per meglio dire, l'acutezza della sua vista rispetto alla sorella. Non solo Rachele si guarda allo specchio, lo fa anche Lia. E lo scopo del “lavoro” di Lia è proprio quello di piacersi allo specchio: “*e vo movendo intorno / le belle mani a farmi una ghirlanda. / Per piacermi a lo specchio, qui m'addorno*” (*Purg.* XXVII, vv. 101-103), mentre Rachele fa questo *lavoro* tutto giorno: “*ma mia suora Rachel mai non si smaga / dal suo miraglio, e siede tutto giorno. / Ell'è d'i suoi belli occhi veder vaga / com'io de l'addornarmi con le mani; / lei lo vedere, e me l'ovrare appaga.*” (*Purg.* XXVII, vv. 104-108). Pascoli interpreta la differenza con un difetto della vista di Lia, *lippis oculis* (*Genesi* XXIX, 17). “Questo difetto della vista di Lia fu di principal momento a determinare il significato mistico di lei in comparazione della veggente sorella.”¹⁹⁶.

Ciò detto, ci sembra che un precedente di Mosca lo possiamo anche reperire nella *Commedia*. Se Montale sapeva che fra lui e Mosca “*le sole vere pupille, sebbene tanto offuscate*” erano quelle di Mosca, Pascoli chiosa “Altro che *lippis oculis* è codesta Lia!”¹⁹⁷. La vita attiva (Lia e Mosca) sta diventando pian piano quella contemplativa (Rachele e Matelda). Anzi “la vita attiva è già disposta alla contemplazione”: “*giovane e bella in sogno mi pareva / donna vedere andar per una landa / cogliendo fiori; e cantando dicea: / [...] vo movendo intorno / le belle mani a farmi una ghirlanda.*” cosicché “*Per piacermi a lo specchio, qui m'addorno;*”. I lavori che fa Lia di andare per il giardino,

¹⁹⁵ Pascoli, *Poesie e prose scelte*, a cura di Cesare Garboli, Milano, Mondadori, 2002, p. 513

¹⁹⁶ Ivi, p. 507

¹⁹⁷ Ivi, p. 508

cogliere i fiori, cantare, muoversi le mani per farsi una ghirlanda e l'adornarsi, saranno incoronate con il piacersi allo specchio, posto all'inizio della strofa successiva che parla proprio di Rachele. Quindi, anche Lia è capace di *vedere*, di piacersi allo specchio.

Ad un ulteriore livello di interpretazione, Pascoli vede in Lia e Matelda specchio del poeta stesso: "È Dante medesimo in loro, che ha stenebrato gli occhi infermi, e già è per contemplare."¹⁹⁸. Nel testo dantesco, intercorre un certo rapporto fra Lia e Matelda. Nel canto XXVII del *Purgatorio*, quando Dante ebbe acuita la vista dai fuochi dell'*Inferno*, ebbe una visione di Lia che annunzia una verace apparizione. Infatti poco dopo (nel canto successivo, XX VIII), Dante vede Matelda. L'affinità tra i due personaggi è stretta. Lia nel sogno va "cogliendo fiori" e canta; Lia va "movendo intorno / le belle mani a farsi una ghirlanda" (*Purgatorio* XXVII, vv. 101-102). Matelda va anch'ella "cantando e scegliendo fior da fiore" (*Purgatorio* XX VIII, v. 41). Sono entrambe figure/soglia che hanno la funzione di introdurre e condurre ad un altro livello della vita; Lia alla vita contemplativa: "e vo movendo intorno / le belle mani a farmi una ghirlanda. / Per piacermi a lo specchio, qui m'addorno" (*Purg.* XXVII, vv. 101-103) e Matelda, dopo aver sommerso Dante nel Leté¹⁹⁹, lo affida alle ninfe delle quattro virtù cardinali, poi subentrano le tre virtù teologali: "Merrenti a li occhi suoi; ma nel giocondo / lume ch'è dentro aguzzeranno i tuoi / le tre di là, che miran più profondo". (*Purg.* XXXI, vv. 109-111). Questo ruolo fu anche della Mosca, ispiratrice di *Xenia*. In questo contesto, Mosca si avvicinerebbe alla stessa Beatrice nel fatto di messaggera dal mondo vero della morte. Mosca appare nella poesia montaliana solo dopo la morte.

4. Sacro e Profano

Tornando all'allegoria di Matelda. È indicativo che questa miscela di cardinale e teologale abbia luogo proprio con l'apparizione di Matelda, allegoria della felicità morale dell'uomo ancora privo di peccato originale, descritta in scena leggiadra come donna bella che va cantando e leggermente danzando cogliendo fiori: "una donna soletta che si già / e cantando e scegliendo fior da fiore" (*Purgatorio*, XX VIII, vv. 40-41). Matelda, lo stato della beatitudine originale è "bella donna, che a' raggi d'amore si scalda". Non ci

¹⁹⁸ Ibidem

¹⁹⁹ Questa funzione di Matelda di figura/soglia ricorda la donna sul Limite nell'omonimo racconto di *Farfalla di Dinard*. Il Leté presso cui Matelda appare a Dante, fa perdere la memoria alle anime dei defunti, proprio come succede al «limine» immaginato nel racconto montaliano.

dimentichiamo che Clizia aveva due occhi che guardavano per Dio, e che incantavano il Nestoriano. Per descrivere la bellezza di Matelda, Dante ricorre a due divinità pagane. La prima è Prosperina, proprio per il posto in cui si trova Matelda: “*Tu mi fai rimembrar dove e qual era / Proserpina nel tempo che perdette / la madre lei, ed ella primavera.*” (*Purg.* XX VIII, vv. 49-51). La seconda è Venere per rendere l’idea dello splendore incomparabile di Matelda: “*Non credo che splendesse tanto lume / sotto le ciglia a Venere, trafitta / dal figlio fuor di tutto suo costume.*” (*Purg.* XX VIII, vv. 64-66). Come Clizia, la cristiana senza conversione che si interessò di Cabala e si appassionò di elisabettiani, in Matelda si coagulano le due nozioni di Sacro e Profano. La figura di Clizia, oltre all’affinità con Beatrice, potrebbe essere paragonata anche a Matelda, donna bella, saggia e carne di allegoria.

Il fatto che Matelda, la donna che guida Dante sul confine del Paradiso, venga descritta come «bella donna», ha delle precedenti nel *Convivio* e nella *Vita nova*. Non è neanche un’allegoria del tutto nuova, quella di rappresentare una virtù filosofica, etica o morale come una donna. Boezio nella *De consolatione Philosophiae* raffigura la Filosofia come donna salvatrice ma sempre in cornice cristiana. Invece con Arrigo da Settimello, la Filosofia pur ispirata da quella di Boezio, è divenuta «splendida, onesta e affascinante» «di aspetto bellissimo». Man mano, la personificazione della Filosofia lascia il mantello teologico religioso tendendo sempre di più verso la «sacralizzazione» non privo comunque di osmosi interne fra le due nozioni di sacro e profano. Il che dette luogo ad un’«abbondante letteratura allegorica».²⁰⁰

Dante nel *Convivio* II, XII, 4-6 parla delle sue letture filosofiche, citando anche Boezio. All’inizio gli è difficile penetrare i significati, ma poi «molte cose quasi come sognando, già vedea, sì come ne la Vita Nuova si può vedere.». E parla come egli trovò consolazione nel pensiero e nella *filosofia* di questi autori: “*io, che cercava di consolarme, trovai non solamente a le mie lagrime rimedio, ma vocabuli d’autori e di scienze e di libri: li quali considerando, giudicava bene che la filosofia, che era donna di questi autori, di queste scienze e di questi libri, fosse somma cosa. 6. E imaginava lei fatta come una donna gentile, e non la poteva imaginare in atto alcuno se non misericordioso; per che sì volentieri lo senso di vero la mirava, che appena lo potea*

²⁰⁰ Vedi Corti, *Scritti su Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi, p. 2003, pp. 97-98

volgere da quella.” (*Convivio*, XII, 5-6). Dante già nel *Convivio* parla dell’allegoria. Il cenno alla *Vita nova* vale sia per l’*ars* poetica in sé e quindi la potenza dell’immaginazione, di rendere *visibile* l’etereo e da un altro lato, la personificazione della filosofia consolatoria – ma non solo – in *donna* gentile.

Dante, con questa allegoria tiene a distinguere che si tratta di allegoria poetica, e non teologica: *“E perché questo nascondimento fosse trovato per li savi, nel penultimo trattato si mosterrà. Veramente li teologi questo senso prendono altrimenti che li poeti; ma però che mia intenzione è qui lo modo de li poeti seguitare, prendo lo senso allegorico secondo che per li poeti è usato.”* (*Convivio*, II, 1,4) anche se poi, specie nella *Commedia* egli mescola tutte e due. Quindi, sulle orme di Boezio, Dante apprende il lato pietoso e consolatorio, virtuoso, diciamo, della filosofia mescolandolo nel contempo con il lato estetico, sulla scia di Arrigo da Settimello: *“Onde io, accorgendomi del mio travagliare, levai li occhi per vedere se altri mi vedesse. Allora vidi una gentile donna giovane e bella molto, la quale da una finestra mi riguardava sì pietosamente, quanto a la vista, che tutta la pietà pareva in lei accolta.”* (*Vita nova* XXXV, 2) e *“E da questo imaginare cominciai ad andare là dov’ella si dimostrava veracemente, cioè ne le scuole de li religiosi e a le disputazioni de li filosofanti.”* (*Convivio*, II, XII, 7). E ancora *“sì come detto è, questa donna fu figlia di Dio, regina di tutto, nobilissima e bellissima Filosofia”* (*Convivio*, II, XII, 9).

Il bisogno di rappresentare le idee, specie quelle legate alla sfera del divino, del religioso, fu sempre stato un bisogno impellente dell’uomo ma certo che in ambito religioso per rappresentare le divinità in età pagana prima e il Dio cristiano poi, ci voleva uno strumento, un metodo d’espressione che non ricalchi l’originale. Si aveva bisogno cioè del metodo rappresentativo allegorico, e non analogico. Mentre l’allegoria ebbe grande importanza nella teologia e specie in quella negativa per la quale ogni raffigurazione concreta non assomiglia in nessun modo alle sacre entità – basti pensare al pensiero di Dionigi l’Areopagita – il procedimento analogico ha sempre avuto importanza nella vita quotidiana. Innanzitutto esso si differenzia da quello allegorico per il «carattere antropomorfizzante»: l’oggetto è sempre riferito al soggetto umano. Il procedimento analogico non conosce né riconosce autonomia all’oggetto. Il secondo, potremmo dirlo

con Creuzer, il carattere immediato dell'analogia simbolica, estraneo all'allegoria.²⁰¹ Attenzione però a confondere natura e funzione del simbolo a confronto con l'allegoria. Infatti secondo lo stesso Creuzer, se il simbolo include in sé una «totalità momentanea», l'allegoria implica il “progresso attraverso una serie di momenti. Per questo anche è l'allegoria e, non il simbolo a ricomprendere il mito”²⁰². Creuzer arriva così ad una conclusione, apparentemente opposta a quella di Goethe anche sé in fondo non lo è, quale, il simbolo è un «segno delle idee in sé concluso, compatto, arroccato in se stesso» mentre l'allegoria concepita essenzialmente come «significato» è “immagine delle idee progredente e successiva, che scorre nel tempo, drammaticamente mobile e fluente. I due [il simbolo e l'allegoria] stanno, l'uno rispetto all'altro come la muta, grande, poderosa natura dei monti e delle piante e la storia umana vivente e successiva”²⁰³. La visione di Creuzer sembra più aperta all'allegoria dei tempi moderni. Egli concede all'allegoria la possibilità di viaggiare nel tempo, ed in ultima analisi questa non contraddice il principio goethiano dell'allegoria quale concetto trasformatosi in immagine. Ci possiamo attenere alla concezione di Goethe in fatto di chiarezza del procedimento allegorico, talmente chiaro in esso si fa il concetto, altro che felice intuizione momentanea. E dall'altra parte ben accettare la teoria di Creuzer adottandola come ampia visuale della storia dell'espressione umana, che non smetterà di progredire, elaborare concetti in immagini.

Ma non perciò si pensi che dopo la controriforma e l'emancipazione dell'arte dal dominio della teologia, che la lotta della liberazione dell'arte si sia conclusa, in altre parole che il bisogno di allegoria cessò di esistere. Lukàcs la dice chiara: “l'arte contemporanea, avanguardistica, nella sua origine è essenzialmente connessa a *bisogni religiosi*.”²⁰⁴. Lukàcs si spiega che solo in una «minoranza degli artisti influenti si potrebbe riscontrare un legame religioso di quel tipo» ovviamente non nel senso che la loro arte sia stata sottomessa ad un sistema dogmatico di una determinata Chiesa. Lukàcs si riguarda molto da fare conclusioni frettolose o gratuite. Spiega questo paradosso: “l'arte d'avanguardia è piuttosto espressione di un individualismo anarchico, nichilista. Ma questi sintomi non secondari e neppure superficiali non ci devono nascondere il fatto fondamentale che le esperienze su cui per lo più si fondano i prodotti essenziali dell'avanguardismo derivano da bisogni religiosi e che la loro elaborazione formale è determinata dal contenuto di tali

²⁰¹ Creuzer, *Simbolica e mitologia*, a cura di Giampiero Moretti, Roma, Editori riuniti, 2004, p. 70

²⁰² *Ibidem*

²⁰³ *Ivi*, p. 147

²⁰⁴ Lukàcs, *op. cit.*, p. 150 Corsivi nostri

esperienze.”²⁰⁵. Queste parole danno maggior conferma all’idea di Jacomuzzi, sul fatto che il senso di “religiosità” del massaggio montaliano dovrebbe essere interpretato come espressione di ciò che manca all’uomo di oggi, come cioè espressione di una certa crisi. Non a caso, prosegue Lukàcs, che “nei loro fondamenti ultimi le varie ideologie e arti moderne presentano un’affinità essenziale col barocco e il romanticismo” nel senso di espressioni attuali di crisi e tali devono essere interpretate e riconosciute. Uno dei maggior studiosi in quest’ambito è stato Walter Benjamin, definito da Lukàcs “il teorico di gran lunga più importante e più originale di queste concezioni”. Nel suo *Dramma barocco tedesco*, Benjamin “abbozza una teoria solida e meditata dell’allegoria, intesa come lo stile specifico, realmente adeguato ad esprimere i sentimenti, i pensieri e le esperienze moderne.”²⁰⁶.

Benjamin collega la rinascita dell’allegoria alla Riforma nel ‘500. Pian piano il simbolo perdeva terreno come espressione dei misteri religiosi. “doveva essere infatti l’allegoria a dare veste sensibile alla nuova verità”²⁰⁷. Durante il Rinascimento si assiste ad un rinvigorimento della “rappresentazione per immagini”, o per meglio dire di «geroglifici» o ideogrammi delle idee. La Riforma e il ripudio della rappresentazione mimetica delle entità divine si sposò felicemente con certe tendenze laiche del pensiero umanista. Anzi ivi trovò fertile terreno su cui fiorirono gli oggetti d’arte del Rinascimento che ebbero in sé metodi dell’antichità. Una delle figure poliedriche del Rinascimento, vista la varietà dei suoi interessi come architetto, pittore, matematico, filosofo, fu Leon Battista Alberti. Un suo costante interesse fu la ricerca delle regole, teoriche o pratiche, che potevano guidare il lavoro degli artisti. Comunque già di per sé la concezione dell’uomo dotto, informato e operante in più discipline è figlia dell’enciclopedismo medievale. E Leone univa nelle sue teorie l’antico e il moderno. Si ispirava ai geroglifici egizi contro la scrittura alfabetica facendo notare come la seconda ha il difetto di essere mutevole, di cadere nell’oblio se non conosciuta o praticata a differenza del sistema egizio che rappresenta le idee con immagini: “rappresenta Dio con un occhio, la natura con un avvoltoio, il tempo con un cerchio, la pace con un bue”²⁰⁸. Quindi siamo di nuovo alla felice constatazione di Goethe riguardo la precisione dell’allegoria nel conservare i concetti nelle sue immagini. Peculiarità questa dell’allegoria affermata, tra gli altri, da

²⁰⁵ Ivi, p. 1502

²⁰⁶ Ibidem

²⁰⁷ Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, trad. it. di Flavio Cuniberto, Torino, Einaudi, 1999, p. 142

²⁰⁸ Vedi, Giehlow, *La conoscenza umanistica dei geroglifici nell’allegoria del Rinascimento: una ipotesi*, Edizione italiana a cura di Maurizio Ghelardi e Susanne Müller. Torino, Aragno, 2004, p. 31

Marsilio Ficino nel suo commento alle *Enneadi* di Plotino. Secondo Ficino, con i geroglifici, i sacerdoti egizi volevano “creare qualcosa di corrispondente al pensiero divino.. non come mutevole rappresentazione ma per così dire, come la semplice e solida forma della cosa stessa”²⁰⁹ facendo l’esempio il geroglifico del concetto di tempo, esso è un serpente alato che si morde la coda. In questa immagine è tutto racchiuso “la molteplicità e la mobilità dell’umana rappresentazione del tempo, il suo congiungere in un rapido giro l’inizio e la fine, l’insegnamento della furbizia, il suo dare il suo togliere le cose: tutta questa serie di pensieri sarebbe contenuta nell’immagine precisa e definita del serpente avvolto su se stesso.”²¹⁰. Di qua lo spirito teologico dell’allegoria, di ogni allegoria. Benjamin ce lo spiega bene: “Ogni personaggio, ogni cosa, ogni situazione, può significare qualsiasi altra cosa. Questa possibilità equivale a un giudizio distruttivo, benché giusto, sul mondo profano: esso viene caratterizzato come un mondo in cui i dettagli a rigore non contano nulla. Eppure soprattutto per chi ha presente l’esegesi della Scrittura, è innegabile che quegli oggetti significanti acquistino, proprio col loro continuo rimandare ad altro, un potere che li fa apparire incommensurabili con le cose profane e che può sollevarli su un piano più alto, sul piano del sacro.”²¹¹

Maria Corti spiega bene questa mescolanza di sacro e profano come risultante del «sodalizio tra autobiografia poetica, universo retorico e universo mistico che si mettono in moto una volta in contatto con il messaggio aristotelico». Il retroscena autobiografico è ovviamente quello della morte di Beatrice e dell’apparizione, o meglio, della visione della donna gentile poco dopo la morte dell’amata. Il segnale retorico è da cercare proprio nella parola chiave dell’episodio, nonché di tutta l’allegoria dantesca, del «quasi come sognando, già vedea» dove «non si può non leggere in filigrana» il *topos* platonico dell’inconoscibilità dell’essenza divina²¹² e altri concetti sublimi se non «come sognando»: “Dov’è da sapere che in alcun modo queste cose nostre intelletto abbagliano, in quanto certe cose affermano essere, che lo intelletto nostro guardare non può, cioè Dio e la eternitade e la prima materia; che certissimamente si veggiono e con tutta fede si credono essere, e però quello che sono intender noi non potemo e nullo se non come

²⁰⁹ Ivi, p. 23

²¹⁰ Ibidem

²¹¹ Benjamin, *op. cit.*, p. 149

²¹² Questa nozione rimanda alla teologia negativa (*non si poteva fare il nome di Dio* di Clizia e altre. Infatti Bruno Nardi ci informa che il concetto è «schiettamente neoplatonico, sebbene si divulgasse di buon’ora si nella patristica greca che in quella latina, come più tardi nella filosofia araba e giudaica.”, Nardi, *Nel mondo di Dante*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1944, pp. 82-83

sognando si può appressare a la sua conoscenza, e non altrimenti.” (*Convivio*, III, XV, 6).

Si nota l’uso del verbo guardare: «lo intelletto nostro guardare non può» e quanto ci tiene Dante a farci vedere con la mente e toccare con gli occhi gli oggetti delle sue visioni. Secondo, la mediazione dell’allegoria, della veste sensistica dei pensieri e dei concetti che altrimenti non si potrebbero neanche apprendere anche se sempre in via parziale. Terzo la precisione del termine «sognando» che psicologicamente è il fenomeno mentale più affine all’esperienza dell’allegoria, nel senso sopra menzionato da Goethe; cioè in concetti fatti immagini che conservano il loro meccanismo interno di rapporti a livello di significato, e non più significante.

Terzo elemento del sodalizio laico teologico dell’esperienza allegorica della donna gentile, è l’aspetto mistico. Sempre nel capitolo XII del trattato II del *Convivio*, Dante comincia a parlare del *meraviglioso* effetto che ha su di lui la «dolcezza» di questa «donna»/filosofia: “*Si che in picciol tempo, forse di trenta mesi, cominciai tanto a sentire de la sua dolcezza, che lo suo amore cacciava e distruggeva ogni altro pensiero. 8. Per che io, sentendomi levare dal pensiero del primo amore a la virtù di questo, quasi maravigliandomi apersi la bocca nel parlare de la proposta canzone, mostrando la mia condizione sotto figura d’altre cose: però che de la donna di cu’ io m’innamorava non era degna rima di volgare alcuna palesemente po[e]tare*” (7-8). Sul versante montaliano, l’elemento autobiografico, è certo identificabile con la lontananza; quello retorico è il bisogno che fremeva in Montale sin dagli *Ossi* di esprimere le verità che stanno dietro il vetro che lo separava dal *quid* definitivo; l’elemento mistico è di certo il più de frammezzato, o meglio, alla luce di quanto finora spiegato, venne declinato al nostro mondo (l’apocalisse, la Guerre) nonché convertito alle istanze moderne che dopo un limbo non si aspettano un unico paradiso, o almeno unanime nella sensibilità e nell’immaginario degli autori moderni, Montale compreso. Ed è qui che si fa interessante il dialogo fra gli autori contemporanei e la tradizione.

La meraviglia, la mirabile visione che genera balbuzie, non degno poetare vista la mole dell’ineffabile amor è spia di esperienza mistica, esperienza già anticipata tra l’altro dal «sentendomi levare dal pensiero del primo amore a la virtù di questo». Manuela Colombo rileva nel passo “O dolcissimi e ineffabili sembianti, e rubatori subitani de la mente umana, che ne le mostrazioni de li occhi de la Filosofia apparite, quando essa con li suoi

drudi ragiona! Veramente in voi è la salute, per la quale si fa beato chi vi guarda, e salvo da la morte de la ignoranza e da li vizii.” (II, XV, 4) «forti connotatori mistici». Già l’aggettivo, «dolcissimi», può qualificare una quantità di oggetti disparati ma associandolo a ‘ineffabili’ risulta una *dulcedo mistica*. Si pensi per esempio alla «dolcezza inebriante» del saluto di Beatrice nella *Vita Nova*, III, 2: «presi tanta dolcezza che come inebriato mi partio da le genti». Secondo la Colombo la coppia dolcezza e ineffabilità che appare anche nell’uso insistito del sintagma *ineffabilis dulcedo* in San Vittore, è «topica e tecnica dell’universo mistico». In secondo luogo perché “come i de aggettivi nella mistica medievale connotano di consuetudine l’alienazione estatica, così anche nella pagina conviviale concorrono a definire il *raptus* contemplativo della mente assorbita dalla speculazione del vero.”²¹³.

La *dulcedo mistica* e l’amorosa sapienza si intrecciano nella *Commedia* per far arrivare il pellegrino alla sua meta. Gorni osserva come Dante concepì il viaggio di Orfeo come un esempio fallito. Nella *Commedia*, la figura di Euridice viene taciuta come “figura di smacco e di perdita irreparabile: modello negato e dunque rimosso. E l’Orfeo protagonista di quel mito funebre va esorcizzato, come oscuro precedente di catastrofe.”²¹⁴. L’intempestività del protagonista, non assistito adeguatamente dalla ragione e dalle virtù necessarie alla sua terribile prova, comporta il fallimento dell’impresa e pregiudica il riscatto.”²¹⁵. Ed è quanto Dante vorrà evitare nella sua *inventio*. “Dante non vuol perdere la sua donna, la vuol solo ritrovare: un voler ritrovare senza perdere. E allora nel sistema del racconto, si opera un risarcimento simbolico, il sacrificio sostituivo di un altro personaggio. Per non perdere Beatrice, Dante perde, *deve* perdere Virgilio.”²¹⁶. Di qua l’atto del voltarsi nella *Commedia* è associato alla perdita della figura di Virgilio. Perdita improvvisa, terribile impatto che fa addirittura piangere il derelitto Dante.

Ma Virgilio n’avea lasciati scemi
di sé, Virgilio dolcissimo patre,
Virgilio a cui per mia salute die’ mi;

²¹³ Colombo, *Dai mistici a Dante: il linguaggio dell’ineffabilità*, Firenze, La Nuova Italia, 1987, p. 41

²¹⁴ Gorni, *Beatrice agli Inferi in Omaggio a Beatrice*, Quaderno degli «Studi danteschi», 11, a cura di Rudy Abardo, Firenze, Le lettere, 1997, p. 155

²¹⁵ Ibidem

²¹⁶ Ivi, p. 156. Corsivo nostro

(*Purg.* XXX 49-51)

La tripla invocazione di Dante, secondo Moore, invoca quella di Orfeo per Euridice nel IV delle *Georgiche* vv. 523-527:

E anche allora, mentre il capo tronco
dal marmoreo collo era travolto
nella corrente dell'aegrio fiume,
"Euridice" la voce e la già fredda
lingua chiamava, "ahi povera Euridice"
il fuggitivo spirito; "Euridice"
per tutto il fiume ripetean le sponde.

4.1.La pietrificazione di Orfeo

Sorprendente pista ci apre il testo ovidiano nel Libro X dove si racconta la tragica vicenda di Orfeo e Euridice. Questi scioccato dalla sparizione della moglie rinvenuta quasi quasi a terra, rimase pietrificato:

E ormai non erano lontani dalla superficie della terra,
quando, nel timore che lei non lo seguisse, ansioso di guardarla,
l'innamorato Orfeo si volse: sùbito lei svanì nell'Averno;
cercò, sì, tendendo le braccia, d'afferrarlo ed essere afferrata,
ma null'altro strinse, ahimè, che l'aria sfuggente.

Morendo di nuovo non ebbe per Orfeo parole di rimprovero
(di cosa avrebbe dovuto lamentarsi, se non d'essere amata?);
per l'ultima volta gli disse 'addio', un addio che alle sue orecchie
giunse appena, e ripiombò nell'abisso dal quale saliva.

Rimase impietrito Orfeo per la doppia morte della moglie,

così come colui che fu terrorizzato nel vedere Cerbero

con la testa di mezzo incatenata, e il cui terrore non cessò
finché dall'avita natura il suo corpo non fu mutato in pietra;
o come Oleno che si addossò la colpa e volle
passare per reo; o te, sventurata Letea, troppo innamorata
della tua bellezza: cuori indivisi un tempo nell'amore,
ora soltanto *rocce* che si ergono tra i ruscelli dell'Ida.

La pietrificazione di Orfeo è pure rafforzata da tre similitudini che richiamano le vicende di Oleno e Letea, per colpa della superbia di quest'ultima furono trasformati in rupi tutti e due: “*cuori indivisi un tempo nell'amore, / ora soltanto rocce che si ergono tra i ruscelli dell'Ida*”. Allora nel mito ovidiano di Orfeo viene invertito quello biblico della moglie di Lot. È Orfeo che rimase pietrificato. Nel «Dizionario dei simboli», Jean Chevalier nota il nesso fra la pietrificazione di Orfeo e la trasformazione della moglie di Lot in una statua di sale per aver guardato Sodoma e Gomorra: “È importante che la pietrificazione avvenga attraverso gli occhi: chi guarda la Gorgona, chi guarda Sodoma e Gomorra, è trasformato in statua di sale o di pietra. [...] La pietrificazione rappresenta la punizione inflitta allo sguardo illecito, può derivare o da un legame che permane dopo l'errore, lo sguardo che si fissa, o da un senso di colpa, lo sguardo che paralizza o ancora dall'orgoglio e della cupidigia, lo sguardo possessivo. La pietrificazione rappresenta la punizione dell'umana incontinenza.”²¹⁷. Il nulla terrificante è il destino di Montale/Lot/Orfeo che si volta per guardarsi dietro. Si volta per superare l'inganno della rappresentazione per estrema necessità di sapere, di conoscere.

A proposito dell'azione del voltarsi come cesura del cammino e del pericolo del “nulla” conseguente ad essa, nel suo *Vocabolario dantesco nella lirica italiana del Novecento*, il Pegorari vede in *A galla e Ritmo (Poesie disperse)* una “risemantizzazione del destino come viaggio di conoscenza ed elevazione morale. Tuttavia le due poesie, e soprattutto la seconda, appaiono testimonianze di una condizione spirituale incoraggiante e leggera, insolitamente religiosa, cui Montale non ci ha voluti abituare, preferendo consegnarsi ai

²¹⁷ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, “Dizionario dei simboli”, Milano, BUR, 2006, Voce PIETRIFICAZIONE, p. 222

lettori nella sua temperatura psichica più consueta, quella della negazione e del ribaltamento sfiduciato di ogni cammino salvifico.”²¹⁸. Bene, a parte i versi stessi di Montale di *In limine e I limoni* che portano un messaggio di volontà salvifica per se stesso, affidando però il compito maggiore della missione alla interlocutrice, Pegorari si contraddice da solo, puntualizzando immediatamente dopo che in *Ritmo* al mito di Orfeo e Euridice, Montale, “come gli ermetici, sembra contrapporre consapevolmente il mito di Dante e Beatrice.”²¹⁹.

Saremmo d'accordo con Pegorari sul fatto che il girarsi comporta enorme responsabilità e spesso grossi guai com'è successo sia a Orfeo che a Lot. Quindi solo da questo punto di vista, sarebbe sconsigliabile il voltarsi e proseguire il cammino come si suggerisce appunto nel testo di *Ritmo*²²⁰:

Sapesti i tentacoli
del dubbio, assai volte. Procedi ancora. Perché
riottoso t'arresti, disperi di te,
o vagabondo? Perché?
Cammina.

Procedi più cauto. Mortifica in te ciò che indaga
e spera, curioso. Conquistati una libertà,
recluso

[...]

E se il desiderio di volgerti mai
t'assale, tu frenalo e pensa
che incontro a ciò che passò
tu vai ancora: cammina.

²¹⁸ Pegorari, *Vocabolario dantesco nella lirica italiana del Novecento*, Bari, Palomar, 2000, p. 412, nota 89

²¹⁹ Ibidem

²²⁰ Ricordiamo comunque che *Ritmo* non figurò in nessuna delle edizioni ufficiali sia degli *Ossi* che di *Satura*. Non figura neanche sotto *Poesie disperse* nell'edizione critica *L'opera in versi* curata da Contini e dalla Bettarini.

Sarebbe stato però più efficace da parte di Pegorari includere nel suo *Vocabolario* un lemma importante in questa vicenda “rivolgersi”. Un lemma cruciale nella vicenda di Orfeo ed ha molte occorrenze dantesche. Citiamo, a titolo d’esempio, quella che ci è parsa di maggior interesse vista l’affinità con il contesto montaliano: “*come in lo specchio fiamma di doppiero / vede colui che se n’alluma retro, / prima che l’abbia in vista o in pensiero, // e sé rivolge per veder se ’l vetro / li dice il vero*” (*Paradiso*, XXVIII, vv. 4-7). Da parte sua, Gorni, sostiene che il voltarsi è azione ammessa nella *Commedia*, anzi figura già sin dai primi versi del poema: “*E come quei che con lena affannata, / uscito fuor del pelago a la riva, / si volge a l’acqua perigliosa e guata, / così l’animo mio, ch’ancor fuggiva, / si volse a retro a rimirar lo passo / che non lasciò già mai persona viva.*” (*Inferno*, I, 22-27). L’occorrenza però riportata dal Gorni non è risponde al nostro discorso sulla perdita come conseguenza del voltarsi. Più pertinente è la scena del canto XXX del *Purgatorio* quando Dante si trova in cima alla montagna del Purgatorio dove le anime che hanno compiuto l’espiazione si purificano prima di accedere al Paradiso. Qui Dante, girandosi, perde Virgilio e gli appare Beatrice per guidarlo al Paradiso. Ed è un momento meglio riconducibile al progetto montaliano del girarsi come avventura metafisica. Infatti, Beatrice, che nella *Vita Nova* era tratteggiata come una donna terrestre, qui perde i suoi connotati reali per assumere una pura funzione allegorica. In effetti, Virgilio rappresenta la ragione umana, terrestre, che serviva a Dante per procedere nel Paradiso. Adesso Dante ha bisogno della teologia rappresentata da Beatrice che appare in abito rosso fuoco (allegoria della Carità), coperto da un mantello verde (allegoria della speranza), e con un velo candido (allegoria della fede); quindi riassume in sé le tre virtù teologali. Beatrice è anche cinta da una corona di ulivo, pianta sacra a Minerva, dea della Sapienza.

La presenza di Beatrice è severa, imperiosa quasi di una madre che guida istruisce ma è anche in fondo in fondo, affettuosa. Anche se farebbe piangere il figlio di rimproveri, lo fa per il suo bene. È una presenza imponente ma nel contempo pietosa (vv.79-81):

Così la madre al figlio par superba,
com’ella parve a me; perché d’amaro
sente il sapor de la pietade acerba.

Poco prima anche il ruolo di Virgilio viene paragonato a quello della madre²²¹, (vv. 40-45):

Tosto che ne la vista mi percosse
l'alta virtù che già m'avea trafitto
prima ch'io fuor di puerizia fosse,

volsimi a la sinistra col respitto
col quale il fantolin corre a la mamma
quando ha paura o quando elli è afflitto,

Il che sottolinea la continuità di funzione rivestita da entrambi i personaggi; Beatrice e Virgilio. Di nuovo siamo alle prese con l'osmosi fra il sacro e il profano. Nella teologia pagana, *Sophia* è la mater di tutte le altre virtù. Quindi il viaggio di Dante può essere gnosticamente letto come la costruzione ascetica del *Logos* per risalire a Dio. Filone d'Alessandria, con la sua lettura "laica" della Bibbia, compie un passo in più rispetto al pensiero giudaico alessandrino, dove "la Sapienza era una semplice personificazione di una facoltà divina. In Filone invece essa è essenzialmente una realtà mediatrice fra il Creatore e il creato"²²². Si viene così a creare una trinità di *Angelus*, *Logos* e *Sapientia*; un rito di amore, di filosofia e di gnosticismo:

La Sapienza si estende, con potenza,
da un capo all'altro del mondo
e con bontà governa l'universo intero..
Essa fa sfoggio della sua nobiltà
perché vive insieme a Dio,
ed è l'amata del Signore di tutte le cose.
Infatti, è maestra della Scienza di Dio
e presiede alle opere del Creatore.

Libro della Sapienza, 8, 1-4

²²¹ Cosa che in Montale abbastanza rara, quasi inesistente. Caso mai un paragone si potrà fare con l'apparizione dell'ombra del padre assieme a quella di Clizia in *Voce giunta con le folaghe*.

²²² Radice, *Allegoria e paradigmi etici in Filone di Alessandria*, Milano, Vita e Pensiero, 2000, p. 361

Così la Sapienza, origine (madre) del verbo, è personificata nella *Commedia*, in due fasi: una terrestre, nella figura di Virgilio, e l'altra celestiale, nella figura di Beatrice. Nel caso di Montale, invece, i due gradi del sapere sono riuniti in una figura sola in quanto la contaminazione fra il sacro e il profano è già in atto sin dai tempi degli *Ossi*. Per esempio, *Noi non sappiamo quale sortiremo*, è una testimonianza perfetta dell'intrecciarsi del mito classico con quello biblico:

domani, oscuro o lieto
forse il nostro cammino
a non tòcche radure ci addurrà
dove mormori eterna l'acqua di giovinezza;
o sarà forse un discendere
fino al vallo estremo,
nel buio, perso il ricordo del mattino.

Si tratta forse di un cenno all'altra versione della storia di Orfeo? Orfeo cioè rimarrà con Euridice nell'Ade. In questo caso il rovello causato dal voltarsi sparirà. E se si avvererà questo si sarebbe risparmiato il dramma e la nota storia non si sarebbe raccontata: "*Oh la favola onde s'esprime / la nostra vita, repente / si cangerà nella cupa storia che non si racconta!*". Perché lì il poeta si sarà svezzato dal sole nonché dalle rime; la luce del mattino e la poesia. E in questo esitare di quale sorte faremo, lampeggia l'ombra del Dio cristiano: "*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.*". E in chiusura la preghiera biblica si intreccia con il mito classico reperibile negli indizi, ancora incerti delle metamorfosi ovidiane dell'erba che assorbe e serba i raggi del sole: "*Lontani andremo e serberemo un'eco / della tua voce, come si ricorda / del sole l'erba grigia / nelle corti scurite, tra le case.*". Infatti nei due versi finali esplicano la contaminazione: "*E un giorno queste parole senza rumore / che teco educammo nutrite / di stanchezze e di silenzi, / parranno a un fraterno cuore / sapide di sale greco.*".

Più avanti la due saggezze, per così dire, quella di Virgilio e quella di Beatrice saranno riunite insieme nella figura di Clizia che include in sé la cultura terrestre e quella divina. È entrambe la cultura che girava nomade nella terra ed epifania che nel momento più giù,

che più giù non si poteva andare, nell'apocalisse della guerra, appare a guisa delle anime. E rivestirà lo stesso ruolo Volpe che convertirà Pafnuzio: “*Volo con te, resto con te; morire, / vivere è un punto solo*” (*Nubi color magenta*). Fermo restando che Montale e Dante hanno in comune il fatto di assegnare il compito della salvezza ad un altro da sé, piuttosto donna, o almeno una figura di connotati femminili; anche Virgilio viene paragonato ad una ‘madre’.

4.2. Il genere *Commedia*

Pound vede che “La *Commedia* di Dante è, di fatto, una grande sacra rappresentazione, o meglio, un intero ciclo di sacre rappresentazioni.”²²³. Il parere di Pound appare molto pertinente al caso di Dante, innanzitutto per il forte valore rappresentativo che implica il genere usato; la sacra *rappresentazione*. Con l’uso dell’allegoria, Dante si sforza di renderci presente quello che egli visse o ritenne di aver visto e vissuto anche nelle sue visioni. Infatti la parola ‘rappresentazione’ sin dalla filosofia classica indica l’atto con cui la coscienza riproduce qualcosa di esterno ad essa (una persona, un oggetto o un avvenimento), o rende *evidente* qualcosa di interno (un sentimento, uno stato d’animo o un prodotto della fantasia). Ci vengono in mente le parole di Dante a proposito del senso allegorico delle cose e il suo fondamento nella filosofia di Aristotele. Anzi collegando insieme i pareri di Pound sulla *Commedia* quale «lirica del soggettivo» e quello di Leibniz, cioè della rappresentazione come attività della monade, dell’atomo spirituale che rispecchia in sé tutto il reale, arriveremo ancor meglio all’intenzione di Pound che si soffermò molto sulla tecnica di Dante di usare comparazioni tali che possano dare chiare immagini visive dei propri concetti. D’altronde, le parole di Eliot nel suo saggio su Dante riguardo la materia della filosofia (idee) e quella della poesia che può essere filosofica (allegorie) è esattamente quanto afferma Leibniz che distingue all’interno del «mondo della rappresentazione, costituito dal complesso della coscienza soggettivamente considerato, cioè in quanto si presenta come puro spettacolo del soggetto» in **rappresentazioni oscure e confuse** che sono le sensazioni; **rappresentazioni chiare e confuse**, le immagini, ed infine, **rappresentazioni chiare e distinte**, le idee.²²⁴ Si noti come le sensazioni, in quanto appartenenti ancora alla sfera dell’amorfo, essendo astratti

²²³ Pound, *Lo spirito romanzo* in ID *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 1997, p. 847

²²⁴ Treccani, voce RAPPRESNTAZIONE

moti dell'anima, vengono connotati con l'oscurità mentre le connotazioni delle immagini e delle idee condividono lo stato di **chiarezza**. Ma nello stesso tempo le immagini possono essere 'confuse' nel senso di articolate, contenenti elementi sovrapposti mentre le idee sono lo stato di distinzione più netta, più alta. È in sostanza quello che affermava Eliot, ferma restando comunque la "chiarezza" delle immagini rispetto alle sensazioni.

La lettura di Pound della *Commedia* come Sacra rappresentazione ci pare interessante, anche perché sottolinea la contaminazione di generi di cui la *Commedia* infatti è uno dei più eccellenti esempi della Storia letteraria italiana. La Sacra rappresentazione ha le radici nella Francia del dodicesimo secolo ma deriva anch'essa dal dramma liturgico. Quindi dalla rappresentazione di argomenti religiosi/pagani, abbraccia gli argomenti biblici, la nascita di Gesù, la vita dei Santi, a volte inserendo anche motivi romanzeschi, frutto di cultura laica. Particolare genere all'interno di queste rappresentazioni furono i cosiddetti *miracles*, per la maggior parte dedicati alla Vergine. Durante il dodicesimo e il tredicesimo secolo, questo tipo di rappresentazioni ebbe grande diffusione nella letteratura narrativa e nel quattordicesimo in quella drammatica. Un altro genere particolare di sacra rappresentazione – anch'esso di derivazione ecclesiastica – fu il *mystère*, che ebbe un carattere più grandioso e spettacolare. Il termine *mystère* affermatosi nel Quattrocento, indicò ogni opera teatrale di carattere religioso fino ad estendersi anche a opere non propriamente di ispirazione religiosa. Infatti in Spagna Calderòn de la Barca, effettuò una specie di fusione dell'ispirazione medievale con la cultura umanistica. Quindi il genere della sacra rappresentazione contiene, sia nelle origini che nelle tarde espressioni, una contaminazione di motivi e argomenti fra il sacro e il profano. Linea di ispirazione che andrà avanti fino a Montale.

4.3. La femme fatale

Questa contaminazione di generi e temi lungo la storia dell'espressione letteraria, si rivela garante dello sviluppo e il continuo rinnovamento degli stessi generi, e le rivisitazioni degli archetipi all'interno di essi. Per esempio Montale rileva – e applica, come vedremo, uno di questi filoni che va da Dante fino a Eliot. Si tratta del motivo della donna petrosa, in termini moderni, la *femme fatale*. Nell'*Esposizione sopra Dante*,

Montale osserva come le petrose, quasi certamente posteriori alla *Vita nova* con dentro le vicende delle donne-schermo risentono dello studio di Arnaldo Daniello, il «miglior fabbro». Insomma in questa *Esposizione*, Montale osserva come queste rime petrose furono poi la fonte, da una parte del «preraffaellismo ottocentesco nella sua variante «nera» che giunge fino a Gustave Moreau in Francia, e include, nella variante «bianca», accanto a tutta una scuola pittorica inglese, anche non poche poesie, tra le quali ha grande rilievo *The Blessed Damozel* di Rossetti, un poeta su cui «si sono appuntati gli strali di Eliot.»²²⁵.

All'interno della nostra lettura metafisica, le qualità antitetiche della figura della donna in Montale possono essere in un certo senso all'archetipo della donna petrosa. Più che altrove la varietà fenomenologica che converge nel computo del noumeno trascendentale è magistralmente maneggiata da Dante come nella canzone *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*. Già il titolo dà il perfetto esempio geometrico dell'apertura metafisica che supera l'immanenza del dato fisico naturale «il poco giorno», come in una illustrazione a forma di due cunei comunicanti mediante stretto istmo. O meglio ancora due cerchi sovrapposti di cui il dato immanente è quello più piccolo, più stretto mentre quello più vasto rappresenta l'area del metafisico. L'aspetto fenomenico è reso nella canzone dantesca dalla serie di quadretti invernali prospettati in un'atmosfera lirica accesa. La dialettica della donna Petra, che sembra neve al cerchio d'ombra e la donna molle e verde che avrebbe l'effetto dolce dell'amore sul poeta come gli faceva la bella donna, è giocata in contrappunto con il gioco di luci e ombre. Questa «nova donna», così strana e intrigante, richiama, più che Clizia, Volpe che si legge fra le maglie della *Belle dame sans merci II* di *Poesie disperse*. Anzi Montale si indugia a interrogarsi quasi invano sull'«archetipo» di questa donna: “Di te, del tuo segreto ho cercato invano / l'archetipo vivente o estinto, quale che fosse. / tra gli animali forse l'unicorno / che vive nelle insegne araldiche e non oltre.”. Montale dunque se riesce a darsi una risposta, è sempre fedele al suo principio di metafisica; l'animale – non reale tra l'altro – dove potrebbe risalire ad un archetipo della misteriosa donna amata è l'unicorno, non qualsiasi ma quello che “vive nelle insegne araldiche” e basta. Perché sarà questa icona, questa rappresentazione di creatura che basterà al poeta per paragonare e dunque capire sia pure parzialmente la donna misteriosa.

²²⁵ Montale, *Esposizione sopra Dante [1965], Il Secondo Mestiere*, op. cit., p. 2674

Comunque quello che lega *La belle dame sans merci* di Satura (1968) e quella II di *Poesie disperse* (1963 ca.)²²⁶ è una certa difficoltà di assimilare la faccia della donna assente. L'avverbio 'invano' figura nelle due liriche: "*Certo i gabbiani cantonali hanno atteso invano / le briciole di pane che io gettavo / sul tuo balcone ...*" (I, vv. 1-3) tanto mancano tutte e due all'appuntamento; la donna non c'è più: "*Stupefacente il tuo volto s'ostina ancora, stagiato / sui fondali di calce del mattino; / ma una vita senz'ali non lo raggiunge e il suo fuoco / soffocato è il bagliore dell'accendino*" (I, vv. 9-12). E qui questa ostinazione del volto della donna fatale e petrosa rimanda direttamente alla seconda lirica delle *Poesie disperse*. Anzi rimanda ad un paio di versi rimasto soppresso nell'edizione definitiva. Infatti nella prima redazione della poesia, dopo i primi quattro versi che parla di una «retrocessione senza pausa». Vale a dire la ricerca non quella precisa proustiana del tempo perduto delle origini, ma precisamente è un lavoro in *continuum* di retrocedere da un anello all'altro in una «catena» corretta poi in «retrocessione» senza pausa. E fortunato chi riesca a catturare "l'immagine testuale in fondo al pozzo". Ecco i versi come erano nella prima redazione della poesia (corsivi miei):

Se l'uomo è fatto vivere dalla sua causa

e se l'atto è spiegato dal motivo

non si torna alle origini, si entra

in una retrocessione senza pause.

Ero certo di amarti, ma ti ricalcavo

da un archetipo falso ricalcato su un altro.

L'immagine testuale, in fondo al pozzo, bravo

Chi sapeva trovarla. Io ero il tasso

che s'appallottola e piomba dalla cresta

alla proda per mettersi al sicuro.²²⁷

²²⁶ Vale comunque ricordare che la *Belle dame sans merci* è anche il titolo di una *ballata* del poeta inglese Keats. Anche nel caso del poeta inglese esistono due versioni della poesia, la prima è del 1819, riprende il motivo dell'omonimo componimento di Alain Chartier (1424). La seconda è del 1820, apparsa sull'*Indicator* del 10 maggio del 1820.

²²⁷ Per il resto della redazione, le varianti e gli autocommenti, rimandiamo all'apparato critico de *L'opera in versi*, op. cit., pp. 1172-1173

Invano allora il poeta cerca questo archetipo e due sono i motivi. Uno, perché non si tratta affatto di una indagine razionale o tanto meno intenzionale. Due, perché nella finzione poetica sia nella prima, a detta di Montale, «adattata da Keats»²²⁸ con il motivo della femme fatale; sia nella seconda dove si intravede l'archetipo della donna petrosa, in entrambi i casi, la donna non dovrebbe cedere né avere pietà del misero poeta. Ma ciò che balza agli occhi, è che rispetto alla lirica di Keats, dove il protagonista rimane deriso e sconsolato dalla ferocia con cui la dama lo abbandona, in Montale questa spietata austerità non è sottolineata. Anzi è quasi assente. Il gioco è molto più centrato sull'assenza, badiamo, di tutti e due: «Oggi manchiamo all'appuntamento tutti e due». E da lì ci si cala fra gli oggetti di tetra quotidianità che sembrano abbandonati nello spazio della mancanza:

Oggi manchiamo all'appuntamento tutti e due
e il nostro breakfast gela tra cataste
per me di libri inutili e per te di reliquie
che non so: calendari, astucci, fiale e creme.

Nella terza strofa affiorano segnali di donna Petra come il volto che “*s’ostina, stagiato / sui fondali di calce del mattino*”; la donna nella canzone di Dante era descritta con espressioni come la «dura petra», «calcina petra». Abbiamo poi negli ultimi due versi, chiari senhal di Clizia: “*ma una vita senz’ali non lo raggiunge e il suo fuoco / soffocato è il bagliore dell’accendino*”. Anzi precisamente quest’ultimo *senhal* appartiene più che ad altre, al fumo della morgana di *Nuove stanze* dove nelle prime due strofe la donna potente e misteriosa, appare anch’essa una *femme fatale*, la variante moderna di donna Petra, della *Belle dame sans merci*.

La *Belle dame sans merci* ispirò due dei più famosi pittori preraffaelliti, John William Waterhouse e Dante Gabriel Rossetti. Solo che in Montale questa affluenza venne a intrecciarsi e amalgamarsi con la materia stessa del poeta, la sua messaggera alata. Così la Clizia delle *Nuove stanze*, come abbiamo spiegato, non cede completamente il posto all’altra donna. “L’originalità buona, ci ha ammonito Eliot, non è quella di chi non

²²⁸ Ivi, p. 1173

somiglia ad alcuno; è ciò che resta irriducibile alle somiglianze e ch'è da esse garantito e condizionato.”²²⁹. Grande affermazione eliotiana che mette le regole per un rapporto sano quanto proficuo con la tradizione. Affermazione che può spiegare tutto il classicismo moderno montaliano.

In effetti si tratta di un'affermazione usata a proposito della forma verticale di Eliot, che non è quella esteriore creduta da Monsieur Prudhomme «carattere distintivo della poesia scritta», bensì è “una gravitazione intima che tutto riconduce a un centro: un dono ch'era già presente in lui fin dal tempo di *Prufrock*.”²³⁰. Eliot dunque non si butta perdutamente nella libertà di forma del verso libero, e se mai ci ricorre, è sempre per una ragione intima alla sua creazione. Montale raggruppa Eliot con Valéry anche per la mole, la quantità delle loro opere. Eliot, con Valéry e Gottfried Benn e pochi altri hanno portato nella poesia europea un'esigenza di concentrazione, di lapidarietà, di sintesi, che solo a spiriti superficiali è potuta sembrare scarsità di motivi, sterilità, povertà di afflato e di canto.”²³¹. Infatti “alla brevità della misura quantitativa, nell'opera di Eliot, corrisponde l'asciuttezza dell'intonazione, la sobrietà dell'accento. I suoi musicalissimi versi liberi, tradotti, sembrano prosastici”²³² il che prova la teoria sopra esposta sulla *Koinè* di classicismo moderno, «dinamico» e vivo. Sobrietà di contenuto e musicalità di forma. Eliot risulta così, il maggior compimento espressivo del precetto verlainiano di *prends l'eloquence et lui tords le cou (prendere l'eloquenza e torcerle il collo)*.

Processo questo che ebbe luogo in momenti importanti di nascita di nuove correnti nella poesia. Pensiamo per esempio al passaggio dall'Amore cortese al Dolce Stil Novo. Rispetto alle produzioni in versi coeve, e in genere alla lirica toscana d'allora, la poetica stilnovista acquista un carattere qualitativo e intellettuale più elevato. La scuola dello Stil Novo introduce nei testi riferimenti filosofici e morali e religiosi. Infatti la concezione dell'Amore nel Dolce Stil Novo segue per certi versi pur contrastando quella dell'Amore cortese. Segue nel senso di concepire l'amore come forza nobilitante dell'uomo. Solo attraverso il desiderio (anche carnale ma non appagato) della donna, posta in posizione superiore a quella dell'uomo, che questi nobilita il proprio cuore.

²²⁹ Montale, *Eliot e noi* [1947], *Il Secondo Mestiere*, op. cit., p. 718

²³⁰ Ivi, p. 716

²³¹ Ivi, p. 764

²³² Ivi, p. 765

Sul versante inglese, abbiamo la figura di Chaucer (ca. 1343-1400) che si considera il più importante autore inglese medievale, perché ebbe un ruolo abbastanza simile a quello di Dante, dando cioè dignità al Middle English, come Dante dette contributo con le sue opere alla nascita ed affermazione del volgare dopo che si usava il latino. L'opera più importante di Chaucer fu the *Canterbury Tales*, una raccolta di storie narrate da vari personaggi, tutti in *pellegrinaggio* da Southwark verso la cattedrale di Canterbury, per adorare il tempio di San Thomas Becket. Un'altra opera non meno importante della prima è il *Troilus and Criseyde*, ed è l'opera più importante della letteratura inglese compresa tra l'epoca del *Beowulf*, famoso poema epico in Old English e il *Faerie Queene* che Spenser comincerà negli anni '80 del Cinquecento. Allora *Troilo e Criseide* segna un momento di passaggio importante del Medioevo inglese. Il poema ha come protagonisti, come si vede dal titolo, due personaggi della mitologia greca, precisamente della Guerra di Troia. In parole povere, Chaucer voleva disprezzare l'amore pagano per amore della fede, l'amore di Dio. Vede addirittura l'amore di Troilo per Criseide, che alla fine malgrado tutti i suoi giuramenti di non tradire il suo amante fedele, lo tradisce, una specie di idolatria. Tant'è vero che quando Troilo muore in battaglia, mentre la sua anima sale al cielo, vede i conflitti degli uomini e i loro attaccamenti alle passioni terrestri e lì gli sembra una sciocchezza il suo amore, la sua follia per Criseide, che dopo tutto lo ha tradito.

In ambito italiano, ciò che contrassegna il Dolce Stil Novo a confronto di tentativi del genere di abbandonare l'amore umano, pagano e di elevarsi con il pensiero verso un livello mistico dell'esperienza amorosa, era anche e soprattutto lo *stile*. Gli stilnovisti abbandonano le strutture ricercate talvolta molto sofisticate della poesia provenzale e/o per esempio quella guittoniana. Gli stilnovisti introducono la nozione di «intelletto d'amore». Si pongono come un momento di grande equilibrio estetico-morale dell'epoca. Non si danno in eresie e nel contempo non adottano rigide prediche, inglobando, ovvio, motivi ed epiteti appartenenti già alle correnti precedenti. Anzi ce ne sono addirittura chiari riferimenti ad essi nella *Commedia* per esempio²³³. Comunque la contaminazione o

²³³ Il poema cavalleresco nasce in Francia e si divide principalmente nel ciclo carolingio di motivi guerreschi (le *chansons de geste*) e il ciclo bretone di argomenti amorosi in una letteratura più romanzesca e avventurosa che celebra le imprese di Re Artù ed i cavalieri della Tavola Rotonda. Mentre le *chansons de geste* erano destinate ad essere recitate in pubblico, quindi venivano scritte in versi, i *romanzi* cortesi, quelli che narravano di vicende ed avventure amorose dei cavalieri venivano scritti in prosa poiché erano

per meglio dire, la continuazione di certe linee dentro altre è sempre la spia del cambiamento stesso. Nel canto XX VIII del Purgatorio, nella «foresta» dell'Eden, appare Matelda a Dante, bellissima donna che lo aiuterà a passare il fiume di limine ed accedere al Paradiso. La presenza della donna nella foresta ricorda situazioni caratteristiche del romanzo cavalleresco. Ma mentre in quei romanzi il cavaliere incontra una donna bisognosa d'aiuto, qui è Dante che trova una donna-guida. Condizione non molto dissimile da quella di Montale con Clizia, Mosca e Volpe.

Comunque ciò che ci interessava qui sottolineare è la contaminazione dei generi sia in Eliot che in Dante. Anzi la stessa dedica eliotiana della *Waste land* a Pound descritto come il «miglior fabbro» può essere curiosamente indicativa di un fatto tecnico come ci spiega il Boitani: «come Dante sente di sorpassare i due Guidi e Arnaut nel trasmutare le loro liriche squisite in narrativa quale quella del «poema scaro», così Eliot intuisce che, con la stessa *Waste land*, e per merito non piccolo del medesimo Pound, la sua poesia va raccogliendosi in sequenza narrativa che supera qualunque lirica o poemetto Pound abbia scritto sinora.»²³⁴.

In questa sede di contaminazioni, o meglio di osmosi, fra i generi, non possiamo non ricordare un altro grande, poeta e romanziere, della letteratura inglese cui Montale riservava una grande stima, Mr. Lawrence. Montale ne apprezza molto la presa dal reale, il rifarsi a personaggi e scene dell'immanente quotidiano. Nel suo saggio sul poeta inglese «*Tutte le poesie*» di D. H. Lawrence [1961] incluso ne *Il secondo mestiere*, Montale riporta anche il giudizio del caro Pound su Lawrence, Pound dice che «Mr. Lawrence ha tentato il realismo e vi è riuscito. Egli ha sollevato la poesia contemporanea al livello dell'attuale prosa, e non è un risultato da poco.»²³⁵.

Ad attirare, dunque, l'attenzione di Montale non fu solo il Lawrence filosofo e poeta, ma anche il Lawrence *narratore*. Già la cronologia delle recensioni e traduzioni di Lawrence è di per sé significativa. Primo articolo sul poeta inglese in ambito italiano – e dobbiamo l'informazione a Antonella Amato – risale al 18 dicembre del 1924 su «Il Corriere della Sera». Si tratta di un articolo di Linati che cinque anni dopo nel 1929 traduce al pubblico italiano *The Fox*. Titolo certo significativo in sede di donne montaliane. Comunque, non

destinate alla lettura privata e silenziosa. Di questa modalità di lettura abbiamo chiara prova nell'episodio di Paolo e Francesca: «Noi leggevamo un giorno per diletto / di Lancialotto, come amor lo strinse; / soli eravamo e senza alcun sospetto» (Dante, *Inferno*, V, vv.127-129)

²³⁴ Boitani, *Letteratura europea e Medioevo volgare*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 427

²³⁵ Montale, *Il secondo mestiere. Op. cit.*, p. 2387

si tratta della prima voce di bestiario dei titoli delle opere lawrenciane, anche quelle tradotte in italiano. Ricordiamo per esempio la traduzione di Vittorini de *Il Serpente piumato* e *L'uomo che era morto*, apparse nel 1935. Entrambi titoli che testimoniano l'interesse allegorico del Lawrence nonché la sua visione metafisica che a quanto pare prende una piaga non molto dissimile da quella montaliana come si vede nell'*Apocalisse*, titolo di un'altra opera lawrenciana pubblicata a cura di Orioli a Firenze nel 1931. In queste opere ricorrono topoi, che saranno poi cari al Nostro, come lo sguardo, le pupille, le ali e le piume, gli animali come incarnazioni di sensi e valori. Infatti la Amato si sofferma anche su questo aspetto dei due scrittori e spiega come gli animali che appaiono nelle loro opere uniscano in sé due nature diverse e complementari fra di loro; sono portavoce di una saggezza nuova e antica insieme. Per esempio, l'anguilla, come nel caso del serpente piumato di Lawrence, riunisce due nature. Essa "concilia in sé la vitalità e l'istinto da sempre attribuiti al *mare*, e la potenza, la capacità di resistenza, la razionale concretezza propria della terra"²³⁶. E ancora il gallo cedrone "riassorbe in sé, al pari del serpente piumato, la vitalità e la potenza dell'uccello e il raziocinio, lo stoicismo dell'animale legato alla terra, capace al pari dell'anguilla, di fecondare laddove «morde l'arsura e la desolazione», di morire e di rinascere attraverso il ciclo del sangue, attraverso la scintilla sessuale. È particolarmente interessante notare l'analoga situazione che si presenta in entrambi i componimenti: la morte dell'anguilla e del gallo cedrone è seguita, immediatamente, da una nuova fecondazione, da una rinascita che simboleggia il superamento dei limiti imposti, convenzionalmente, alla corporeità, il definitivo abbandono della dottrina della rinuncia e il trionfo della «vita della carne»."²³⁷.

Qui è rilevabile un possibile collegamento fra il racconto de *L'uomo che era morto*, che sarebbe Cristo risorto dopo la morte per vivere la vita della carne sulla terra e la fine del ciclo di Clizia e l'inizio di quello di Volpe, con la possibile rinascita in "una creatura incarnata come l'anguilla."²³⁸. Alla base dei romanzi di Lawrence, è sicuramente presente la tensione fra fisicità e trascendenza, ma mentre i simboli lawrenciani rimangono in una sfera totalmente "pagana" alla ricerca delle forze generatrici della vita primordiale, Montale invece accetta questa istanza declinandola all'interno della sua poetica rimanendo "fondamentalmente, e nel senso più ampio del termine, un poeta "religioso" che sceglie di non dissolvere la vita contemporanea in un magma primordiale e

²³⁶ Amato, *Lawrence tra Le Occasioni e La Bufera*, in "Allegoria", 2004, n. 47, p. 39

²³⁷ Ibidem

²³⁸ Ivi, p. 41

naturale”²³⁹, bensì egli si immerge nella tradizione e nella storia alla ricerca di una speranza. L’anguilla e il gallo cedrone sono così simboli-miti, che nonostante avessero qualche punto in comune con la fauna lawrenciana, ne differiscono per il significato insito in essi. Sono simboli-miti della “speranza tenace che può essere feconda solo nella «desolazione».”²⁴⁰, la speranza che Montale cercava strenuamente nella «terra desolata» del dopoguerra. E ben si intenda che presenze come quella di “uomini-capre” nell’*Elegia* ben si distanziano da un dio-caprone di Pavese o i personaggi grottescamente deformati di Landolfi. Il bestiario montaliano trascende l’area delle leggende popolari e le superstizioni paesane.

È questo un altro punto importante di contatto fra Lawrence e Montale, la speranza, la ripresa di fiato nella realtà arsa. Lawrence, recensendo la *Georgian Poetry*, la descrive così: “This collection is like a big breath taken when we are waking up after a night of oppressive dreams. The nihilists, the intellectual hopeless people – Ibsen, Flaubert, Thomas Hardy – represent the dream we are waking from. It was a dream of demolition. Nothing was, but was nothing. Everything was taken from us. And now our lungs are full of new air, and our eyes see it is morning, but we have not forgotten the terror of the night. We dreamed we were falling through space into nothingness, and the anguish of it leaves us rather eager.”²⁴¹. Palesi le affinità con la poetica di Montale che rifiutava il nichilismo assoluto, e andava insistentemente alla ricerca di uno “sbocco di speranza”. Se non che, come giustamente constata Antonella Amato, Lawrence si dà molto di più alla passionalità della via della poesia. Si affida molto all’impeto e l’impulso del sangue, della gioia di vivere apprezzando tutta la ricchezza, anche spirituale della vita. Il flusso di sangue pervade le parole di Lawrence, che magari cerca anche lui un altrove come Montale ma si affida meno all’intellettualità di questa ricerca. Lawrence dice dei poeti georgiani “Of all love poets, we are the love poets. For our religion is loving. To love passionately, but completely, is our one desire.”²⁴² (Di tutti i poeti d’amore, siamo noi i poeti d’amore, poiché amare è la nostra religione; amare con passione, ma anche totalmente è il nostro unico desiderio.).

²³⁹ Ivi, p. 42

²⁴⁰ Ibidem

²⁴¹ Lawrence, *Phoenix. The Posthumous papers of D. H. Lawrence*, Edited and with an introduction of Edward D. McDonald, London, Heinemann, Redwood Press Limited, 1970, p. 304

²⁴² Ivi, p. 307

Montale conclude il suo saggio su Lawrence con una testimonianza di qualità e di grande onore al poeta inglese: “Quando il poeta tocca i suoi tasti migliori, quando egli si sente figlio del sole e si identifica col pipistrello, con la lucertola, con l’erba che cresce; quando qualcosa della superficie del mondo sommuove in lui il profondo sentimento religioso della natura e trasforma il suo vecchio puritanesimo in un delirante orgasmo cosmico; quando anche Cristo gli appare come un Dio solare tradito da tutte le sue Chiese, quando infine la civiltà dell’uomo massificato gli appare in tutto il suo orrore, allora Lawrence trova la sua *flèche* e il suo verso così poco poetico si rivela insostituibile.”²⁴³. È proprio qui che risiede, agli occhi di Montale, l’anima del naturalismo tutt’altro che piatto o superficiale di Lawrence.

La grandezza della figura di Lawrence agli occhi di Montale consiste così nella vitalità con cui effonde il messaggio alle nuove generazioni; il rigore morale e soprattutto la flessibile veste formale. Insomma, quest’ultimo elemento, alla luce di quanto spiegato sopra sul classicismo moderno di chi riprende le nomine della Ballata e del madrigale, riempiendole di contenuti attuali, fu anche uno degli ingredienti più importanti della grandezza di Eliot che, secondo il Nostro, non deriva dal fatto di obbedire ad un metronomo, bensì dall’accensione interiore. Ecco come il prosastico diventa lirico per «accensione interiore»²⁴⁴. Anche Montale si ritiene parte di quella zona ibrida, permeata dall’osmosi fra musica e morale, forma e significato poiché come dice lui stesso, quando il pubblico richiede alla poesia lirica musica e solo musica, quando vede un’opera più palesemente *costruita*, non si accontenta più della musica e chiede una moralità, «un significato esprimibile in termini razionali» perché “romanzi, drammi, commedie non vogliono solo esser sentiti, bensì domandano di esser compresi, di essere traducibili in termini spiccioli. Ma ad essi non basta la sola musica, come non basta la sola chiarezza razionale. Occorre nel loro mondo, un incontro di elementi quasi eterogenei che è difficile spiegare.”²⁴⁵. E pressappoco nella stessa zona va a collocarsi Eliot, che agli occhi di Montale, parte da una impronta simbolista «di quel simbolismo che ha avuto in tutta Europa lo stesso potente ma generico influsso dell’impressionismo in pittura». In Eliot si sente soprattutto e “sin dal principio, un suo particolare e niente affatto pindareggiante *sprung rhythm*: il senso di una musica sorgiva, personalissima, che fa vibrare dal

²⁴³ Montale, «Tutte le poesie» di D. H. Lawrence, in ID, *Il secondo mestiere*, op. cit., p. 2388

²⁴⁴ Ivi, p. 990

²⁴⁵ Ivi, p. 954

sottosuolo del lessico più comune tutte le possibili armoniche.”²⁴⁶. È la lezione degli «imaginisti» del loro senso del *promptu* prosodico. E che secondo Montale, Eliot fu «certamente» colui che ricevette meglio questo frutto “tanto nelle liriche oggettive che nella musica da camera dei *Quartetti*.”²⁴⁷. L’imagismo che vede come caposcuola Pound, introduce nella poesia moderna, non solo americana, “una libertà di ritmi e di musiche che in lui [Pound] fu sempre sostenuta da un profondo ritmo vitale ma che nei numerosi imitatori divenne ricetta e anarchia.”²⁴⁸. C’è dunque il bisogno di ordine anche all’interno della libertà. Di anarchia non si tratta: «riuscirò finalmente a fare ordine nelle mie terre?» si chiede Eliot nel finale della *Terra desolata*, dedicata al Pound.

In questa prospettiva, la distinzione «ottica» fra prosa e poesia non vanifica la distinzione spirituale. In altre parole, Montale sostiene che non si tratta di disposizione tipografica: possiamo trovare versi disposti orizzontalmente, e viceversa pseudo – versi disposti «in fila». Montale vuole dire che l’età moderna ha creato versi che obbediscono piuttosto al ritmo e alla ragione interiore del poeta come i versi di Whitman e/o Browning. Analoga rivoluzione avvenne in Francia dopo il 1857, data della pubblicazione dei *Fiori del male*; rivoluzione che permise «stridori, misture e accordi» che non si erano più visti dai tempi della Pléiade. Diversa è la situazione della poesia inglese. Mentre in Francia e men che meno in America non si rompe il verso, o diciamo la tradizione già forte nel caso della prima, e nascita, nel caso della seconda, l’Inghilterra ha nel teatro elisabettiano e nella poesia barocca del Seicento «una fonte che autorizza ogni audacia»²⁴⁹. Si capisce così come “la poesia della disintegrazione – da Eliot agli apocalittici – è nata in America e in Inghilterra dal controinflusso esercitato in quei Paesi da certa poesia francese *entichée* di poesia inglese”²⁵⁰. È un fatto inerente anche alla natura della lingua stessa. Dove il genio della lingua, spiega Montale, lo permetteva nacque un «effettivo verso libero» sia pure all’interno di regole, e dove la storia della lingua e la sua natura aveva maggior peso, il verso si rinnovò dall’interno senza rompere i ponti con il passato.²⁵¹. Questo fu il caso anche dell’Italia.

²⁴⁶ Ivi, p. 716

²⁴⁷ Ibidem

²⁴⁸ Ivi, p. 790

²⁴⁹ Ivi, p. 1151

²⁵⁰ Ivi, p. 1152

²⁵¹ Ibidem

Nel 1931 Montale intervistato sulla «poesia odierna», risponde che innanzitutto allargando la prospettiva della denominazione intesa come stretto genere letterario, si arriva ad avvertire qualche novità. Prima che da tutti, Montale prende le distanze dal principio dannunziano de «il verso è tutto», confermando così il suo credo invece in “alcuni altri potenziali del sentimento e della fantasia, in alcuni aggregati della parola e del ritmo che sembrano avere una esistenza anche autonoma, e hanno senza dubbio una incredibile fecondità.”²⁵². L’ideale sarebbe, dunque, quello di conciliare le due esigenze; di tenere cioè d’occhio il presente contingente non perdendo di vista la propria cultura e la propria storia. E in questo sincretismo di ieri e di oggi, spesso si compenetrano anche i generi. Da parte sua, De Robertis ci invita a riflettere su un dato molto importante a riguardo: “È un fatto che non si sottolineerà mai abbastanza, e per me estremamente significativo, che il primo *libro* della nostra letteratura sia composto di prosa e di versi.”²⁵³. E questa compresenza di versi e di prosa fa sì – o almeno nel caso di Dante – che la riflessione «trovi posto, e dignità, accanto all’invenzione»; anzi la riflessione «si esercita proprio sull’invenzione».²⁵⁴.

Abbiamo già accennato prima come la *Commedia* sia agli occhi di Dante proprio una *Commedia*, nel senso opposto alla tragedia. E qui la dignità di riflessione, *l’intelletto d’amore* (pensiamo anche ai metafisici inglesi), ne fanno spesso un trattato della vita, anzi di questa e dell’oltre. Curioso che il Seicento, almeno in Italia, fu il «secolo nero» di Dante la cui fortuna andò calandosi fino al Romanticismo e del “coevo fiorire di una filosofia totalmente terrestre che vede nell’uomo il padrone e addirittura il creatore di se stesso.”²⁵⁵. Forse ciò ennesimo indizio sulla concretezza e razionalità del progetto dantesco anche a livello estetico, il che lo predestina a risorgere dal buio e dall’oblio in cui era caduto proprio in tempi moderni tutt’altro che controllati e dominati dai dogmi della Chiesa.

²⁵² Ivi, p. 1529

²⁵³ De Robertis, *Il libro della “Vita Nuova”*, Firenze, Sansoni, 1970, p. 5. Corsivo nostro.

²⁵⁴ Ibidem

²⁵⁵ Montale, *Il Secondo Mestiere*, op. cit., p. 2668

III. Gli oggetti di Montale

“Il poeta non deve soltanto effondere il proprio sentimento, ma deve altresì lavorare una sua materia verbale, «fino a un certo segno», dare della propria intuizione quello che Eliot chiama un «correlativo obiettivo». Solo quando è giunta a questo stadio la poesia esiste e lascia un'eco, un'ossessione di sé.”²⁵⁶.

1. L'immaginazione corposa

Montale ci informa che Auerbach vede nella molteplicità delle cose della *Commedia* una «necessità» per Dante. Infatti l'Auerbach, riprendendo a sua volta la filosofia di San Bonaventura, vede che la molteplicità delle cose create è necessaria per esprimere, rispecchiare, nei suoi vari aspetti la bontà di Dio. “Egli realizzò le cose al fin di comunicare la sua bontà alle creature e di essere rappresentato da esse; e non potendo la sua bontà essere rappresentata adeguatamente da una sola creatura, egli produsse varie e diverse creature, di modo che ciò che mancava all'una nella rappresentazione della divina bontà, potesse essere fornito da ciò che era presente nell'altra.”²⁵⁷.

Tutta questa ricchezza e molteplicità del creato collabora alla riuscita della lettura della *Commedia* come proposta da Eliot, secondo il quale ci voleva un piano di «senso letterale estremamente concreto» per costruirci sopra i soprasensi. “il procedimento allegorico crea la condizione necessaria all'accrescimento di quell'immaginazione sensibile, corposa, che è propria di Dante.”²⁵⁸. Qui, più che altrove, urge il binomio stretto fra immaginazione e sensi. “Così dalle figure ancora massicce dell'*Inferno* (quelle figure che al riluttante Goethe sembravano esalare fortore di stalla), alle figure più composte del *Purgatorio* fino alle luminose, immateriali apparizioni del *Paradiso* l'evidenza delle immagini può mutare nei suoi colori e nelle sue forme ma resta sempre accessibile ai nostri *sensi*. [...] Nel

²⁵⁶ Ivi, p. 1530

²⁵⁷ CFR Étienne, *La filosofia di san Bonaventura*, a cura di Costante Marabelli, Milano, Jaca book, 1995, p. 308

²⁵⁸ Montale, *Esposizione sopra Dante [1965], Il Secondo Mestiere*, op. cit., p. 2684

Paradiso anche l'astrazione è visibile e il più astruso concetto è inseparabile dalla sua forma.²⁵⁹

Infatti nella consacrazione di questa tecnica dantesca dell'immaginazione corposa consiste il dantismo di Eliot già «tenace assertore della poesia oggettiva, quella che da uno stato d'animo proietta fuori un correlativo corposito, restando implicita la scaturigine»²⁶⁰. Era normale dunque che punto di incontro magnetico del poeta angloamericano con il Nostro fosse questo culto per il «correlativo corposito»: «di questa oggettività che rende palpabili e vivi anche i simboli e le allegorie era per lui [Eliot] esempio sommo la *Divina Commedia*»²⁶¹.

Irma Brandeis ci informa che l'idea del creato come immagini infinite dell'essenza di Dio non era nuova ai tempi di Dante. Anzi l'avrà incontrata nel pensiero di Tommaso d'Aquino, o anche in S. Bonaventura secondo la cui teoria il creato è una specie di scala che ci fa arrivare fino a Dio vedendolo rispecchiato diversamente nei rispettivi gradini.²⁶² Era anche questo il nucleo della bellezza della figura della donna nella Scuola del Dolce Stil Novo, bellezza portatrice in sé un'impronta del divino. La Brandeis sintetizza magistralmente quello che la De Rogatis intendeva per «etica del classicismo», cioè la convinzione che era alla base del concepimento del progetto della *Commedia*; la convinzione di un *ordine* razionale e armonioso sottostante il *caos* dell'esperienza umana... e che le verità del mondo hanno un senso.²⁶³ Questa è in fondo l'avventura del protagonista della *Commedia* che può essere uno qualsiasi di noi; l'avventura cioè di risalire, al di là del caos dell'esperienza umana, e tramite le rivelazioni nel suo viaggio dell'altro mondo, di risalire al senso originale inteso dall'autore dell'universo, Dio. Ricordiamo in una parentesi velocissima l'affinità fra questo intento e l'intento che premeva al protagonista di *Forse un mattino andando*, talmente che lo fece girare per coglierlo questo senso, ancor prima che svanisse.

Tornando alla *Commedia*, concepita come viaggio, diciamo che l'idea di base non era nuova ma ciò che differenzia Dante dai suoi predecessori su questa pista è proprio il suo interesse, oltre alla verità rivelatrice in sé, della *sostanza* di queste teofanie. Di qui l'atteggiamento decisamente allora nuovo nella poesia, quello di interesse profondo per le

²⁵⁹ Ivi, p. 2685

²⁶⁰ Ivi, p. 2694

²⁶¹ Ibidem

²⁶² Brandeis, *The ladder of Vision*, New York, Anchor books, 1962, p. 20

²⁶³ Ibidem. Corsivi nostri

idee parallelamente accompagnato con interesse altrettanto intenso per le cose del mondo; una rappresentazione *concreta* della vita degli uomini. In ciò consiste fundamentalmente la novità di Dante rispetto al suo tempo.²⁶⁴ In un'epoca in cui la lingua latina era quella dotta, Dante si serve del volgare componendo una "commedia". Nell'Epistola a Can Grande, Dante spiega come la parola *Commedia* derivi da 'cosmos' che significa «villaggio» e 'oda' cioè canto. Di qui la *Commedia*, «quasi "canto villereccio"». Di una certa importanza ci sembrano le parole di Dante sulla propria commedia. Vale a dire, nonostante il fatto che i significati trattati siano alti e riguardano la vita delle anime dopo la morte, Dante li mette in veste villereccia per farceli capire. Dante stesso dice che è proprio per questo la *Commedia* è in effetti una commedia, nel senso opposto di tragedia: «Infatti, se guardiamo al contenuto, inizialmente orribile e ripugnante, poiché descrive l'Inferno, alla fine appare positiva, desiderabile e gradevole, perché illustra il Paradiso; quanto all'espressione, viene impiegato un linguaggio misurato e umile, in quanto usa la lingua volgare in cui si esprimono le donnette.».

La divina commedia si delinea come un gigantesco lavoro di trasmettere; di *rappresentare* ai lettori e/o ascoltatori²⁶⁵ le idee del Poeta con una molteplicità di generi e di ruoli. Montale si interroga a lungo quale possa essere il tessuto connettivo, l'elemento che unifichi cotanta varietà enciclopedica del contenuto della *Commedia* che vede mischiarsi «amici e nemici del poeta accanto a eroi o a reprobri del mito o della storia antica o della storia della Chiesa, coi suoi beati, i suoi santi e i suoi angeli» in episodi che spazzano fra i più svariati argomenti. La risposta è una sola "una indiscutibile unità è data dalla concretezza delle immagini e delle similitudini dantesche e dalla capacità del poeta di rendere sensibile l'astratto, di rendere corporeo anche l'immateriale. È una qualità che

²⁶⁴ Ivi., p. 21

²⁶⁵ Una doverosa parentesi di curiosità riguardo l'orecchiabilità della *Commedia* ci arriva da Eliot che non aveva una conoscenza tale dell'italiano che gli permettesse di leggere la *Commedia* in italiano ma che ne affermava tuttavia la «lucidità poetica» anche per chi non capisce bene l'italiano. Anzi Eliot arriva a dire che «lo stile di Dante ha una caratteristica lucidità – una lucidità poetica distinta da una lucidità intellettuale. Il pensiero può essere oscuro, ma la parola è lucida, o meglio translucida.». Infatti l'osservazione riguardava il fatto che la lingua in cui scrisse Dante era molto simile al latino medioevale; una specie di lingua franca fra intellettuali dell'epoca e ciò rendeva qualcosa di familiare e facilmente accessibile i significati delle sue allegorie perché le immagini ed i codici di riferimento erano comuni a tutti. È ciò che rendeva universale lo stile di Dante. Anzi piuttosto che i significati che possono essere condivisibili comprensibili o meno, le parole, il fiorentino di Dante conservò qualcosa di questa lucidità ed è ciò che rendeva il suo linguaggio, italiano locale e nel contempo europeo, universale. Eliot dice che la poesia inglese o francese ha un che di opacità nella lingua mentre quella di Dante non ne ha. Ed è ciò che farà dire a Eliot una constatazione del genere. In altre parole non bisogna avere qualche simpatia per la mentalità italiana per capire la poesia di Dante, a differenza della poesia inglese o tedesca. La lucidità del pensiero – fatto parole – di Dante non riguarda solo la mentalità e l'ideologia, bensì riguarda pure la stessa lingua. Cfr. Eliot, *Dante*, op cit., p. 36

si riscontra anche nei poeti metafisici inglesi del Seicento, tra i quali si trovano anche mistici che non leggevano Dante o non potevano leggerlo nella sua lingua.²⁶⁶ Proprio per questo principio di attualizzazione, Pound afferma, nel suo *Spirito romanzo*, che “non vi è dubbio che Dante concepisse l’inferno, il purgatorio e il paradiso reali come stati e non come luoghi.”²⁶⁷ Ma dal momento che questi concetti portanti della *Commedia* furono certo alti e complicati, Dante, come spiega Pound, che “per i fini dell’arte e della religione popolare conviene meglio *oggettivare* queste cose”²⁶⁸. Da parte sua, Eliot vede che «la filosofia è essenziale alla struttura» e che la «struttura è essenziale alla bellezza poetica delle parti»²⁶⁹. Eliot ribatte sulla «realizzazione» poetica delle idee filosofiche. Certo che il filosofo intende trattare con le idee ma un poeta può avere a che fare con le idee filosofiche «non come materia di discorso ma come materia di speculazione.»²⁷⁰. Già il termine usato da Eliot include in sé la capacità del poeta di riflettere le idee sulle parole, vale a dire di realizzarle in queste. Così risorge la figura dell’allegoria come «impalcatura» sul quale si costruisce un sistema poetico/filosofico, o meglio sistema poetico contenente elementi filosofici. E l’allegoria, si sa, prima che rimandi a concetti astratti, è carne concreta. Per dirla con Pound, le personificazioni di Dante sono «reali e non artificiali».

Viene ad inserirsi in questa linea del senso letterale primario e della immaginazione sensibile, la lettura della Brandeis della figura di Beatrice «viva e concreta» che al vederla riapparire vestita dei tre colori della fede, della speranza e della carità, Dante, non dimentico dell’amor terrestre, si commuove e dice a Virgilio: “*Men che dramma / di sangue m’è rimasto che non tremi: / conosco i segni dell’antica fiamma*” (*Purg.* XXX, 46-48). E fu questa la lezione che i preraffaelliti si erano posti il principio di esprimere idee vere e alte tramite l’elaborazione dei dettagli veri anch’essi. E all’interno di questa corrente, la poetica di Rossetti si delineava come un curioso fondersi di visione mistica e fisica dell’amore e del mondo. Infatti l’ammirazione di Dante gli insegnò l’idea dell’amore spiritualizzato nonché l’attualizzazione della condizione spirituale in immagini concrete. Ed è una tecnica tutt’altro che estranea a Dante che nel «racconto» della *Vita nova* “indugia anche in particolari che oggi sembrano realistici ma sono adottati per dar corpo a quella *rixa* tra spiriti umani e vocazione trascendente che qui appare

²⁶⁶ Montale, *Esposizione sopra Dante [1965], Il Secondo Mestiere*, op. cit., p. 2681

²⁶⁷ Pound, *Lo spirito romanzo*, op. cit., p. 814

²⁶⁸ Ivi, p. 194

²⁶⁹ Eliot, *Dante*, op. cit., p. 129

²⁷⁰ Ivi, p. 133

definita come non mai prima in Dante.²⁷¹ Ed è forse questo che farà affermare a Montale, abbracciando la tesi del De Robertis, di non vedere nel libello della *Vita Nuova* un'esperienza mistica: «È l'esperienza mondana che è ricreata dall'esperienza cristiana; ma non si struttura per gradi, in forma di ascesi, bensì in una storia, interamente nella sfera mondana.»²⁷²

Lezione, questa, che da Dante passa ai metafisici inglesi la cui poesia, di argomento sia religioso sia profano, è caratterizzata dalla ricerca di un perfetto equilibrio tra passione e intelletto. I sentimenti vengono descritti con immagini ingegnose e paradossali, attinte dalla filosofia, dalla religione, dalla scienza e dalla vita quotidiana, con uno stile insolitamente frammisto di tono elevato e linguaggio colloquiale. Esattamente le circostanze del versificare dantesco. Dante, afferma Montale, è sì un autore che «non è» moderno, ma ciò non ci impedisce di leggerlo, di comprenderlo e di sentirlo «stranamente vicino a noi»²⁷³. Non è moderno nel senso che gli strumenti che usa non appartengono ai nostri tempi; «nel poema dantesco, c'è una fabbrica, un'impalcatura che non appartiene al mondo della sua poesia, ma ha una sua funzione pratica. Tale impalcatura è composta coi materiali che Dante trovò nel suo tempo e che permettevano abitazioni prefabbricate; materiali teologici, filosofici, fisici, astronomici, profetici, legendari che non hanno più rispondenza in noi. Essi ci mostrano in Dante l'uomo dell'età di mezzo, irretito da pregiudizi non sempre disformi dalla scienza d'allora ma certo muti, privi di significato per l'uomo d'oggi.»²⁷⁴ Ma subito Montale ci spiega che «sull'inerte fabbrica si arrampica un'efflorescenza di campanule o di altri vegetali che sono la poesia dantesca, poesia fuori del tempo come ogni vera poesia e tale da farci accogliere Dante nel Pantheon dei poeti sommi se non proprio nel cielo dei grandi veggenti.»²⁷⁵

Shakespeare invece era di un altro taglio. Mentre Dante vuole farci toccare con gli occhi gli stati, i concetti ed i sentimenti umani, vertendo per ciò sul metodo allegorico, Shakespeare tende ad estendere orizzontalmente queste «efflorescenze di campanule» e di vegetali che crescono sull'impalcatura della sua opera. A ben guardare le trame delle opere shakespeariane sono semplici motivi ridotti a equivoci e sentimenti che vengono

²⁷¹ Montale, *Esposizione sopra Dante [1965], Il Secondo Mestiere, op. cit.*, p. 2676

²⁷² De Robertis, *Il libro della Vita Nuova*, op. cit., pp. 121-122 in Ivi, p. 2677

²⁷³ Ivi, p. 2670

²⁷⁴ Ivi, p. 2682

²⁷⁵ Ibidem

approfonditi in una maniera diversa da quella di Dante. Anzi contestando il parere di De Sanctis che «ci teneva molto a distinguere la poesia dall'arte, ma non fu mai molto sicuro in questa sua distinzione», giudicando Dante come poeta e non artista²⁷⁶, Montale afferma che “se fu mai un artista nel senso più alto della parola, questi è certamente Dante.”²⁷⁷. Montale chiarisce subito che l'arte per Dante era l'*ars dictandi* che condivideva con i suoi «corrispondenti» della Dolce Stil Novo, per i quali il problema non era tanto quello dell'originalità quanto la «fedeltà» al canone, al codice comune che si erano posti. Tant'è che “la donna salutare, che è il tema più evidente di tutta la scuola, si perde nel coro degli amici e il poeta in quanto individuo empirico si ritira.”²⁷⁸. Montale abbraccia felicemente la lettura di Contini dello Stil Novo come “la scuola che contiene con maggior consapevolezza e buona grazia il senso della collaborazione a un'opera di poesia oggettiva”²⁷⁹. Alla luce dell'analisi del sonetto *Guido i vorrei*, Contini spiega questa visione della Scuola del Dolce Stil Novo di come la tematica, il sentimento comune dell'ispirazione diventa nell'esecuzione poetica più grande delle rispettive esperienze dei membri. Certo che, spiega il Contini “la tendenziale indifferenziazione dei rimatori, il loro disinteresse o rifiuto a sottolineare la distinzione delle individualità, sono fatti un po' ostici alla comprensione della mentalità occidentale dopo l'esaltazione soggettivistica recata dal grande romanticismo europeo.”²⁸⁰.

In altre parole, Dante opta per la rappresentazione oggettiva nel senso di concreta, tridimensionale, mentre Shakespeare tende ad analizzare le emozioni in sé. Dante fece una scala di tutte le emozioni umane. “il metodo di procedere di Dante con ogni emozione non può essere posto a confronto con quelli degli altri poeti «epici» tanto a proposito come con quello di Shakespeare. Shakespeare prende un personaggio in apparenza governato da una semplice emozione, e analizza il personaggio e l'emozione stessa. L'emozione passa nelle componenti, e forse viene annientata nel procedimento. [...]

²⁷⁶ De Sanctis conclude la sua analisi dell'*Inferno* nella *Storia della letteratura italiana*: “Queste grandi figure, là sul loro piedestallo, rigide ed epiche come statue, attendono l'artista che le prenda per mano e le gitti nel tumulto della vita e le faccia esseri drammatici. E l'artista non fu un italiano: fu Shakespeare”, Cfr. Montale, *Esposizione sopra Dante [1965], Il Secondo Mestiere*, op. cit., p. 2672. Sembra più equilibrata l'opinione di Pound che giudica tutti e due maestri «insuperabili» senza stare a cercare chi di loro due sia il maggiore. Vedi Pound, *Lo spirito romanzo*, op. cit., p. 852

²⁷⁷ Montale, *Esposizione sopra Dante [1965], Il Secondo Mestiere*, p. 2672. Varrebbe la pena anche ricordare che più avanti, nello stesso saggio, Montale, definisce Dante «grande tecnico della poesia», *Ivi*, p. 2677

²⁷⁸ *Ivi*, p. 2673

²⁷⁹ Contini, *Introduzione in Rime di Dante Alighieri*, Torino, Einaudi, 1965, p. XII poi in Montale, *Esposizione sopra Dante [1965], ID Il Secondo Mestiere*, op. cit., p. 2673

²⁸⁰ Contini, *Introduzione in Rime di Dante Alighieri*, op. cit., p. XIII

Dante, d'altra parte, non analizza l'emozione quanto la **presenta** in rapporto alle altre.²⁸¹.

2. Sensazione e Intelletto

Se per accedere ai significati celati dietro l'allegoria, bisogna imboccare la via dell'intelletto, la sensazione la possiamo considerare il primo passo su questa via. Tant'è vero che la stessa allegoria, come abbiamo spiegato nel capitolo precedente, ricorre a rappresentazioni tangibili e concrete. Secondo Filone d'Alessandria, "era necessario che Dio creasse la sensazione subito dopo l'intelletto, perché all'intelletto questa doveva servire d'aiuto e di sostegno."²⁸² In tutta l'antichità e il Medioevo, era questo il concetto del sapere, prima la metafisica dell'oggetto in quanto specchio o radiazione di una realtà sublime di esso, poi il soggetto quale ricevitore di questa radiazione riflessa sugli o dagli oggetti. Il sapere era fondato sulla fede nella percezione esterna²⁸³. Quindi i concetti, anche le sensazioni e le impressioni sono tutte mediate dai sensi. Secondo Dante, le forme sensibili, le quali non sono altro che l'idea divina sigillata nella materia, penetrano nei nostri sensi²⁸⁴ e da lì passano alla mente. Montale non la pensava molto diversamente riguardo l'atto creativo. Secondo lui l'espressione della vita interiore e spirituale non può essere espressa direttamente in termini astratti e filosofici, bensì deve passare attraverso "gli oggetti del *proprio* paesaggio"²⁸⁵. Il paesaggio esteriore che non sarà altro che la traslazione di quello interiore, o viceversa.

Infatti scriverà poi Montale nell'*Intervista immaginaria*: "Ammesso che in arte esista una bilancia tra il di fuori e il di dentro, tra l'occasione e l'opera-oggetto bisognava esprimere l'oggetto e tacere l'occasione-spinta. Un modo nuovo, non parnassiano, di immergere il lettore in *medias res*, un totale assorbimento delle intenzioni nei risultati oggettivi."²⁸⁶. Proprio in ciò consisteva l'*ars* montaliana che aveva nei cromosomi la grammatica dantesca delle rappresentazioni; consisteva nel tacere il fondo d'oro che abbaglia ed esprimere l'oggetto che si staglia così nitidamente su questo fondo oro. Non a caso l'ora

²⁸¹ Eliot, *Dante*, op. cit., pp. 141-142

²⁸² Filone di Alessandria, *op. cit.*, p. 165

²⁸³ Nardi, *Dante e la cultura medievale*, op. cit., p. 136

²⁸⁴ Ivi, p. 138

²⁸⁵ Barile, *Postfazione a Montale, Quaderno Genovese*, Milano, Mondadori, 1983, pp. 187-188

²⁸⁶ Montale, *Sulla poesia*, op. cit., p. 567

prediletta della prima raccolta è il *meriggio*, il fondo *oro* su cui si stagliano gli oggetti del mondo. L'ora della sospensione, delle verità abbaglianti. Il meriggiar montaliano è «pallido» ma nel contempo è «assorto»; un movimento di alta e bassa marea mentale: immanenza che sfumano e trascendenze che si stagliano, si cristallizzano. Il rapporto fra le istanze esistenziali e il paesaggio circostante è reperibile anche nell'esperienza panteistica del D'Annunzio dell'Alcyone. Ci potrebbe essere d'aiuto per rilevare la differenza fra i paesaggi montaliani e quelli dannunziani, un confronto fra il *Meriggiar* pallido e assorto del primo con il *Meriggio* del secondo.

Tanto per cominciare, già i titoli offrono subito una differenza morfologica. In D'Annunzio, l'ora è indicata con il sostantivo 'meriggio' che diventerà in finale il nome anche del protagonista immedesimatosi con esso. Invece in Montale abbiamo un *Merigiare*, un infinitivo sostantivato che include l'infinitudine del tempo senza escludere però l'ombra dell'azione, il *work in progress* perpetuo che sottolinea la forma verbale. Quello di D'Annunzio è un attimo di sospensione in cui il personaggio si illumina ungarrettianamente dell'immenso del paesaggio. Mentre quello di Montale è una ricerca, senza tregua di un senso oltre questa sospensione. I sussurri che mancano nel testo dannunziano saranno la nota del là per Montale, il suggerimento che arriva da dietro le quinte del mondo.

Leggiamo l'*incipit* dannunziano:

A mezzo il giorno
sul Mare etrusco
pallido verdicante
come il dissepolto
bronzo dagli ipogei, grava
la bonaccia. Non bava
di vento intorno
alita. Non trema canna
su la solitaria
spiaggia aspra di rusco,
di ginepri arsi. Non suona
voce, se ascolto.

Riga di vele in panna
verso Livorno
biancica. Pel chiaro
silenzio il Capo Corvo
l'isola del Faro
scorgo; e più lontane,
forme d'aria nell'aria,
l'isole del tuo sdegno,
o padre Dante,
la Capraia e la Gorgona.

Innanzitutto sbavano i dettagli, troppi a confronto con l'asciutta schiettezza montaliana. D'Annunzio ci fornisce troppi dettagli, anche nomi di luoghi: Mare etrusco, Livorno, Capo corvo. In nome dell'immediatezza visiva e sensoriale, il poeta lascia poco spazio alla fantasia del lettore, rafforzando l'angolazione soggettiva. Sin da subito vediamo la scena con l'occhio del poeta. Montale, invece, sgombra lo spazio poetico dai divini processi soggettivi lasciando la dominazione alla materia. La sua è tutt'altro che una comunione divina fra l'io e il paesaggio. D'Annunzio effettua un'apertura della visuale che si allarga fino al momento della comunione. Invece Montale restringe la prospettiva fino a focalizzare certi oggetti del paesaggio che saranno il sunto dell'indagine, i tasti della sua macchina da *vedere*. Non è che Montale, come sostiene Ott, neghi completamente l'apparizione della divinità nell'ora del meriggio, ma diremmo che da nestoriano gnostico quale era, «batteva sulle porte dell'infinito»; tentando di sondare una divinità. Montale è il punto di convergenza del sacro e del profano. Egli non si pone come il fedele epigono della prospettiva dantesca ma neanche rinneghi l'esistenza di un al di là, non necessariamente religioso nel senso più tradizionale del termine. Basterebbero questi versi di *Crisalide* per farcelo capire:

Un glorioso affanno senza strepiti
ci batte in gola: nel meriggio afoso
spunta la barca di salvezza, è giunta:
vedila che sciaborda tra le secche,

esprime un suo burchiello che si volge

al docile frangente – e là ci attende.

Quella di Montale è semplicemente una fessura nel muro; un'attesa, una possibilità e non una certezza. È un al di là del campo visuale dei comuni mortali.

È vero che negli *Ossi*, gli elementi del paesaggio sono al quanto spersonalizzati ma ciò non nega l'intento soggettivo dietro. Infatti, la poetica di Montale opponendosi alla tradizionale linea soggettiva del lirismo solipsistico, non intende neanche iscriversi a pieno titolo nell'alveo del naturalismo. Diciamo che la soggettività di Montale si rivela a livello di filosofia dietro il testo poetico, non a livello compositivo o strutturale come fa invece D'Annunzio. Quest'ultimo, tuttavia, è molto bravo a rendere i dettagli del paesaggio. In altre parole solo per rendere davanti ai nostri occhi una rappresentazione degli effetti, immediata e non meditata – o mediata – come lo è nel caso di Montale. Leggiamo ancora i versi di D'Annunzio:

Bonaccia, calura,
per ovunque silenzio.
L'Estate si matura
sul mio capo come un pomo
che promesso mi sia,
che cogliere io debba
con la mia mano,
che suggerire io debba
con le mie labbra solo.

Anzi la poesia diventa l'elenco delle tappe in cui l'io si amalgama nel paesaggio:

E la mia forza supina
si stampa nell'arena,
diffondesi nel mare;
e il fiume è la mia vena,
il monte è la mia fronte,
la selva è la mia pube,

la nube è il mio sudore.
E io sono nel fiore
della stiancia, nella scaglia
della pina, nella bacca,
del ginepro: io son nel fuco,
nella paglia marina,
in ogni cosa esigua,
in ogni cosa immane,
nella sabbia contigua,
nelle vette lontane.

In questi ultimi versi compaiono le antitesi, molto care a Montale, ma qui in D'Annunzio hanno la funzione di rendere la diffusione capillare del poeta negli elementi del paesaggio, vicini e lontani, "esigui" e "immani". In questa comunione panica, si dissolve anche il ruolo dell'io indagante, molto presente invece in Montale. Tant'è vero che qui il personaggio, innanzitutto parla in prima persona - situazione assai rara in Montale - e in chiusura ci informa di questa totale fusione con la natura:

E non ho più nome.
E l'alpi e l'isole e i golfi
e i capi e i fari e i boschi
e le foci ch'io nomai
non han più l'usato nome
che suona in labbra umane.
Non ho più nome né sorte
tra gli uomini; ma il mio nome
è Meriggio. In tutto io vivo
tacito come la Morte.

D'Annunzio ci mette davanti un paesaggio immenso ma paradossalmente chiuso e silente:

.. La fuga
delle due rive
si chiude come in un cerchio
di canne, che circonscrive
l'oblío silente; e le canne
non han susurri.

Mentre in D'Annunzio bisogna aspettare fino all'undicesimo: “*Non suona / voce*”, Montale introduce subito nel paesaggio arido e delimitato – o almeno così sembra – effetti acustici già nel terzo verso: “*ascoltare tra i pruni e gli sterpi / schiocchi di merli, frusci di serpi.*”. Anche Christine Ott vede nell'intento iniziale di *Merigliar pallido e assorto*, di una «percezione trasparente» della natura, nel senso di una rinuncia ad un'aspettativa gnoseologica: Ma questo tentativo di pura percezione è destinato a fallire»²⁸⁷. In *Merigliare*, l'osservazione parte dall'oggettivo. Christine spiega come nella prima strofa, la percezione uditiva è immediata, resa cioè mediante le onomatopee. Poi passa a quella visiva; il poeta comincia ad osservare le formiche che si muovono formando intrecci nuovi. Il verbo «spia», spiega Ott, “tradisce un significativo mutamento nell'atteggiamento di chi guarda. All'inizio la sua percezione era oggettiva, ora la partecipazione interiore sembra aumentare. Nella terza strofa, lo sguardo si stacca dal microcosmo e spazia in lontananza. All'orizzonte si delinea una visione che ravviva i sensi: il mare, che luccica e «palpita».”²⁸⁸. Siamo d'accordo con la Ott che in *Merigliare*, “colui che percepisce non parla, si concentra sull'ascolto. Ma dietro questa apparente modestia si cela una volontà di conoscenza”²⁸⁹. Lo vediamo in verbi come «spiare», «osservare» le file delle formiche, anche le «crepe» del suolo che formano strani disegni nel suolo. Questi disegni, riecheggiano – nota la Ott – un motivo caro ai romantici: «i geroglifici nel grande libro della natura». Siamo dunque di nuovo alle prese con l'alfabeto allegorico che ci offre la natura e viceversa, alla formazione di questo alfabeto da parte del poeta utilizzando icone della natura. L'analisi della Ott si conclude con l'affermazione che gli ostacoli visivi del mare e del muro, rimandano il poeta/osservatore a se stesso

²⁸⁷ Ott, *op. cit.*, p. 78 (nota 64)

²⁸⁸ Ibidem

²⁸⁹ Ivi, p. 79

“significandogli l’impossibilit  di una trasparenza oggettiva.”²⁹⁰. E aggiungerei noi che contestualizzando il testo nel sistema filosofico-metafisico del poeta, la trasparenza oggettiva non   lo scopo finale, ma come abbiamo spiegato a lungo nella parte prima di questa tesi, ci vuole il muro per esprimere il rovello di volerlo superare. Nella sua ricerca di speranza, Montale se li pone gli interrogativi. Ed era appunto questo il motivo del rovello, altro che pace in seguito a comunione panica con la natura.

Ed agganciandoci al discorso di sopra sull’oggettivazione dantesca, diremmo che Montale seguendo il modello del Poeta, arriva a parlare degli interrogativi esistenziali in modo diverso da quello dei decadentisti; un modo *obliquo* di introdurre il proprio io lirico. D’Annunzio ci rende una foto in parole. Montale invece, nonostante non parli in prima persona, il suo “io” funge da prisma tramite cui noi lettori *osserviamo* il paesaggio, scrutiamo l’oltre. Al di l  del paesaggio arido degli scricchi di cicale che si levano dai calvi picchi, il poeta osserva il palpitare delle scaglie:

Lascia intravedere dietro di s  tutto uno spettacolo:

Osservare tra frondi il palpitare

lontano di scaglie di mare

mentre si levano tremuli scricchi

di cicale dai calvi picchi.

Sembra un chiasmo attribuire il “palpitare” alle “scaglie” e lo “scricchiolio” alle “cicale” dal canto vitale. Ci si aspetterebbe il contrario; uno scricchiolio di scaglie e un palpitare di cicale. Gioanola parla del rovesciamento delle suggestioni alcioniche in Montale, che avviene proprio attraverso “la riduzione, se si pu  dire, delle specifiche connotazioni acquoree dell’elemento marino: qui davvero si pu  cogliere in atto, nell’opposizione alle dissolvenze paniche in termini di cristallizzazione geometrizzante, il processo che trasforma l’acquoreit  metamorfica e polimorfica del mare in compattezza e solidit ”²⁹¹. In Alcyone, il mare   una forza rigenerante della natura e la donna, Ermione,   il medium di questo processo. “Nell’avventura alcionica il poeta era guidato dalla donna, che assumeva funzione di *medium* nei riti metamorfici della de-umanizzazione, fino alla totale dispersione dell’io nei ritmi della natura: la donna come creatura marina presiede al

²⁹⁰ Ivi, p. 82

²⁹¹ Gioanola, *Mediterraneo*, art. cit., p. 63

ritorno al grembo della natura, al mare fecondo. Nel rovesciamento consapevole degli *Ossi* c'è subito, nelle poesie d'esordio, il congedo della donna in quanto possibile guida alle metamorfosi.²⁹² In questo senso, l'Esterina di *Falsetto* è un vero *unicum* nella poesia montaliana.²⁹³ Siamo certo d'accordo con Gioanola su questo ruolo di guida assegnato ad Esterina. Riguardo poi il "congedo" della figura della donna visto come abbandono e negazione dell'unione metamorfica con la natura ci sarebbe da dire in quanto come abbiamo spiegato a lungo, nei primi due capitoli della prima parte, il distacco dalla donna è "necessario" per mettere in moto la vicenda "orfica" del poeta. Anzi le osservazioni di Gioanola riguardo la compattezza e la solidità del mare negli *Ossi* confermano la nostra lettura mitologica della raccolta; il mare diventa il gorgo che conduce all'Ade. In Montale, l'anima del poeta non si dissolve nel mare, «l'anima (non) si fa pelago» come nell'alcionico *Ditirambo* II né nel rigurgito immenso *non* si dissolve l'ossea compagine. Montale è della razza di chi rimane a terra, rimane a dialogare con gli *ossi*.

Combacia con questa visione, il fatto che "nell'esperienza alcionica il mare è di natura femminile, è materno, il grembo fecondo da cui la vita nasce e prende alimento (e il sole è l'elemento fecondante, maschile). [...] la grande estate di Alcyone pullula di acque e il salso del mare è temperato dalla dolcezza delle acque e di innumerevoli fiumi e rivi che si mescolano a lui: «Ma quante acque in quest'acqua, / ma quante acque correnti / quanta forza rapace / o Fluviale».²⁹⁴; mentre in Montale il mare è maschile "il divino amico". Ci siamo soffermati anche sulla valenza cabalistica sulla raffigurazione maschile del mare e l'unione di Esterina con esso²⁹⁵. Possiamo dire che alla luce di questa differenziazione della rappresentazione del mare fra i due poeti, l'unione panica, a cui partecipa il poeta in prima persona, e che avviene in maniera fluida in D'Annunzio, in Montale è una vicenda più complessa, convulsa, meno fluida. Una vicenda che conosce delle intermittenze, delle *dovute* "assenze". In D'Annunzio, "il trionfo dell'acquoreità significa trionfo della sessualità e il ritorno al mare materno equivale sempre, nella prospettiva di D'Annunzio e dei seguaci suoi, anche involontari alla riemersione erotica nel grembo femminile: la

²⁹² Ivi, p. 56

²⁹³ Ibidem

²⁹⁴ Ivi, p. 64

²⁹⁵ Vedi supra, p. 76

funzione della donna in questo senso è essenziale nell'avventura panica di Alcyone.²⁹⁶ Mentre in Montale non è così; «l'eros si converte in ethos»²⁹⁷. Costatazione «terribilmente in chiave» con la nozione di Amore all'insegna della metafisica. L'amore cioè che dagli Stilnovisti, arriva ai metafisici inglesi del Seicento fino ad arrivare a Montale che non declina l'amore in flessione sensuale o sentimentale, bensì etico-mentale. La sua è una concezione della funzione della donna e della sua presenza e/o presentazione che va ad inserirsi nel solco di questo tipo di poesia.

Il nostro ragionamento è subito confermato da Gioanola che vede nei ciottoli di Ungaretti un'eventuale filtro della poetica dannunziana sulla via per Dante. “Certo Montale non aveva bisogno di suggerimenti letterari per la scelta di certe metafore: il paesaggio cui si riferiva era tale da offrire spunti in abbondanza. [...] Sulla strada dell'“impietramento” c'è Ungaretti e c'è, già ora e per sempre, Dante. Se pensiamo che è proprio sull'appoggio di questo tipo d'immaginativa che si gioca la scelta anti-alcionica di Montale, non ci sembrerà eccessiva l'insistenza sulla presenza di possibili filtri ungarettiani.”²⁹⁸; diciamo filtri di un certo Ungaretti chè l'esperienza panica è presente certo nei *Fiumi*. Ma se pensiamo ad altre zone meno paniche di Ungaretti come riporta Gioanola: “*Come questa pietra / del S. Michele / così fredda / così dura / così prosciugata*” (*Sono una creatura*); “*Fermato a due sassi / languisco.*” (*Monotonia*) fino alle prove estreme ne *L'impierito e il velluto*. Il rapporto-contrasto di Montale con l'esperienza panica (D'Annunzio) si può sintetizzare nel passaggio dall'«acqua» alla «pietra».²⁹⁹ Nei *Saggi italiani*, Fortini parla di questa capacità selettiva dell'ispirazione montaliana. Secondo Fortini, la poesia di Montale privilegia particolari momenti. Ma non si tratta di momenti di sentimentalismi o di dolci ricordi perduti; si tratta piuttosto di momenti tratti dal «diniego, disprezzo o silenzio di tutto il resto». E ne esci fuori di valori e concetti di rara luminosità. Infatti Fortini, pur partendo da sfondo esistenziale, parla di un tipo di saggezza che ricorda molto quello accennato da Filone. Fortini rintraccia il percorso di Montale come una progressione dalla forma della luce “assunta dalla natura in travaglio e disgregazione, dalla vita che dà barlumi, alla energia radiante dei messaggi ottici, fino a giungere all'annullamento di ogni vitalità, all'identità della luce con se stessa, che è la pietra

²⁹⁶ Gioanola, *art. cit.*, p. 64

²⁹⁷ Ibidem

²⁹⁸ Ivi, p. 66

²⁹⁹ Ibidem

preziosa.³⁰⁰ Fortini cita un passo di Sartre che definisce bene il «complicarsi regressivo, in Montale, degli oggetti che mediano gli attimi privilegiati»: «La realtà, che è un modo di non essere, ha come sua proiezione profonda quella di essere; vorrebbe una immutabilità simile a quella di una pietra ma vorrebbe, al tempo stesso, la coscienza, che è contraddittoria con l'essere immutabile della pietra».³⁰¹ Ed è in questa dialettica fra l'immutabilità e la coscienza che sta la tensione metafisica sottostante la poetica montaliana. Si tratta di una tensione che scaturisce dalla volontà di comprendere i sensi celati dietro le quinte della natura piuttosto che limitarsi alla quiete panica del tuffarsi in essa.

Tommaso Lisa traspone il discorso della poetica montaliana verso un livello ulteriore dove si sposano *liricità* e *riflessione*. Abbiamo spiegato nei capitoli precedenti come l'allegria, a differenza del metodo analogico, non escluda l'intelletto dalle percezioni. Anzi essendo l'allegoria composta contemporaneamente di due livelli, uno tangibile e uno metafisico, in essa si manifesta lo stretto legame fra sensi e intelletto. Pound ci spiega bene questo procedimento in Dante che oggettivava gli stati d'animo, i pensieri di modo che siano percepibili agli occhi della nostra mente: «non vi è dubbio che Dante concepisse l'Inferno, il Purgatorio e il Paradiso reali come stati e non come luoghi. Qualche tempo prima Riccardo di San Vittore aveva espresso questa credenza, che per di più fa anche parte del dogma esoterico e mistico. Ma per i fini dell'arte e della religione popolare conviene meglio oggettivare queste cose; e ciò era tanto più naturale in un'epoca in cui era convenzione poetica personificare astrazioni e pensieri; gli spiriti della vita e dei sensi, cioè, di fatto, qualunque cosa che potesse essere considerata un oggetto, un'essenza, o una qualità. Leggendo la *Commedia*, conviene quindi considerare le descrizioni dantesche delle azioni e delle condizioni delle ombre come descrizioni di stati mentali in cui gli uomini erano in vita e nei quali sono destinati a rimanere dopo morti; il che vale a dire che le personalità interiori stanno visibili dinanzi agli occhi dell'intelletto di Dante.»³⁰²

Ragion per cui, nel suo saggio su Dante e Donne, Eliot confuta il luogo comune di vedere nella *Vita Nuova*, i sonetti, le canzoni e le ballate dei due Guidi «il piacevole divertimento d'un'epoca primitiva, pre-raffaellita, dedicata alle visioni e alle processioni celesti alla

³⁰⁰ Fortini, *Saggi italiani*, op. cit., p. 146

³⁰¹ Ibidem

³⁰² Pound, *Lo spirito romanzo*, op. cit., p. 814

Benozzo Gozzoli, ma l'opera di uomini che sapevano al tempo stesso pensare e sentire con chiarezza e oltrepassare i comuni limiti dello spirito.”³⁰³. Pound, spiega come la *Commedia* si delinea come metafora della vita e funziona presentando una serie di quelli che Eliot chiamerà «correlativi oggettivi». Pound chiama in causa anche Platone per definire lo «stato mentale dantesco»: “e questo è il ricordo di ciò che le nostre anime videro quando dimoravano con Dio, quando vedevamo sotto di noi ciò che ora diciamo essere, e sopra di noi l'essere vero”.³⁰⁴ Infatti Dante ce lo esprime esplicitamente nel canto I del suo *Paradiso*: “*Veramente quant'io del regno santo / Ne la mia mente potei far tesoro, / sarà ora materia del mio canto.*” (vv. 10-12).

Stando alle osservazioni di Pound nello *Spirito romanzo*, il miglior parallelo per i quattro sensi della scrittura secondo Dante³⁰⁵, ci è offerto dalla matematica. Quest'ultima si serve di numeri, formule ed equazioni per oggettivare relazioni fra valori astratti. Ugualmente, Dante, si serve della descrizione della visione del viaggio, a livello letterale, per obbiettivare il secondo senso che sarebbe il suo percorso «mentale e spirituale». ³⁰⁶ Questa formula può dirsi il punto di partenza della teoria di Eliot sul «correlativo oggettivo». E nello stesso tempo getta luce sull'utilizzo del mito nella poetica di Montale. Per esempio il mito di Orfeo e Euridice come lo abbiamo rilevato negli *Ossi*, è una struttura allo stato astratto che servì a Montale per oggettivarvi il suo mito personale. Squarotti spiega come il mito classico sia stato privato dagli elementi fondamentali per il suo riconoscimento come tale, per esempio i nomi. Ma era proprio questo l'intento del poeta, usare solo “le indicazioni fattuali, gli eventi, i gesti e le vicende dell'aneddoto” poiché la «necessità» del poeta moderno è quella di usare il mito “al di fuori delle coordinate culturali – cioè classicistiche – in cui si è formato o è pervenuto letterariamente, come pura struttura, che si affida all'allusione, anche remota, come all'unico legame possibile con il dato d'origine).”³⁰⁷.

I miti e gli archetipi dei sentimenti umani, per dirla con Jesi, sono delle “forme in cavo” infinitamente colmabili con oggetti della quotidianità della nostra anima. Così queste forme; queste “impalcature” generano chiarezza rendendo intelligibili stati emotivo-mentali ormai oggettivati, declinati come sono in ingredienti del proprio mondo. Anche

³⁰³ Eliot, *Dante*, op. cit., pp. 149-150

³⁰⁴ Pound, *Lo spirito romanzo*, op. cit., pp. 829-830

³⁰⁵ Vedi sopra, p. 89

³⁰⁶ Pound, *Lo spirito romanzo*, op. cit., pp. 813-814

³⁰⁷ Squarotti, *op. cit.*, p. 214

Pound parla di questa chiarezza e luminosità dei miti definendoli “esplicazioni di stati d’animo.”³⁰⁸. E partendo dal supposto della continuità e dell’unicità del fondamento psichico umano, arriva alla chiarezza della forma del mito: “Io credo che l’umanità abbia una specie di fondamento permanente, cioè credo che il mito greco sia sorto allorquando qualcuno che era passato per una squisita esperienza psichica cercò di comunicarla agli altri e gli fu necessario ripararsi dalle persecuzioni.”³⁰⁹.

La stessa nozione di chiarezza che nel Medioevo e soprattutto nel tredicesimo secolo contrassegnò l’opera di Dante. Pound batte molto sul fatto che le personificazioni di Dante sono «*reali e non artificiali*» e che sono delle rappresentazioni oggettive per veicolare con più chiarezza la propria *visione*. Agli occhi di Pound la *Commedia* fu un «unica, elaborata metafora della vita» proprio per l’intenzione interpretativa nonché l’esattezza della rappresentazione. Quanto al primo punto, Pound spende parole onorevoli su Dante e prima di lui, i Trovatori; parole che sicuramente si potrebbero ben estendere anche all’*ars* di Montale. Secondo Pound «la funzione di interprete è massimo onore delle arti.». Un’opera d’arte deve comunicare una visione ed è ciò che le garantisce immortalità; la rende viva anche dopo la morte degli autori: “un’arte è vitale fintanto, cioè, che manifesta qualcosa che l’artista percepisce con maggior intensità del proprio pubblico e più intimamente. Se egli sarà l’unico veggente fra i ciechi, costoro lo seguiranno soltanto e fintanto che le sue asserzioni sembreranno vere o saranno provate tali; ma se egli dimentica questo onore d’interpretare, se parla per il piacere di sentir la propria voce, può darsi che per un poco il balbettio e il suono delle sue colorate parole vengano ascoltati; dopo non molto però sorgerà un mormorio, si avranno segni di disagio, e si manifesterà quella condizione che vediamo intorno a noi e che condanniamo come «divorzio fra l’arte e la vita».”³¹⁰ Sembrano parole che commentano Montale e la sua opera sorta nella selva oscura delle poetiche simbolistiche e decadenti. Pound lega profondità di contenuto (la capacità interpretativa, insomma la *visione*) alla chiarezza, anzi la «precisione superscientifica della rappresentazione»: “La funzione di interpretare è massimo onore per le arti; e proprio per questa ragione, noi vediamo che la pietra di paragone dell’artista, la prova del suo onore, della sua autenticità, è data da una specie di

³⁰⁸ Pound, *Lo spirito romanzo*, op. cit., p. 791

³⁰⁹ Ivi, p. 792

³¹⁰ Ivi, p. 786

precisione superscientifica.”³¹¹. Ed è ciò che fece della *Commedia* di Dante “unica, elaborata metafora della vita”, la visione e la precisa chiarezza rappresentativa³¹².

L'allegoria dunque ai tempi di Dante, non era finzione, né retorica, bensì strumento apprezzato per riprodurre esattamente quello che si è visto/pensato; un procedimento che genera chiarezza. Eliot non la pensa molto diversamente. Secondo lui, il metodo allegorico “era un metodo ben definito non limitato all'Italia. E il fatto che il metodo allegorico genera semplicità e intelligibilità.”³¹³ risulterebbe paradossale agli occhi di un lettore moderno perché “noi tendiamo a considerare l'allegoria un noioso indovinello. Tendiamo ad associarla con scialbi poemi (nel miglior dei casi, al *Roman de la Rose*), e ad ignorarla come irrilevante in un grande poema. Quel che noi non conosciamo è che, in un caso come quello di Dante, costituisce il suo speciale effetto di chiarezza di stile.”³¹⁴. Un'opera come la *Vita Nuova*, spiega Eliot, può sembrare ad un lettore moderno, una «mescolanza di biografia e d'allegoria ma una mescolanza secondo una ricetta che è andata perduta per la mente moderna»³¹⁵ intendendo per «mente moderna» la mente di coloro che hanno letto o potrebbero aver letto un libro come le *Confessioni* di Rousseau. “La mente moderna può comprendere la «confessione», cioè una relazione letterale circa se stessi, variante solo nel grado di sincerità e di autocomprensione, e può comprendere l'«allegoria» in astratto.”³¹⁶, ma non allegorie nel senso di veicoli di pensiero e d'esperienza³¹⁷. Il correlativo oggettivo viene a rivelarsi così la maggior espressione del classicismo moderno di Eliot che non scrive mai – spiega Montale – in prima persona: “non dice mai «io». Come i pittori cubisti, egli cerca di costruire oggetti che sprigionano il sentimento senza dichiararlo. [...] l'opera d'arte, *l'oggetto poetico* dovrebbe essere il «correlativo obiettivo» dell'emozione stessa”³¹⁸; “esprimere l'oggetto e tacere l'occasione-spinta”. E nella distanza fra l'“occasione-spinta” e gli oggetti espressi, nasce

³¹¹ Ibidem

³¹² Torneremo più avanti sulla schiettezza rappresentativa di Montale, pp. 191-193

³¹³ Eliot, *Dante*, op. cit., p. 42

³¹⁴ Ibidem

³¹⁵ Ivi, p. 113

³¹⁶ Ibidem

³¹⁷ Montale è della stessa idea quando dice di Dante: “Esempio massimo di oggettivismo e razionalismo poetico, egli resta estraneo ai nostri tempi, ad una società soggettivistica e fondamentalmente irrazionale perché pone i suoi significati nei fatti e non nelle idee. Ed è proprio la ragione dei fatti che oggi ci sfugge. Poeta concentrico, Dante non può fornire modelli ad un mondo che si allontana progressivamente dal centro e si dichiara in perenne espansione. Perciò la *Commedia* è e resterà l'ultimo miracolo della poesia mondiale.”. Montale, *Esposizione sopra Dante ne Il secondo mestiere*, op. cit., p. 2689.

³¹⁸ Ivi, p. 988

la profondità metafisica della poesia che secondo Eliot “[La poesia] può, anzi deve essere metafisica non esprimendo idee ma il fondo emotivo delle idee.”³¹⁹.

Ricapitolando quanto è stato detto finora, arriviamo alla constatazione che il metodo allegorico, sin dai tempi del Medioevo, 1. include in sé sensi e intelletto. 2. È un metodo che genera chiarezza, e non come comunemente si pensa offusca la scrittura. E ciò è un fatto legato all’origine stessa del procedimento allegorico, di natura non analogica, ma obiettivizzante.

Su questo asse di chiarezza non analogica, si incontrano Montale, Dante, Eliot e Pound. Questi – chiamato da Eliot il «miglior fabbro» – si pone, dunque, come figura centrale nella mediazione di Dante e in tutta l’operazione del «classicismo moderno». Nel suo *Lo spirito romanzo*, (*The Spirit of Romance*), Pound intende esaminare “alcune forze, alcuni elementi, o qualità, che erano operanti nelle letterature medievali delle lingue neolatine, e che sono ancora certamente operanti nelle nostre”³²⁰. ‘Spirito’, puntualizza Boitani, non nel senso di “fiato informe e caotico, ma anzi, spirito fatto carne in parole e forme precise e innanzitutto capace di scavalcare il tempo per giungere sino al presente.”³²¹. Montale spiega sul *Quaderno genovese* in un nota intitolata «Frammento di estetica», come “una stessa idea può, fusa in una data forma, trasformarsi in poesia; e può, con altra veste, rimanere semplicemente... una idea”³²². Si tratta piuttosto della veste, della forma, della maniera in cui si comunica l’idea. Questa è, in effetti, la differenza tra la filosofia e la poesia: “Campo dell’idea è la filosofia; campo della poesia è la sensibilità. [...] Stabiliamo questa prima verità estetica fondamentale: Pensiero = Filosofia, Sensazione = Arte. 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.”³²³. Montale conferisce, dunque, tranquillamente la cittadinanza artistica alla veste sensistica della parola, così come conferisce la speranza e il messaggio della salvezza alle sue *personagge*. È la veste che sottrae la parola all’astrazione filosofica del pensiero, la introduce a pieno titolo nel mondo vero, tangibile della poesia e intelligibile alla mente. Pound e Eliot sono d’accordo sul fatto che sensi e intelletto sono strettamente collegati:

³¹⁹ Ibidem

³²⁰ Pound, *Lo spirito romanzo*, op. cit., p. 745

³²¹ Boitani, op. cit., p. 429

³²² Montale, *Quaderno genovese*, op. cit., p. 36

³²³ Ivi, pp. 36-37

“un’«immagine» è ciò che presenta un complesso intellettuale ed emotivo in un istante di tempo”³²⁴.

2.1. Ossi di seppia

Gli ossi sono l’allegoria di un’esistenza viva una volta ma non più. O forse si tratta di un’esistenza che si è trasformata in un altro livello di vita. “L’osso di seppia – scrive Zanzotto – segna l’anello di congiunzione tra ciò che fu vita (e che conserva una parvenza di forma) e l’infermità del ciottolo”³²⁵. Certo che l’allegoria degli “ossi” colpisce il lettore. È forte, secca, innovativa. Tende verso lo stato della morte ma in questa dimensione un barlume di vitalità c’è. Gli ossi sono uno stato «sub-vitale». Infatti è questa la condizione del poeta: “*qui dove affonda un morto / viluppo di memorie, / orto non era, ma reliquiario*”. Il “reliquiario”, la parte più fisica che possa segnare il ricordo di un’esistenza già consumata, acquista nell’aura religiosa del termine poteri metafisici. Le reliquie segnano anche la ciclicità della vita: dalla terra, dal fango si plasma il corpo, e in essa viene sepolto, viene custodito, dando nel frattempo vita ad altre forme di vita “il pomario”. Parallelamente, gli ossi di seppia sono “reliquie” custodite nel mare che in un secondo momento di resurrezione li getta sulla spiaggia; come un messaggio in bottiglia dall’aldilà. L’etimo di ‘seppia’ inevitabilmente legato al valore cromatico del «nero di seppia» si sposa felicemente all’idea dell’inchiostro, della scrittura. Il ciclo metafisico ingloba così creature, terra, mare e lettere. Nascere, rinascere ed ispirare a volte è suggerito anche da ciò che di vita non sembra dare più segni.

Zanzotto lega agli «ossi di seppia», metafisicamente intesi, un certo tipo di linguaggio «sub-umano», «sub-vitale». Corrispondente di questo linguaggio è un silenzio definito “minerale”³²⁶. Intrigante il triangolo che risulta da questo collegamento: ossi-silenzio-minerali³²⁷. Forse ci sarà da aiuto il commento di Filone alla Genesi. Filone spiega come

³²⁴ Pound, *Saggi letterari*, Londra, Faber, 1954, p. 4

³²⁵ Zanzotto, *Fantasie di un avvicinamento*, Milano, Mondadori, 1991, p. 19

³²⁶ *Ibidem*

³²⁷ Agganciandoci alla nozione di negatività quale l’abbiamo spiegata sopra, Marchese esplica come *Spesso il mal di vivere*, è un testo che “soprattutto esplicita le premesse dell’itinerario montaliano verso una poetica oggettuale: due dichiarazioni assertive, d’intensa concisione gnomica («Spesso il mal di vivere ho incontrato», «Bene non seppi, fuori che il prodigio / che schiude la divina Indifferenza») e in chiara contrapposizione logica, seguite da una serie di esemplificazioni emblematiche, tratte dal mondo minerale, vegetale e animale. Nelle prime è colta, in una situazione di fulminata evidenza, l’interruzione penosa della vita; nelle altre l’indifferenza si traduce in una sorta di irreali immobilità, di reificazione inconscia, di

l'intelletto umano abbia molte potenze: “quella coibente, vegetativa, psichica logica, dianoetica e poi altre ancora di specie e generi infiniti.”³²⁸, puntualizzando come questa potenza coibente è “comune agli esseri inanimati, cioè ai **minerali** e agli **alberi**³²⁹, ma di essa partecipano anche *le ossa, che in noi sono la parte simile ai minerali*”³³⁰. Preciso riscontro di questo collegamento lo troviamo in Schopenhauer³³¹ quando spiega come “l’individualità sparisce completamente nel regno inorganico. Soltanto il cristallo può ancora in certa misura essere considerato come un individuo; rappresenta infatti un’unità di sforzo in direzioni determinate, sforzo che la solidificazione è venuta ad arrestare rendendone permanenti le tracce. Ed è insieme, il cristallo, un aggregato costituitosi attorno ad un germe figurato e unificato da un’idea, precisamente come l’albero è un aggregato risultante da una fibra unica che cresce, si manifesta, e si ripete in ogni nervatura della foglia, in ogni foglia, in ogni ramo, sicché ciascuna parte si può in qualche modo considerare come una pianta separata vivente da parassita sulla grande; l’albero è dunque, al pari del cristallo, un aggregato sistematico di piccole piante, anche se l’insieme soltanto dà la rappresentazione perfetta di un’idea indivisibile, di un grado determinato di oggettivazione della volontà.”³³².

Grandi parole di Schopenhauer che legano le fila di tutta la questione dell’oggettivazione che per il filosofo tedesco è sinonimo di «visibilità». Questa mappa di esseri, alberi, pietre e mare è proprio quella che compone la geografia degli *Ossi* montaliani. Sono queste le tre grandi aree identificate da Blasucci nella prima raccolta montaliana: componenti paesistiche (riviere, scogli, muretti), botaniche (agavi, palme, canneti), zoologiche (lucertole, cicale, formiche) ma soprattutto la varia ornitologia: falchetti, ghiandaie, rondoni.³³³ Sono componenti del mondo «rurale-marino» delle Cinque Terre. Un mondo

impartecipazione sentimentale (e quel falco ha qualcosa di atrocemente rapinoso).” Marchese, *Visiting angel*, op. cit., p. 57

³²⁸ Filone di Alessandria, *op. cit.*, p. 165

³²⁹ Forse una variante letteraria di questa teoria la potremmo riscontrare in una linea delle metamorfosi che va da Ovidio ed Omero fino a Dante e arriva fino al Tasso. Si tratta del grande topos dell’albero o la pianta vivente, o meglio di una anima imprigionata in una forma vegetale. Il canto XIII della *Gerusalemme liberata* dove Tancredi si accinge ad abbattere un cipresso dal quale sente lamentarsi l’anima di Clorinda: “Clorinda fui, né sol qui spirito umano / albergo in questa pianta rozza e dura, / ma ciascun altro ancor, franco o pagano, / che lassì i membri a piè dell’alte mura, / astretto è qui da novo incanto e strano, / non so s’io dica in corpo o in sepoltura. / Son di sensi animati i rami e i tronchi, / e micidial sei tu, se legno tronchi.”. Nel canto, sempre XIII, dell’*Inferno*, Dante spezza una pianta e questa si lamenta e parla. Si tratta dell’anima di Pier delle Vigne, il consigliere suicida di Federico II.

³³⁰ Filone di Alessandria, *op. cit.*, p. 165. Corsivi nostri

³³¹ Anche Pound menziona la nostra “parentela coll’universo vitale, con l’albero e con la roccia *vivente*” ID, *Lo spirito romanzo*, op. cit., p. 792

³³² Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Milano, Mondadori, 1989, p. 204

³³³ Blasucci, *Gli oggetti di Montale*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 59

dominato soprattutto dal mare, il grande utero dove hanno luogo, come vedremo, molte operazioni.

2.2. Sale

“Negli *Ossi* di seppia tutto era attratto e assorbito dal mare fermentante”³³⁴, scrive Montale nell'*Intervista immaginaria*. Il mare è fermentante, possiede, con le sue acque salate, capacità metamorfiche. Il mare riduce le seppie alle loro ossa; e dal mare torna Esterina: “*L'acqua è la forza che ti temprà, / nell'acqua ti ritrovi e ti rinnovi: / noi ti pensiamo come un'alga, un ciottolo, / come un'equorea creatura / che la salsedine non intacca / ma torna al lito più pura.*” (*Falsetto*). Se andiamo a scoprire la simbologia del sale vedremo che lungo tutta la tradizione classica e religiosa, il sale investiva valori purificatori: “Nello Shintōismo: Izanagi, ritornando dal regno dei morti, si era purificato nell'acqua salata del mare.”³³⁵, in ciò che unirebbe il mito di Orfeo con quello di Esterina. Il sale è anche usato nella Scrittura come metafora dello stesso Cristo: “Il Cristo come *sale della terra* (*Matt.5, 13*) rappresenta senz'altro la forza e la salvezza, ma anche la protezione contro la corruzione.”³³⁶. “L'alimento del sale è evocato anche nella liturgia battesimale; *sale della saggezza*”³³⁷. Il sale simboleggia dunque nella traduzione liturgica, il nutrimento spirituale. Ecco perché il mare risulta l'utero, l'oltre che conserva, purificando e perfezionando, gli oggetti. Gli ossi di seppia non possono essere simbolo di nichilismo esasperato. Essi sono regalati dal mare. Il grande reliquiario/musa del poeta.

Sempre per via delle qualità purificatrici e protettrici, il sale era un elemento importante del rituale ebraico. Il Dizionario dei simboli ci informa come nell'ebraismo “ogni vittima doveva essere consacrata con il sale. La consumazione in comune del sale ha talvolta il valore di comunione, di un legame di fraternità.”³³⁸; “strana sorella” (*L'Anguilla*). Non solo ma nella consumazione collettiva in segno della comunione, il sale è associato anche al pane: “Si divide il sale come si divide il pane.”³³⁹. Una linea di continuazione di questo

³³⁴ Montale, *Sulla poesia*, op. cit., p. 567

³³⁵ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, “Dizionario dei simboli”, op. cit., Voce SALE, p. 319. Corsivi miei

³³⁶ Ibidem

³³⁷ Ibidem

³³⁸ Ibidem

³³⁹ Ibidem

accoppiamento si può identificare nella simbologia giudaico-cristiana: la pietra è accostata al pane: e anche il sale è accostato a sua volta al pane, all'idea comunque del nutrimento spirituale.

Le meraviglie del sale come ingrediente del paesaggio non finiscono qui: essendo “combinazione, e dunque neutralizzazione, di due sostanze complementari, il sale è, oltre che prodotto finale, anche formazione di cristalli cubici: [...] il sale è la risultante e l'equilibrio delle proprietà dei suoi componenti. All'idea di mediazione si aggiungono quelle di cristallizzazione, di solidificazione, ed anche quella di stabilità, come precisa la forma dei cristalli.”³⁴⁰. Il sale appare, dunque, il segno di maturità, di stabilità e di purezza. Non a caso, alle figure femminili montaliane che arrivano da, o si buttano nel mare, viene affidato il nunzio metafisico.

E su questa pista primeggia Esterina, il primo personaggio femminile, esplicitamente nominato, nei versi di Montale, e non a caso va a gettarsi nelle acque del mare, il suo «divino amico». Etimologicamente Esterina deriva da Estèr che in ebraico significa “io mi nasconderò”. Infatti nel racconto biblico, Estèr nasconde la sua vera identità di ebrea, per salvare gli Ebrei dalla strage fatta ordinare da Aman. Ester appare dunque nella Bibbia come una donna caratterizzata, oltre che dalla fede, dal coraggio, dal patriottismo, dalla prudenza nonché dalla risolutezza: “*Esterina, i vent'anni ti minacciano, / [...] Ciò intendi e non paventi.*”. Una donna che grazie all'intelligenza, riuscì a salvare il proprio popolo. I versi 8-9 di *Falsetto* sembrano inneggiare l'astuzia benigna di Esterina che ha negato la propria identità al re, esce salva: “*Poi dal flotto di cenere uscirai / adusta più che mai*”. Il motivo mitico del rinascere è rinnovato nei versi: “*L'acqua è la forza che ti temprà, / nell'acqua ti ritrovi e ti rinnovi*”. E qui di nuovo torniamo al valore purificante del mare, precisamente delle acque salate: “*noi ti pensiamo come un'alga, un ciottolo, / come un'equorea creatura / che la salsedine non intacca / ma torna al lito più pura.*”. Nella tradizione giudaica, Ester è vista come strumento della volontà di Dio per impedire la distruzione del popolo giudaico, per proteggerlo e per assicurargli la pace durante l'esilio. In questa prospettiva, Esterina anticipa il ruolo dei *visting angel* che appariranno più tardi nella poesia di Montale.

³⁴⁰ Ibidem

3. Donna e corporeità

Interessante notare che il coraggio viene assegnato sia nel racconto biblico che nella poesia di Montale a un personaggio femminile. Nella cabala, inizialmente la parola *Shekhinah* fu usata per evitare qualsiasi riferimento antropomorfo alla divinità. E quindi nei brani della Torah che avrebbero ascrivito attributi umani a Dio, Onkelos avrebbe usato la parola *Shekhinah*, o *Memra* (parola santa che significa anche *Logos* che più avanti avrebbe legato *Shekhinah* a 'speech'). Pian piano *Shekhinah* diventò sinonimo di Dio. Non era parola sessuata anche se grammaticalmente è femminile. Quindi lungo la storia del Talmud, la parola venne usata per descrivere l'immanenza di Dio. Il termine ebbe anche l'accezione di 'Spirito Santo'. Per enfatizzare il suo ruolo attivo, la *Shekhinah* è stata anche concepita come Luce divina. Così nell'immanenza di Dio, *Shekhinah* sarebbe la sua ipostasi, la sua Espressione. Ma visto il divieto giudaico di rappresentare la divinità, *Shekhinah* venne dunque affidata all'esperienze mistiche nel senso, elaborato soprattutto dagli autori medievali, della luce più vicina a Dio, e quindi accessibile ad alcuni tramite la contemplazione intensa e la devozione assidua. L'idea di *Shekhinah* come Madre, sorella, figlia e sposa venne introdotta con l'arrivo del *Libro dell'Illuminazione* nell'Europa medievale alla fine del Duecento. Infatti la disinvolta creatività con cui il libro presentò le dinamiche della sessualità divina, istituì fortemente il ruolo femminile nell'Albero della Vita, fermo restando la sua impostazione fu fortemente caratterizzata dal pensiero medievale dei suoi autori e commentatori. Più tardi, nella Spagna del Cinquecento, molti Cabalisti i cui insegnanti provenivano dall'Europa e dall'Oriente accomunati dalle sofferenze dell'espulsione ed inquisizione, introdussero innovazioni intuitive ed intellettuali allo *Zohar*. Nella loro utopia di osservare la legge giudaica e gli esperimenti mistici, ebbero una concezione femminile di Dio. Le loro poesie, preghiere e visioni elevarono le donne, in particolare le mogli e le madri, credute come tramite della Presenza divina, attraverso le quali i maschi possono concepire la *Shekhinah* tramite l'amore coniugale e la sessualità. Tuttavia l'idea cavalleresca di porre la donna su un piedistallo non durò molto visto che questo rito era praticato da una minoranza in pericolo. Nel Settecento, in Europa dell'Est, *Shekhinah*, era proprio vista come canale verso Dio.³⁴¹

³⁴¹ Novick, *On the wings of Shekhinah: rediscovering Judaism's Divine Feminine*, Illinois, Quest Books, 2008, p. 8

Il legame dunque fra donna e Dio ebbe una lunga fortuna nella storia della Cabala. Ma ancor prima dello *Zohar* e di questa evoluzione della *Shekhinah*, il commento allegorico di Filone gettava nuove luci sulla questione donna, divinità, intelletto e sensi. Leggiamo il suo commento alla *Genesi 2:21-22*: “Allora l’Eterno Iddio fece cadere un profondo sonno sull’uomo, che s’addormentò; e prese una delle costole di lui, e richiuse la carne al posto d’essa. / E l’Eterno Iddio, con la costola che avea tolta all’uomo, formò una donna e la menò all’uomo.”. Filone interpreta l’uomo come l’intelletto allo stato “nudo”, svincolato dal corpo. Questo intelletto non ancora legato al corpo, ha molte potenze. Se poi teniamo conto che le «costole» nel linguaggio comune, come spiega Filone, sono le “potenze”³⁴², identificheremo facilmente che la donna, essendo creata da una di queste costole, è una di queste “potenze”. Secondo Filone, la «costola» dalla quale fu plasmata la donna è la potenza sensitiva dell’intelletto. Così come narra la genesi, questa potenza *deriva* dall’intelletto e ad esso *ri-torna*.

C’è dunque un legame stretto che lega la femminilità e la corporeità, e quest’ultima alla concezione di idee. L’interpretazione di Filone è molto illuminante in merito. La donna, essendo la capacità sensitiva dell’intelletto, nei ruoli che coprirà nella vita e nell’arte, contribuirà al perfezionamento dell’intelletto stesso. Questo discorso coincide perfettamente con i casi letterari del Dolce Stil novo, dei metafisici inglesi e di Montale. La salvezza è affidata al personaggio femminile. E i grandi significati che necessitano comunque di sforzo mentale vengono ricoperti di veste corporea, chiamata nella fede dei metafisici inglesi, *the sensuous thinking*.

Montale però non intende con questa veste sensistica appesantire il mondo dei suoi versi di oggetti squallidi giacenti senza senso nel fondo della materia. Abbiamo visto sopra il caso degli «ossi». Si tratta di pezzi di «fenomeno» che permettono a Montale di vedere il *noumeno*. Questa è in effetti una differenza cruciale che contraddistingue Montale da poeti coevi, specie i Crepuscolari che nutrivano grande affezionato agli oggetti del loro piccolo mondo. Come diceva Pancrazi nella famosa recensione di *Eugenio Montale poeta fisico e metafisico* (1934): “La prima premessa della poesia di Montale ha qualche somiglianza con le vendemmie fatte, con la «tabula rasa», col «niente da dire» dei Crepuscolari. E a volte le *cose* dei Crepuscolari effettivamente tornano nella

³⁴² Vedi Filone di Alessandria, *op. cit.*, p. 165

poesia di Montale. Ma lo spirito è un altro. I Crepuscolari di quel «niente da dire» si compiacevano, ci tentavano su variazioni, ne cavavano, fiorite d'esili versi consolatori. Montale, invece rinuncia *all'escamotage* e su quel «niente» s'impunta. Non si rassegna, come quelli, a credere che il male sia tutto nella sua indigenza; ne cerca una ragione critica anche fuori di sé.³⁴³ Commenta Blasucci che questa ricerca della «ragione critica anche fuori di sé» è proprio “l'istanza metafisica che muove la rappresentazione montaliana”³⁴⁴. Ce lo suggeriscono gli stessi versi del poeta:

Vedi, in questi silenzi in cui le cose
s'abbandonano e sembrano vicine
a tradire il loro ultimo segreto,
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...

4. La metafisica montaliana e altre poetiche coeve

Per spiegare questa diversità montaliana da altri poeti coevi, riportiamo qualche confronto fra Montale e un poeta da lui apprezzato molto positivamente, **Govoni**. Il motivo dello specchio, tipico in Montale, è presente anche ne *Le cose che fanno la domenica*. Riportiamo il testo di Govoni:

L'odore caldo del pane che si cuoce dentro il forno.

Il canto del gallo nel pollaio.

Il gorgheggio dei canarini alle finestre.

L'urto dei secchi contro il pozzo e il cigolio della puleggia.

La biancheria distesa nel prato.

Il sole sulle soglie.

³⁴³ Pancrazi, *Scrittori d'oggi*, III, Bari, Laterza, 1946, p. 248

³⁴⁴ Blasucci, *op. cit.*, p. 56

La tovaglia nuova nella tavola.
Gli specchi nelle camere.
I fiori nei bicchieri.
Il girovago che fa piangere la sua armonica.
Il grido dello spazzacamino.
L'elemosina.
La neve.
Il canale gelato.
Il suono delle campane.
Le donne vestite di nero.
Le comunicanti.
Il suono bianco e nero del pianoforte.
Le suore bianche bendate come ferite.
I preti neri.
I ricoverati grigi.
L'azzurro del cielo sereno.
Le passeggiate degli amanti.
Le passeggiate dei malati.
Lo stormire degli alberi.
I gatti bianchi contro i vetri.
Il prillare delle rosse ventarole.
Lo sbattere delle finestre e delle porte.
Le bucce d'oro degli aranci sul selciato.
I bambini che giuocano nei viali al cerchio.
Le fontane aperte nei giardini.
Gli aquiloni librati sulle case.
I soldati che fanno la manovra azzurra.
I cavalli che scalpitano sulle pietre.
Le fanciulle che vendono le viole.

Il pavone che apre la ruota sopra la scalèa rossa.

Le colombe che tubano sul tetto.

I mandorli fioriti nel convento.

Gli oleandri rosei nei vestibuli.

Le tendine bianche che si muovono al vento.

Lunga lista delle cose che nella mente del poeta costituiscono la cara domenica. Anche Govoni usa molto i sensi: olfatto «odore», l'«urto», il «grido»; la vista: “i fiori nei bicchieri”, la “biancheria”, “la neve”, “bianco e nero”, “l'azzurro”. Ma sono tutti sensi associati a cose domestiche che vogliono rimanere nell'ambito del focolare. Infatti sono una serie di oggetti che si espongono in una lista come diapositive fluttuanti di memorie, aree soleggiate della propria infanzia. A paragonarli con scene abbastanza simili di Montale, risultano molto felici, ma anche molto piani. Pensiamo per esempio a *Spesso il mal di vivere*. Anche qui Montale ricorre a oggetti; non parla di angosce astratte. Anzi identifica e definisce il mal di vivere, usando per ben tre volte la cupola, con oggetti dell'ambiente di mare, flora e fauna. Per il poeta, il mal di vivere ERA:

era il rivo strozzato che gorgoglia

era l'incartocciarsi della foglia

riarsa, era il cavallo stramazato.

A confronto della dolcezza degli aggettivi govoniani, spicca l'intensità lessicale montaliana: il rivo è “strozzato”. Se nel secondo verso abbiamo l'oggetto «rivo» + aggettivo «strozzato» + una relativa «che gorgoglia», (il modello govoniano), nel terzo Montale usa l'infinito sostantivato: “l'incartocciarsi della foglia” che rende bene, anche all'udito, la condizione di aridità e di angoscia, usando *l'enjambement* per l'aggettivo «riarsa». Anche questa non coincidenza della proposizione con il verso rende la condizione del disagio più duratura e più scomoda. Altro che la scorrevole paratassi dei versi di Govoni dove le frasi coincidevano perfettamente con i versi.

Un altro testo di Montale che sin dal titolo comunica ai sensi, *I limoni*, dove si trova la stessa complessità sintattica:

lo, per me, amo le strade che riescono agli erbosi
fossi dove in pozzanghere
mezzo seccate agguantano i ragazzi
qualche sparuta anguilla:
le viuzze che seguono i ciglioni,
discendono tra i ciuffi delle canne
e mettono negli orti, tra gli alberi dei limoni.

Anche quando il poeta sembra soffermarsi su qualche ricordo d'infanzia, la dolcezza è «inquieta»:

Meglio se le gazzarre degli uccelli
si spengono inghiottite dall'azzurro:
più chiaro si ascolta il sussurro
dei rami amici nell'aria che quasi non si muove,
e i sensi di quest'odore
che non sa staccarsi da terra
e piove in petto una dolcezza inquieta.

L'inquietudine, l'angoscia e l'ansia sono sempre in agguato, perché l'animo del poeta, in effetti, non si compiace, bensì indaga:

Vedi, in questi silenzi in cui le cose
s'abbandonano e sembrano vicine
a tradire il loro ultimo segreto,
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.

Lo sguardo fruga d'intorno,
la mente indaga accorda disunisce
nel profumo che dilaga
quando il giorno più languisce.

Forse un punto di contatto con Govoni troviamo a proposito di altri *oggetti* del paesaggio domestico-rurale. Per esempio la carrucola, che troviamo in numerosi testi govoniani, a volte nell'ambito di un descrittivismo:

il lamento d'una carrucola [...]
e il risuonar del secchio
sopra il marmo del puteale
(*Nella casa dell'ospite*, vv. 33-38)

E spesso questo descrittivismo si veste di venatura domestica:

La secchia allor nel pozzo
si tuffa con rapido canto
e torna su con faticoso pianto,
scrosciando all'urto contro il puteale
(*Il pozzo e il focolare*, vv. 44-47)

O ancora un immaginismo molto colorato, che si concentra molto sui dettagli visivi:

Sul pozzo tutto verde di licheni
pendeva la carrucola di legno
(*Ho visto...*, vv. 14-15)

Il verde dei «licheni» su cui pende la carrucola di «legno» - dettaglio tralasciato nell'*osso* montaliano – qui risalta la serena ruralità del paesaggio, caro al poeta.

In Govoni dominano soprattutto i colori, come abbiamo visto nel testo sopra citato de *Le cose che fanno la domenica*. Il suo è un mondo tratteggiato con una gioia fanciullesca, con una nostalgia molto compiaciuta; con una luminosità quasi da quadri impressionistici che emana dal testo. Scrive il Bonfiglioli: “il suo crepuscolarismo consiste in una originale poetica dell'anima. L'anima è concepita come una lastra impressionabile, pronta a scomporre l'oggetto in una serie di sensazioni empiriche e a riorganizzarle in sovrimpressioni analogiche”³⁴⁵. Questa gioia fanciullesca posiziona le felici liste colorate degli oggetti del primo Govoni molto lontano da quelli del primo Montale. Così “l’urto dei secchi contro il pozzo e il cigolio della puleggia” risultano di una forza vitale che si distanzia molto dalla carrucola dell’*osso* montaliano che esprime difficoltà a ripescare le immagini, i ricordi ed i volti del passato. E ad un livello ulteriore, il mito di fondo, quale di Orfeo e Euridice, in esso viene declinato in questi oggetti umili, di uso quotidiano. Squarotti vede in questo iato fra “la categoria a cui appartengono gli oggetti di praticabilità perfino banale, e il sistema in cui sono immessi: cioè, lo stridore fra carrucola e pozzo da un lato, e l’immagine e il ricordo dall’altro, che da quegli oggetti comuni son portati alla luce”³⁴⁶ o ancora fra il “ricolmo secchio” e l’esplicazione sublimante “puro cerchio”; o fra la ruota e l’“atro fondo” vede in questo iato la garanzia del carattere non aneddótico del testo che si serve di oggetti da aneddoto apparentemente comune.³⁴⁷

Tuttavia, a parte la differenza di stile e di spirito fra i due poeti, Govoni godeva di un giudizio altamente positivo da parte del Nostro che annota sul *Quaderno genovese*: “Giunse il Govoni: *Inaugurazione della Primavera*, dove trovo meraviglie di poesia nuova e autentica. Costui è grande!”³⁴⁸. E ancora su un articolo pubblicato sul Corriere della sera e ora in *Sulla poesia*: “Il nome di Govoni è uno di quelli da cui nessuno che scriva la storia del Novecento letterario italiano potrà prescindere; e in tale senso questo poeta pochissimo suscettibile di un trattamento storico (che lo leghi a un tempo, a una

³⁴⁵ Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1995, p. 6

³⁴⁶ Squarotti, *op. cit.*, p. 214

³⁴⁷ *Ibidem*

³⁴⁸ Montale, *Quaderno genovese*, *op. cit.*, p. 13

struttura sociale, a una ideologia dominante) [sembra qui il Montale stia parlando di se stesso] è già inserito nella nostra storia.”³⁴⁹.

Ovviamente dietro cotanto apprezzamento positivo, c'è la simpatia per il metodo espressivo del Govoni, diciamo le immagini e figure usate da Govoni. Nella recensione ad un'altra antologia di Govoni, nove anni dopo quella prima, intitolata le *Poesie*, curata da Giuseppe Ravegnani edita da Mondadori il 1961, Montale ribadisce la sua opinione: “Govoni è forse semplicemente un naturista, un poeta dotato di una facoltà visiva e di un senso della metafora che lo rende riconoscibile tra mille”³⁵⁰. Anche quando esprime giudizio positivo su altri, il punto di forza di Montale rimane la visione metafisica e la conseguente corporeità della rappresentazione ad essa tipica.

4.1. Siepi, larve e muraglie

Se i “cocci aguzzi di bottiglia” di *Merigiare* hanno dei precedenti sia nei gozzaniani “cocci innumeri di vetro / sulla cinta vetusta, alla difesa” (*La signorina Felicita*), quanto nel govoniano “come veduto attraverso un coccio di bottiglia” (*I sobborghi, Inaugurazione della primavera*), i cocci montaliani, si distinguono per la loro asprezza. Così come la muraglia montaliana potrebbe ricordare la siepe leopardiana de *L'infinito*. La refrattarietà irta della muraglia montaliana che si staglia nitida e dura contro lo spazio sotto il sole rovente dell'ora del meriggio, è un oggetto così solido che si scontra con la dolce vaghezza della siepe leopardiana. L'*incipit* leopardiano è molto dolce con l'aggettivo “caro” e l'avverbio “sempre” che indica una lunga affezione: “*Sempre caro mi fu quest'ermo colle, / e questa siepe*”. Tutt'altro che il disagio, la scomodità neutrale dell'attacco secco dell'osso montaliano: “*Merigiare pallido e assorto / presso un rovente muro d'orto*”. Dopo il breve testo di quattro strofe, Montale ci lascia, in chiusura, con l'attestazione della condizione dolorosa di angoscia: i cocci aguzzi sono lì pronti a ferire chiunque osi sorpassarli.

E andando nel sole che abbaglia
sentire con triste meraviglia

³⁴⁹ Montale, *Un'antologia di Govoni*, «Corriere della sera», 29 luglio 1953, ora in Montale, *Sulla poesia*, op. cit., p. 280

³⁵⁰ Montale, *Govoni-Turazza*, «Corriere della sera», 13 febbraio 1962, ora in Montale, *Sulla poesia*, op. cit., pp. 319-20

com'è tutta la vita e il suo travaglio
in questo seguire una muraglia
che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia.

Mentre nel testo leopardiano l'io lirico ammira e cerca anch'egli di andare oltre la siepe, alleggerendo la propria angoscia interiore:

[...] questa siepe, che da tanta parte
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati
spazi di là da quella, e sovrumani
silenzi, e profondissima quiete
io nel pensier mi fingo, ove per poco
il cor non si spaura.

Sfociando l'animo in chiusura in una perfetta quiete consolatoria con la stessa dolcezza iniziale:

Così tra questa
immensità s'annega il pensier mio:
e il naufragar m'è dolce in questo mare.

Quello che volevamo sottolineare qui è la palese differenza fra i componenti del paesaggio montaliano, ispidi e solidi, in quanto avvertiti nella loro concretezza, contro quelli leopardiani vaghi e dolci, in quanto invocati per alleggerire l'amaro dell'età adulta. Montale, afferma Blasucci: “tende a sovrapporre l'occhio critico dell'adulto a quello incantato del fanciullo.”³⁵¹. Proprio in questo sta un divario cruciale fra la visione della vita di entrambi i poeti. Per Montale l'età della fanciullezza non è l'alternativa vitale all'età adulta. Anzi l'inganno per Leopardi rappresenta la felicità perché condizione ignara della infelicità adulta, della cattiveria della natura nei confronti dell'uomo ma

³⁵¹ Blasucci, *op. cit.*, p. 21

l'inganno per Montale è fondamentalmente la condizione dell'insorgere del dubbio, dell'indagine sulla verità.

In *Fine dell'infanzia*, Montale accetta il disincanto del mondo adulto. Non sta a rimpiangere l'incanto dell'infanzia come tempo perduto che regala la felicità quando viene recuperato. Per Montale l'incanto è uno spazio pieno di oggetti. Piuttosto che rimpiangere l'età perduta, si pone come un passaggio da una condizione di una consapevolezza limitata ad una più ampia. La stessa immagine iniziale, di un mare “pulsante, sbarrato da solchi” talmente concreta e viva introduce in sé con i suoi “solchi” “cresputo e fioccoso di spume” “non suon - spiega Blasucci – come la premessa di una descrizione idillica ma anticipa piuttosto il “torbato mare” del finale.”³⁵². Inversamente, l'aggettivo “ospitale” riferito alla spiaggia contrasta con l'orrore della visione: “*non era lieve guardarle / per chi leggeva in quelle / apparenze malfide / la musica dell'anima inquieta / che non si decide*”.

Questa indagine che l'indole di Montale vuole essere effettuata ed espressa per allegorie, per oggetti che nulla tolgono alla liricità della poesia. Afferma Blasucci se Contini vede nella metà delle poesie degli *Ossi* non poesia, questo non significa che essa è non lirica. Un conto è poesia della negazione, un altro è la negazione della poesia.³⁵³ Blasucci non esita a definire “epocale” il fatto che Montale abbia arricchito il lessico poetico della realtà naturale ma lo abbia addirittura esteso al mondo degli oggetti “artigianali, meccanici o tecnologici.”³⁵⁴. È un'operazione cominciata con la letteratura romantica e proseguita fino al secondo Ottocento e primo Novecento, quella di immettere il reale nel lessico della poesia lirica, con varie motivazioni letterarie. Se l'esito va nella stessa direzione, quella di immettere il reale nel mondo del lirico, le motivazioni non erano sempre “realistiche”. Anzi come abbiamo finora spiegato, le motivazioni si sono variate nel corso della produzione montaliana dalla indagine metafisica di quel senso ultimo della vita riposto al di là della realtà tangente, fino ad arrivare al Montale dei *Diari* dove il poeta, ormai anziano è più coinvolto dalla quotidianità metropolitana; sempre più affollata sempre più priva di senso, di comunicazione.

Detto ciò, non si deve pensare che Montale con questi squarci ispidi di realtà e di oggetti, rinunci alla liricità né abbassa il tono della sua poesia. Anzi, fu proprio questa la

³⁵² Ivi, p. 20

³⁵³ Ivi, p. 124

³⁵⁴ Ivi, p. 49

conquista di Montale, secondo Blasucci: “quella di immettere nella poesia l’oggettualità quotidiana senza abbassarne il tono, come inevitabilmente avveniva nella produzione crepuscolare, dove la presenza del quotidiano si associava di solito a motivazioni ‘comiche’.”³⁵⁵. Nell’espressione montaliana non avviene neanche il cozzo di cui parlava lo stesso Montale a proposito di Gozzano³⁵⁶: “l’aulico e il prosaico non cozzano nel discorso poetico montaliano ma cooperano, a una resa totalmente alta. Il fatto è che, a parte la sintassi razionale e le componenti di lessico aulico, la stessa tensione metafisica che sostiene la rappresentazione montaliana è la garanzia di un tono alto.”³⁵⁷. Assai significativa questa osservazione e incalzante all’argomento del nostro studio. Una poesia che si pone come indagine metafisica del reale, non può abbassarsi di toni, semplicemente perché, già per definizione, non si accontenta della cosità degli oggetti. Caso mai li considera come «pedana», slancio per la volontà schopenhaueriana di vivere. Ed infatti sarà questo il gradino in più che compierà Montale rispetto a predecessori come Pascoli.

Anceschi rintraccia la linea della poetica degli oggetti nella storia del Novecento, e la fa partire giustamente da Pascoli, che secondo lui, “ebbe il merito di inserire gli oggetti nel mondo della poesia; egli preparò la strada a tutti – oggi è lecito dirlo – anche a chi, per indole, non poté o non credette conveniente seguirlo, anche per chi non lo amò.”³⁵⁸. C’è da dire però che l’oggetto nella poesia di **Pascoli** si ferma all’assunzione di un dato avvertito come poetico in sé. Su questa linea di discendenza della poetica degli oggetti da Pascoli, fra i tanti esempi forniti puntigliosamente da Mengaldo, ne citiamo una qui interessante riguardo il nostro discorso. Mengaldo puntualizza un’importante differenza fra i due poeti, rispetto un vocabolo di probabile fonte pascoliana, “borro”: “*e in fondo al borro l’alluciolio / della Galassia, la fascia d’ogni tormento*” (*Notizie dell’Amiata*), vv. 24-25. Squarotti e Jacomuzzi avevano chiosato nella loro antologia, *La poesia italiana contemporanea dal Carducci ai giorni nostri*, «borro» come «burrone, percorso da un torrente», interpretando dunque l’immagine come il «rispecchiarsi nell’acqua del polverio luminoso della galassia. Mengaldo invece tenendo presente sia il verso precedente “*tu seguissi / il volo infagottato degli uccelli / notturni*” e il precedente «più che probabile» pascoliano dei *Nuovi poemetti*, ne *La morte del Papa*, XII, 1-3: “Ma quella era la via / dell’Universo, l’alta *sui burroni / dell’infinito* ignota Galaxia» (corsivi di Mengaldo).

³⁵⁵ Ivi, p. 59

³⁵⁶ Vedi Montale, *Sulla poesia*, op. cit., p. 57

³⁵⁷ Blasucci, op. cit., p. 59

³⁵⁸ Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia*, Venezia, Marsilio, 1990, p. 122

Mengaldo reinterpreta il «borro» montaliano come “metafora della profondità dello spazio celeste (e se ne apprezzerà subito la concentrazione rispetto alla troppo esplicita specificazione pascoliana).”³⁵⁹. Certo che l’interpretazione di Mengaldo ci risulta più che pertinente per la profondità legata al motivo del cielo e del *volo* della donna.

Un’altra metafora, sempre di *Notizie dell’Amiata*: «il tempo fatto acqua». Già sin da *Mediterraneo III, (Scendendo qualche volta)* troviamo la metafora del tempo come acqua: «la ruota / delle stagioni e il *gocciare / del tempo* inesorabile» dietro la quale si intravede il precedente pascoliano de *Il nunzio*, «E cadono *l’ore / giù giù* con un lento / *gocciare*». Mengaldo fa notare in Montale “l’assenza di tutti gli elementi di riduzione veristica della metafora come il verbo, la determinazione avverbiale e l’aggettivo pascoliani”³⁶⁰. Per arrivare poi all’esempio sopra citato di *Notizie dell’Amiata* del «tempo fatto acqua» dove, ribadisce Mengaldo, “ancora una volta la metafora è stata analizzata, col risultato di trasferire il messaggio dal piano simbolistico dell’unità indifferenziata di astratto e concreto, di naturalistico e psicologico, a quello oggettivo proprio del Montale maturo della «correlazione» dell’uno all’altro.”³⁶¹. Montale dunque prende le distanze dal simbolismo e opta per l’allegoria che unisce, non fondendoli, i due piani del linguaggio.

La poetica pascoliana poggia su un’impalcatura naturalistico-tardoromantica. E sul passaggio da Pascoli a Montale e tutta la poesia del Novecento, Bonfiglioli riconosce una mediazione centrale al Gozzano. Diciamo Gozzano, insieme ai Crepuscolari, dovettero mediare, rinnovandola, la poesia del Pascoli per inaugurare il nuovo linguaggio poetico. Pascoli opta romanticamente per una smaterializzazione spiritualistica della natura, mentre Gozzano, i Crepuscolari e dopo di loro anche Montale optano per una selezione di una certa lista, una litografia all’interno dell’economia del paesaggio. Pensiamo alla *Farfalla di Dinard* per esempio posta addirittura come titolo di una raccolta di racconti del Nostro. Le farfalle, che già dall’epoca pascoliana, sono delle creature che accompagnano il trapasso, pensiamo al *Gelsomino notturno*. Nella poesia pascoliana, esse sono un elemento di accompagnamento col compito di “fare ombra e respiro basso attorno alla vicenda domestica dell’incontro tra il figlio e la madre defunta, presso al

³⁵⁹ Mengaldo, *Da D’Annunzio a Montale: ricerche sulla formazione e la storia del linguaggio poetico montaliano* in AA. VV., “Ricerche sulla lingua poetica contemporanea”, Quaderni del Circolo Filologico Linguistico Padovano, Padova, Liviana, 1972, p. 165

³⁶⁰ Ivi, p. 166

³⁶¹ Ibidem

cancello”³⁶². E qui comincia a chiarirsi pian piano la differenza fra la scelta pascoliana e quella montaliana. Queste creature oltre al ruolo di accompagnamento citato, potrebbero anche, ci informa il Bonfiglioli, essere il segnale di un «trapasso impercettibile tra la quotidianità e il mondo dei morti». Pascoli crede che i morti sono delle presenze “invisibili ma sensibili: la natura li cela ma li contiene, e li può rivelare, miti e disperati, a svolta di strada nel crepuscolo di una campagna romagnola.”³⁶³. D'altronde, il tema dei morti in Pascoli si tinge di credenze popolari, di superstizioni, casomai di paranaturalismo. Ciò senza nulla togliere al pionierismo pascoliano che segna un passo decisivo dopo la secolare influenza petrarchesca sulla lirica. Ma per quanto Pascoli cerasse l'apertura, la profondità, il suo sforzo risulta ingenuo nel buon senso del termine rispetto ai poeti successivi. E ciò sembra anche normale, viste le circostanze politico-culturali che sono sempre più complicate rispetto ai tempi del Pascoli. Bonfiglioli prosegue con l'«incapacità di trascendere i limiti di un naturalismo tenace, anche se condotto a un'estrema rarefazione psichica»³⁶⁴ nei *Passeri a sera*. Addirittura i toni del Bonfiglioli si alzano ancor di più: “il Pascoli degli spazi siderali, dove non esprime i segni quotidiani e domestici di una esperienza popolare e di una mitologia contadina, non supera l'esteriorità spettacolare del cartone o di una cupola da planetario.”³⁶⁵. Secondo il Bonfiglioli si tratta solo di perplessità riprodotte su scala gigantesca, è come guardare nel cosmo riflessi in dimensioni anni-luce i propri tormenti. “così, la carica che il poeta impone agli oggetti particolari – anche quando sfiora le frontiere della metafisica – trasforma gli oggetti in simbolo di uno stato dell'uomo, di una situazione dell'uomo [...] non tocca mai il simbolo *come sensibile illuminazione dell'idea*”³⁶⁶. Gli oggetti di Pascoli si fermano all'impressionismo. Neanche negli oggetti-simbolo che esprimono la miseria dell'uomo con una venatura di ironia, vi è ancora la forza metafisica di dar figura ad un'idea. Ciò sarà in Montale.”³⁶⁷.

Il collegamento con Pascoli ci apre nuove piste per alcune allegorie di grande rilevanza nella poetica montaliana: la sfinge, la larva e le sirene. Procediamo con ordine. Oltre al significato tradizionale del mitologico mostro “alato” nella versione greco-romana, corpo

³⁶² Bonfiglioli, *Pascoli, Gozzano, Montale* ne “Il Verri”, n. 4, 1958, p. 37

³⁶³ *Ibidem*

³⁶⁴ *Ivi*, p. 38

³⁶⁵ *Ivi*, p. 39

³⁶⁶ Anceschi, *op. cit.*, p. 122. Corsivi nostri

³⁶⁷ *Ivi*, p. 124

leonino, testa umana, è anche “nome di varie farfalle della famiglia degli Sfingidi, crepuscolari o notturne, generalmente di grossa taglia e dal volo potente”³⁶⁸. Abbiamo così un legame in più fra la sfinge e la *farfalla* (anche di Dinard) che si muove sempre ad un livello più profondo, più allegorico e più intellettualmente elaborato. Se nel caso pascoliano, le farfalle notturne sono un parallelo del volo degli astri, e fra i due livelli l’uomo si ferma sospeso e stupito con un cuore di fanciullino, nel mondo montaliano la Farfalla di Dinard (preceduta anche dalla «fronda» di *Incontro*), segna un trapasso dalla quotidianità all’altra orbita, vissuto ed effettuato all’interno della stessa immanenza; immanenza e trascendenza non sono separabili, dice la massima di Montale. Non si tratta più di due livelli quantitativamente separati e distinti, bensì un’osmosi, un’irruzione dell’una nell’altra con la paradossale conseguenza espressiva denotativa dell’allegoria. Montale non si limita a guardare il mondo stupito o sgualcito, egli cristallizza questi significati in oggetti e ne mette volentieri il codice nelle mani di una sfinge come chi degli scacchi sola lei sa comporre il senso. Tanta distanza separa le Sfingidi pascoliane dalle sfingi montaliane, non dimenticando ovviamente che le prime sono insetti, passerì e basta mentre le seconde sono allegorie, *personae* del testo.

Il termine larva, invece, figura in una poesia di Pascoli intitolata proprio la *Sirena* ma il termine si limita ad assumere il senso di ombra: “*e passa una larva di nave: / un'ombra di nave che sfuma / nel grigio*”. Mentre in Montale, abbiamo spiegato sopra, riveste un’importanza indicativa della sua poetica.³⁶⁹ Il termine appare altresì in un altro poeta, sempre dell’area ottocentesca, più vicino alla nozione del dubbio, Emilio Praga. La sua poesia offre interessanti punti di contatto con la sensibilità montaliana, sia pure con dovute clausure.

Nel proemio, *In limine*, Montale si sente in crisi ma prega la donna per salvarsi “*cercare la maglia nella rete*”. Invece, nell’ultima strofa di *Tentazioni* di Emilio Praga: l’uomo prega la donna di salvarsi *da* lui, non per lui:

Tu non lo sai che l'uomo è anch'esso un brutto ?

Fuggi, fuggi da me; su questo petto

³⁶⁸ Sfingidi: Famiglia di insetti Lepidotteri, crepuscolari o notturni, con ali anteriori più sviluppate delle posteriori, dotati di un *volo rapido e potente*; sono così chiamati perché le loro *larve*, vistosamente colorate e dotate di appendici variamente conformate, qualora vengano disturbate, sollevano la porzione anteriore del corpo rimanendo poi *immobili*. DEVOTO. Corsivi nostri.

³⁶⁹ Cfr. supra, Parte seconda, capitolo III, 4.1. *Siepi, larve e muraglie*

ti avvinghierei sprezzando il tuo rifiuto,
e se il preludio dei baci incomincia
ove finisca ignori! . . . Oh abbassa il velo,
fuggi, e prega il Signore
che ti sorrida, e rassereni il cielo!

In entrambi i poeti la donna si pone su un piano, in un certo senso, “superiore” a quello dell’uomo ma mentre in Montale la ricerca della speranza lo spinge a fare della donna un’allegoria di questa speranza, una “messaggera”, in Praga, il malessere, concepito soprattutto in senso personale, individuale, «ammalato ingegno!», la donna è pregata da salvarsi dalla parte brutale dell’uomo. Comunque il retroscena della poetica maledetta di Praga è molto diverso da quello della poetica montaliana, sia pure con qualche eccezione per il primo. In momenti rari della poesia di Praga, la donna si distanzia dall’accezione generale della poesia maledetta e si tinge di una vena più candida, più pura. Il suo ruolo rimane comunque rispetto alla centralità che ha nella poesia montaliana. Comunque proseguiamo con gli incroci fra i due poeti.

L’apertura miracolosa de *I limoni* avrebbe un precedente in una poesia di Praga, *Nox*:

se, nei tranquilli vesperi,
da una socchiusa porta
odor d'incenso l'aria
e cantici mi apporta...
deh, come sposi, o prossimo,
la fede all'ignoranza,
l'ignoto alla speranza?

Il malchiuso portone montaliano suggerisce il salto nell’oltre, nell’altra orbita, con l’augurio di trovare la speranza. Mentre Praga con lo spirito ribelle e anticlericale, abolisce questa possibilità. Per lui il malchiuso portone, conduce ad un ambiente ammalato e chiuso, quello della Chiesa, del Clero, del messaggio della fede, qui in *Nox*,

fortemente polemizzato e messo in dubbio. Il fiato metafisico è ciò che separa l'esperienza montaliana da quella praghiana. Il portone è apertura per il primo, chiusura, ottusità e corruzione per il secondo.

La divergenza di significati si fa ancora più chiara quando si arriva alle 'larve'. Il messaggio di Montale rimane inoltrato ad un futuro, un al di là mentre quello di Praga è fortemente deluso. Si legge ne *Il libro dei versi* di Praga:

Sono stanco, languente, ho già percorso
Assai la vita rea,
Ho già sentito assai quel doppio morso
Del Vero e dell'Idea.

Ho perduti i miei sogni ad uno ad uno
Com'oboli di cieco;
Né un sogno d'oro, ahimè! né un sogno bruno
Oggi non ho più meco.

E come il bruco che rifà la seta
Colle smunte fibrille.
Rifeci il voto a una mia forte mèta
E cento volte e mille.

Carmi! poemi! liriche! ballate!
Drammi! odi! canzoni!...
Vanità! Vanità! glorie sognate!
Perdute illusioni!

Non parliamone più; quelle rimorte
Poniam *larve* in obbligo...

I miei pensier vanno verso la morte
Come l'acqua al pendio,

E te scendo le alture, a notte folta.

Solo, nella caligine.

L'anima mia già crede esser travolta

Dall'eterna vertigine.

Domina la sensazione di stanchezza, di vuoto e sconfitta; di perdita. Perdute le illusioni ed i sogni persino le idee in bozzolo, caduti nell'oblio «larve» che sarebbero i progetti ancora in gestazione. Ciò che sarebbe destinato a prendere forma, qui però si ferma allo stato di larve, non va oltre. Si seppelliscono così.

La stessa parola torna in *Suicidio*:

É morto il giovinetto,

che al vostro fido aspetto

gloria sognò, sognò giorni felici!

Addio corse alle selve, alle pendici

ispiratrici,

addio dell'arte amori

coronati di fiori:

siete *larve* abbaglianti e ingannatrici!

Diciamo che Praga usa la parola larva nel senso di fantasma, apparenza ingannevole. Il termine qui è usato in senso negativo, come in *Dama elegante* 27: “Giacchè, marchesa, voi siete un inganno, / siete una larva dei secoli vieti”. La larva come metafora è dunque usata con un forte senso spregiativo, ingannevole, proprio il contrario delle “adorate larve” montaliane, viste come pure potenzialità di un nuovo insetto perfetto che volerà in altri mondi; messaggere di buoni riscontri; un po' come le care donne del buon vecchio Dante. Infatti, il finale di *Domande senza risposta*: “A presto / adorate mie larve”, richiama sintatticamente il finale del sonetto delle rime de *La vita nova*:

So io che parla di quella gentile,
però che spesso ricorda Beatrice,
sì ch'io lo 'ntendo ben, donne mie care.

Si avvicina a questa accezione dantesca delle donne/schermo di virtù, adottata poi da Montale nella puntualizzazione di larve, il valore che riveste la parola in Leopardi. Nella *Storia del genere umano*,³⁷⁰ dove parla di creature ideali sovrumani dette «larve» che sono illusorie, quanto benefiche. Il termine appare in un contesto sempre di cerniera fra la vita umana e quella divina. Infatti larve sono intese come muse, divinità di genio e artificio “e seguite e culte con ardore inestimabile e con vaste e portentose fatiche per lunghissima età”³⁷¹. Le larve qui in qualità di fantasmi sono capaci di dare una speranza, sia pure provvisoria, agli uomini. La parola appare anche nei *Canti*, precisamente nell'attacco della Canzone *Nelle nozze della sorella Paolina*, dove si parla di tutt'altro che di nozze e amore coniugale, Leopardi rimpiange i bei tempi del passato della patria, e le larve ivi incluse hanno un'accezione positiva:

Poi che del patrio nido
I silenzi lasciando, e le beate
Larve e l'antico error, celeste dono,
Ch'abbella agli occhi tuoi quest'ermo lido,

Forse l'accezione che più si avvicina all'uso montaliano dal punto di vista del contesto, è quella tassiana. Nel canto XIII della *Gerusalemme liberata*, appaiono le “larve”, quali strane presenze mostruose ad impaurire color che vogliono accedere alla foresta incantata: “*Qual semplice bambin mirar non osa / dove insolite larve abbia presenti, / o come pave ne la notte ombrosa, / imaginando pur mostri e portenti*” (vv. 273-278). Il contesto è fantasioso ma anche fantastico, meraviglioso. Si parla di “fantasmi”, “portenti”; “notte ombrosa” e “sgomenti”. L'atmosfera generale è di sgomento. Pare dunque che Montale abbia usato il termine rovesciandone il significato con l'aggettivo affettuoso, “care”. Le larve del Tasso sono mostruose, creature strane e spaventose. Sono,

³⁷⁰ Barile, *op. cit.*, p. 126

³⁷¹ Leopardi, *Storia del genere umano*, Milano, Manini, 1827, p. 10

come in Montale, poste alle soglie di un posto soggetto ad altre regole che a quelle cui obbedisce il nostro mondo, ma rimangono presenze orride e non «care».

Va nella stessa direzione la sfinge che appare in chiusura dell'ottava, sempre come frutto dello sgomento e della paura: "*cosí temean, senza saper qual cosa / siasi quella però che gli sgomenti, / se non che 'l timor forse a i sensi finge / maggior prodigi di Chimera o Sfinge.*" (*Gerusalemme liberata*, canto XIII, vv. 281-288). Di tutto un altro taglio invece è la sfinge di *Nuove stanze*, di Montale, che è sì potente ma non paurosa. In Montale, le donne e le loro raffigurazioni subiscono caso mai le efferatezze della guerra sulla terra, le persecuzioni razziali, ecc. ma nei confronti del poeta non sono mai una presenza spaventosa. Comunque la «sfinge» ci riporta al Praga. Il termine sembra avesse precedenti in *Dama elegante*, titolo di ben quattro liriche all'interno di *Penombre* (1864). Nella prima, la donna è tratteggiata sulla scia della dantesca donna gentile. Nella seconda, nonostante il valore negativo dei connotati appena citati, il poeta ravvisa nella donna una beltà quasi divina, vediamo *senhal* come l'aggettivo «argiva». È una donna che si avvicina alle divinità greche. Anzi, come abbiamo visto nell'attacco è una miscela anche di connotati giudaici. In questo senso ella anticipa la Messaggera alata di Montale. Il poeta ancora la invoca:

Deh, spargete la spiga e la verbena
nel folto crine che vi bacia il viso;
deh, non negate alla mutata scena
i firmamenti del vostro sorriso!

Questi connotati saranno fatti cari e addirittura santi, qui nel senso di potere distruttivo della dea usato contro chiunque minacciasse i suoi riti, i suoi credi:

... la spiga e la verbena

[...]

i firmamenti del vostro sorriso!

Ché saran santi sorriso e corona,

fosse del volgo sterminato in mezzo,

s'anco una sola anima mesta e buona
divinizza l'amore al vostro olezzo!

L'immagine della donna qui si avvicina ancor di più a quella montaliana. Parole come «fosse», «sterminato» ricordano il «paté» e l'«arrosto» montaliane. sulla scia delle persecuzioni delle sue donne ebreë: “camelli ebrei”.

Nel terzo omonimo *Dama elegante* 28 troviamo proprio dei riscontri espliciti. Vi è l'immagine di una *femme fatale*. Una donna forte, intrigante ed invincibile. Una donna che ha le braccia di “ferro”:

O bella donna di latte e di rosa,
donna sdegnosa,
m'han raccontato che nessun ti agguaglia
nella battaglia;
che hai di ferro le braccia, e che il tuo petto
è un corsaletto
dei vecchi di colla malìa nascosa;
o bella donna di latte e di rosa.

La donna rimane comunque un essere che trattiene sempre un nesso con il cielo: “*O bella donna che sembri uno stelo / mietuto in cielo*”. Anzi per dirla con Gigliucci, donna che ha un legame con la morte: “*m'han raccontato che di molti amanti, / nei camposanti, / tu puoi legger la lapide forbita*”. Anche Praga è stregato dal fascino e dal potere della donna:

che uscir di vita
sotto le spire del tuo corpo anelo.

[...]

O donna piena di gioie e di luci,
se tu conduci

al cimitero, il cimitero è bello
come un gioiello:
se per te rode il verme è un usignuolo,
ed il lenzuolo
è porpora regal se tu lo cuci,
o donna piena di gioie e di luci!

Notiamo certi usi che riaffioreranno poi in Montale: “spire”: “che uscir di vita / sotto le *spire* del tuo corpo anelo”; “usignolo” appartenerrebbe a tutta la fauna montaliana. E prima di tutte, “sfinge”:

O donna piena di delicatezze,
le tue bellezze
fan sognare a migliaia i giovinetti
su cui proietti,
passando, un occhio *d'angelo* e di *sfinge*,
occhio che pinge
e monti e mari d'inudite ebbrezze!

Si nota l'accento posto sullo sguardo, sull'occhio, fuoco attraverso cui la donna esercita il suo potere da angelo e da «sfinge»; dea e maga sugli uomini irretendoli in estasi di «inudite ebbrezze».

Ricorda Montale anche il gioco degli opposti perno di tutta la poesia di Praga. La donna è «piena di delicatezza» ma ha «di ferro le braccia» e il suo petto sembra un «corsaletto»; «angelo» e «sfinge»; condurrebbe al cimitero che sembrerà – sa da lei causato – brillante e bello come un gioiello. Tuttavia il gioco delle luci e ombre nella figura di Clizia avrà una valenza opposta. Clizia è la *Lux-in-tenebris* mentre qui, causa l'estasi inebriante, la tenebre dei «cimiteri» e dei «camposanti» appare luce e gioielli.

Un altro ritratto differenziante è la rassegnazione, il dolore di questa donna-angelo. Qui la donna è peccatrice e subisce questa funzione:

o donna fortunata ed infelice,
e a me non dice,
a me quell'occhio non dice l'amore,
dice il dolore;
il dolore dell'angelo esiliato,
e condannato
a subir la materia peccatrice!

Clizia, o Dora, subivano anche esse l'esilio. Ma in esse il ritratto peccaminoso e fatale non era così marcato. Tutt'altro, subivano forse la violenza, la malvagità dello «specchio ustorio» ma avevano la missione totalmente opposta; erano portatrici di speranza. Forse questa missione appare solo in chiusura della *Dama elegante* 28, e senza ovviamente lo stesso peso e la stessa centralità che ebbe nella poetica montaliana. Tant'è vero che la poesia ha una chiusura scettica, all'insegna del dubbio sia sull'esistenza di una divinità sia sulla funzione della donna, cioè di pregare:

O donna fortunata ed infelice,
se v'ha nume che ascolta, e se tu preghi,
egli non nieghi
questa dolcezza alla mia musa altera:
deh, la preghiera
aspettata per schiudermi il sorriso
del paradiso
dal tuo mistico labbro il vol dispieghi,
se v'ha nume che ascolta, e se tu preghi!

mentre in Montale sin dal *Limine*: «va per te l'ho pregato» siamo sicuri che esiste un «nume» e che soprattutto si prega.

L'aggettivo di 'esiliato': «angelo esiliato» - oltre ad essere chiaro *senhal* alle donne ebrae di Montale, perennemente condannate all'esilio – se collegato a vergine in: “*Siete risorta da una tomba argiva / per rinnegar coi vergini splendori / le belle inferme dell'età lasciva, / e le viltà dei nostri flosci amori!*” (*Dama elegante* 27) rimanderebbe all'archetipo della Sirena, *femme fatale* per eccellenza. Infatti le sirene, come vuole la tradizione, sono state fatte metà donne e metà uccelli e/o pesci per castigo di Afrodite furiosa per il loro strenuo attaccamento alla verginità e, quindi, al rifiuto dell'amore ma nel contempo prendevano gusto a deviare i marinai. Così è anche la Dama di Praga seduce, tormenta ma non appaga. Non a caso è «musa altera». Questa verginità delle sirene va in sintonia, sia solo parzialmente e per via non intenzionale, con la poetica di Montale, che prende le distanze da forti elementi sensuali.

La lista degli oggetti di Montale è davvero lunga. Merita però di soffermarci un attimo ad analizzarne le funzioni, un oggetto di particolare pregnanza nel mondo poetico di Montale. Si tratta dello specchio, oggetto – già di natura sua – abilita a vedere dimensioni e prospettive che altrimenti non si potrebbe vedere.

5. Specchio

La parola «specchio» si vanta di ben ventitre occorrenze nei versi montaliani.³⁷² Cerchiamo di percorrerle.

La prima è in *Ripenso il tuo sorriso*, un testo che ha come tema lo stesso processo del ricordare. La memoria si delinea come uno specchio su cui si ricompongono le figure ed i volti del passato. La poesia, a differenza di quasi tutte le altre, è dedicata ad un uomo, l'amico Boris Kniaseff, ballerino russo conosciuto in casa di Francesco Messina.

Ripenso il tuo sorriso, ed è per me un'acqua limpida
scorta per avventura tra le pietraie d'un greto,
esiguo specchio in cui guardi un'ellera i suoi corimbi;
e su tutto l'abbraccio di un bianco cielo quieto.

(vv. 1-4)

³⁷² Vedi Savoca, *Concordanza di tutte le poesie di Eugenio Montale*, Firenze, Olschki, 1987, p. 672

Notiamo l'aggettivo «esiguo» che trasmette la sensazione di incertezza. È uno specchio che a malappena si forma. La superficie è tremula. Incerta anche l'impressione che il poeta ha del volto dell'amico:

[...] non saprei dire, o lontano,
se dal tuo volto s'esprime libera un'anima ingenua,
o vero tu sei dei raminghi che il male del mondo estenua.

(vv. 5-7)

A proposito però di concretizzazione spicca il verso 8: “*e recano il loro soffrire con sé come un talismano.*”. Ormai nel Novecento, la sofferenza a volte è la garanzia della sopravvivenza, della salvezza. Dopo l'incerta rimembranza sull'esiguo specchio di memoria, e l'altrettanto incerta interpretazione del tremulo volto, una certezza è consolidata dal poeta in chiusura:

Ma questo posso dirti, che la tua pensata effigie³⁷³
sommerge i crucci estrosi in un'ondata di calma,
e che il tuo aspetto s'insinua nella mia memoria grigia
schietto come la cima d'una giovinetta palma...

(vv. 9-12)

Notiamo l'effetto confortante della sagoma dell'amico, anche solo «pensata» sull'animo del poeta. Infatti l'effetto è della stessa materia di cui era plasmata l'immagine di partenza, cioè d'acqua; il ricordo dell'amico «*sommerge i crucci estrosi in un'ondata di calma*». Ancora una felice concretizzazione della figura dell'amico, giovane ballerino, la «giovinetta palma», ricorrendo sempre ad un verbo della stessa casistica acquatica: “s'insinua”; come l'acqua che trapela, s'infiltra, l'aspetto dell'amico si delinea, si incide nella memoria del poeta, così chiaro, così schietto. Non è neanche da trascurare la similitudine con la palma, pensiamo alla Casa delle due palme; ad Arletta e le eterne primavere. La palma sembra essere l'icona della perenne gioventù nella memoria del poeta. Infatti quest'immagine degli ultimi due versi è un ottimo esempio della schiettezza

³⁷³ Il termine 'effigie' appare anche nel *Cantico dei cantici*, Cap. III, 10: «Egli ha fatte le sue colonne d'argento, il suo capezzale d'oro, il suo cielo di porpora, e il mezzo di essa figurato a lavoro di mosaico dell'efigie di colei ch'egli ama fra le figliuole di Gerusalemme.».

figurativa di Montale. Mengaldo spiega bene questo tratto distintivo dello stile montaliano. Parla di osmosi fra il poetico e il quotidiano (a volte anche il tecnico) come per esempio i primi due versi di *Marezzo*: “*Aggotti, e già la barca si sbilancia / e il cristallo dell’acque si smeriglia*”. Ecco le parole di Mengaldo: “il carattere sintetico dell’immagine, con la messa in rilievo del determinante, è già nel caso un procedimento tecnificante: si paragoni *il cristallo dell’acque* con i possibili equivalenti *le acque di cristallo* o, peggio, *le acque come cristallo, -i* e simili)”³⁷⁴. Concordiamo con Mengaldo sul carattere sintetico della metafora, ormai collaudato nel sistema montaliano, specie degli *Ossi*, e aggiungiamo sulla scia delle riflessioni sulle pietre e il mare, agganciandoci pure ad un altro intervento, prezioso, di Mengaldo su *Il Mare come materiale*, che qui il «cristallo dell’acque» è una metafora assai in sintonia con la metallurgia metafisica del Montale degli *Ossi*. La posizione di rilevanza del «cristallo» sottolinea l’importanza della sua materia come movente dell’immagine, l’anello che tiene tutte le fila del gioco. Il cristallo è, ci informano le definizioni scientifico-tecniche degli addetti al lavoro che si tratta di particelle luminose, o meglio luminose grazie all’effetto prodotto dall’«immoto andare» di queste particelle sotto i riflessi della luce. Altro che «acque *di* cristallo» o acque *come* cristallo o -i». Montale ci vuole sottolineare l’immoto andare del mare, come componente del paesaggio poetico – ed insieme tecnico – della sua Liguria. Non a caso nel testo montaliano³⁷⁵ abbiamo un’elisione irregolare: «cristallo dell’acque, invece di delle acque, Montale vuole forse attirare la nostra attenzione sulla compattezza di queste entità di mare. È di cristallo, luminosa, iridescente della serie di Iride, delle scaglie di mare³⁷⁶, di molte presenze cangianti ed è nel contempo un essere coagulato delle sue parti in movimento. È un cristallo di mare piuttosto che mare di cristallo. Risiederebbe anche qui la differenza, chiameremmo anche generazionale, fra Montale e i poeti della grande tradizione romantica. Mengaldo sintetizza questa capacità montaliana: “componenti di linguaggio colloquiale - prosastico e poetico – prezioso si agganciano e specificano vicendevolmente sotto il minimo comun denominatore della semantica netta, perentoria, della individuazione dei fenomeni nella loro obiettiva singolarità, e in una balenante

³⁷⁴ Mengaldo, *Da D’Annunzio a Montale: op. cit.*, pp. 245- 246

³⁷⁵ Questa parte non subisce nessun cambiamento. È uguale in tutte le varianti. CFR *Varianti e auto-commenti di Ossi di seppia*, ne *L’opera in versi*, op. cit., p. 888

³⁷⁶ Le due parole figurano insieme in *Dora I*: «le tue parole *iridavano* come le *scaglie* / della triglia moribonda.»

evidenza che, qui come spesso, è al limite dell'allucinazione e della deformazione ottica.»³⁷⁷

Puntualizzazioni come quello citato sopra da *burrone a borro*³⁷⁸ o *edera in ellera, cenere in cinigia*, ci spiega Mengaldo sono rilievi che ci aiutano a “stringere da presso quella che è in genere la giustificazione e funzione fondamentale della dominante componente preziosa del linguaggio montaliano. In particolare, la fuga dal lessico generico dell’uso letterario medio e comune è infatti, nella sua motivazione sostanziale, rifiuto di un linguaggio compromesso da un eccesso di connotazioni sentimentali, psicologiche, da un’usura che lo rende ormai inabile a riconoscere per quello che è la realtà.»³⁷⁹. Mengaldo scrive una pagina storica in omaggio al linguaggio montaliano, descrivendo magistralmente il processo espressivo montaliano che vuole escludere ogni «ipoteca sentimentale del soggetto» sugli oggetti e gli eventi che vengono strenuamente “nitidamente circoscritti nella loro autonomia e individuati quasi *in vitro*”³⁸⁰. Mengaldo chiarisce ancora il meccanismo dell’innovazione semantica di Montale usando parole rare in opposizione a sinonimi più usuali o «neutri». La parola montaliana spicca così, a differenza delle parole vaghe di Ungaretti, proprio per la loro acuta chiarezza. Essa gode di una «prevalente estrazione o ricollocazione in un ambito nozionale estremamente specifico», «fornisce la necessaria imprevedibilità e ricchezza informativa». Si tratta di una innovazione attuata all’interno della norma. Ed è questa, secondo Mengaldo, la differenza di fondo rispetto all’esperienza ungarettiana. L’innovazione semantica si realizza “non attraverso la sfumatura, equivocità e polivalenza semantica – niente «parola vaga» –, ma attraverso il ritaglio netto dello spazio semantico, alla specificazione appuntita e univoca dei significati.»³⁸¹.

E ciò si vede soprattutto nei procedimenti metaforici che constano il più delle volte di «traslazioni concretissime» e di brucianti accostamenti tra astratto e concreto» come il «tempo fatto acqua» o «nell’ora che si scioglie». Infatti quest’ultima è una sinestesia in un ordine tipicamente montaliano: un sostantivo astratto più una metafora verbale concreta. Montale effettua una forte traslazione concreta sull’astratto non lasciando

³⁷⁷ Mengaldo, *Da D’Annunzio a Montale, op. cit.*, p. 246

³⁷⁸ Vedi supra, p. 91

³⁷⁹ Mengaldo, *Da D’Annunzio a Montale, op. cit.*, p. 247

³⁸⁰ Ibidem

³⁸¹ Ivi, p. 248

sfumare i connotati del lessico astratto. Ed è quanto da noi a lungo spiegato in sede di simbolo e allegoria e il cozzo bruciante fra concreto e astratto nella seconda. Queste forti «traslazioni concretissime» del Montale non solo lo distanziano dalla tradizione simbolico – decadente e da Ungaretti, ma anche, lo conferma il Mengaldo, dagli «ermetici». Montale rifiuta i meccanismi della poesia pura, se mai egli opta per la parola pura, o ancor meglio il vocabolo puro, nel senso di netto e nitido, opposto cioè al vago. Sarebbe a dire che gli oggetti di Montale stanno alla tradizione simbolistico – romantica, come le gocce di rugiada alla nebbia. Montale riduce al minimo le vaghe sfumature per *crystallizzare* i suoi contenuti in oggetti palpabili, che si urterebbero con i sensi. Lo stesso principio di riduzione è valido anche in area sintattica della stessa impalcatura della metafora. Sempre in tema di mare, Mengaldo osserva la nitida differenza fra il valore “seccamente anche se preziosamente descrittivo delle montaliane *scaglie* del mare con l’amplificazione e deformazione retorica del dato visivo che la stessa metafora dannunziana provoca col suo sviluppo in similitudine dotta”³⁸²: «Mare etrusco / pallido verdicante / come il dissepolto» (D’Annunzio, *Meriggio*, 2-4).

Seconda occorrenza di «specchio», proprio opposta all’immagine quieta di prima, la troviamo in *Flussi*. Vero che il mediatore è sempre l’acqua, ma la sensazione è proprio quella della crudeltà della vita. Questa volta piuttosto che esiguo specchio che si forma sul greto di un fiume, qui l’impetuosa discesa dell’acqua scompiglia tutti gli specchi: “*E tutto scorre nella gran discesa / e fiotta il fosso impetuoso tal che / s’increspano i suoi specchi:*”. A tal punto che s’affogano anche le piccole reti e più che recuperare, si perdono anche le pietre: “*fanno naufragio i piccoli sciabecchi / nei gorghi dell’acquiccia insaponata. / Addio! - fischiano pietre tra le fronde*”. La *escalation* è assai forte che il poeta approda alla negativa sponda scogliosa: “*la rapace fortuna è già lontana, / cala un’ora, i suoi volti riconfonde,- / e la vita è crudele più che vana.*”. Lo specchio svolge ruoli, anche opposti, ora di calmante conforto, ora di scompiglio totale.

³⁸² Ivi, p. 249

Lo specchio è spesso plasmato da acqua, posta fra altri elementi naturali. Così in *Arsenio*, il protagonista è giunco, il fulmine un albero che dirama: “*il fulmine la incide, / dirama come un albero prezioso / entro la luce che s’arrosa*”. In questo testo, lo specchio è uno degli oggetti che legano, trascinano il protagonista alla vita. Infatti i mortali hanno bisogno della memoria, per far fronte alla marea dell’oblio. Arsenio, l’uomo/giunco, a differenza di Esterina che si getta contenta trafileta nel mare³⁸³, Arsenio è in preda al “delirio dell’immobile andare”:

Così sperso tra i vimini e le stuoie
grondanti, giunco tu che le radici
con sé trascina, viscide, non mai
svelte, tremi di vita e ti protendi
a un vuoto risonante di lamenti
soffocati, la tesa ti ringhiette
dell’onda antica che ti volge; e ancora
tutto che ti riprende, *strada portico*
mura specchi ti figge in una sola
ghiacciata moltitudine di morti,

Qui lo specchio è fatto comprendere da una costellazione di oggetti che trattengono il poeta/Arsenio dal salvarsi gettandosi nel mare: sono allegorie della strada, la via. «portici» sono chiaro *senhal* di Genova, la cara Sottoripa (*Lo sai debbo riperderti e non posso*). E in questa via della memoria, sotto i portici che sembrano filarsi come annate percorse a ritroso, si risale alla «mura», la barriera dietro la quale riecheggia il vuoto, cominciano le immagini a prendere forma nello spazio caleidoscopico degli specchi.

³⁸³ Notari sottolinea questa differenza fra il poeta-agave radicato alla terra che “s’abbarbica al crepaccio / dello scoglio”, “in faccia ha i colpi del mare” (*Giunge a volte, repente*) e le donne che “quando metamorfizzate, sono soprattutto angeli o uccelli (la capinera, la donna-angelo, la messaggera alata): è il risultato di metamorfosi ideali, alle quali il poeta assiste in ammirazione ma senza poterle uguagliare. Egli non vola, addirittura disperato può dirsi: “Non serve più rapid’ale, / né giova proposito blando” (*Egloga*). E quando le donne sono mutate in forma di piante, esse possono tornare alla forma originaria velocemente, padrone di se stesse” come succede in *Incontro*. A volte, solo nel tardo Montale, la donna “porta il poeta con sé per un breve volo: “dissi “pedala, / angelo mio!” e con un salto / il tandem si staccò dal fango, sciolse / il volo tra le bacche del rialto” (*Nubi color magenta*). Sono «attimi di gioia, apoteosi liberatorie, sfoghi in una dimensione diversa, iperterrena che per qualche attimo sublime è anche del poeta. E sono tra i momenti di poesia più pura, almeno quanto quelli antichi degli *Ossi di seppia* in cui il poeta era ancora | a stretto contatto con la natura delle Cinque Terre e le sue piante, tanto da identificarvisi. Non vi è più un naturalismo panico, ma piuttosto una dimensione onirica in cui la donna-musa lo trascina poche rare volte.” Notari, *Fiori e piante nella poesia di Pascoli e Montale*, Friburgo, Edizioni Universitarie di Friburgo Svizzera, 1996, pp. 299-300.

Dopotutto, lo specchio è uno schermo in sé vuoto; è una specie di non spazio, di foglio bianco su cui designare, seguendo i capricci della memoria, le *effigi* di chi e/o ciò che non è più presente. Ed è proprio quello che «figge» Arsenio alla terra, come se fosse un Cristo che viene inchiodato alla propria Croce/Talismano. Noi come Arsenio, siamo della razza di chi rimane a terra, non ci gettiamo in mare per riscattarci; noi «ghiacciata moltitudine di morti».

Proseguono le occorrenze, e prosegue l'idea del dolore/talismano che, nell'attacco di *Incontro*, il poeta lo vuole conservare gelosamente:

Tu non m'abbandonare mia tristezza
sulla strada
che urta il vento forano
co' suoi vortici caldi, e spare;

La tristezza è la custode dei ricordi, della memoria, dello stesso sentimento di sé.

Anche qui l'acqua è sempre presente, ma questa volta per esprimere la mancanza di vita. All'altezza del verso 10 abbiamo uno dei tanti ossimori del poeta: “*La foce è allato del torrente, sterile / d'acque, vivo di pietre e di calcine*” dove le pietre e le calcine sono la fonte di vita della foce. L'aridità, il sentimento del vuoto riempiono il poeta, che ancora una volta ricorre alla metafora vegetativa:

ma più foce di umani atti consunti,
d'impallidite vite tramontanti
oltre il confine
che a cerchio ci rinchiude: visi emunti,
mani scarne, cavalli in fila, ruote
stridule: vite no: vegetazioni
dell'altro mare che sovrasta il flutto.

(vv. 13-18)

Si tratta piuttosto di una condizione ermetica, nel senso letterale del termine. Una condizione di chiusura: “*il confine / che a cerchio ci rinchiude*”. Una situazione talmente

chiusa che si è abbassata la volta del cielo quasi radente lo specchio, questa volta (specchio) delle vetrine dei negozi, in uno squarcio di quotidiana malinconia:

Si va sulla carraia di rappresa
mota senza uno scarto,
simili ad incappati di corteo,
sotto la volta infranta ch'è discesa
quasi a specchio delle vetrine,
in un'aura che avvolge i nostri passi
fitta e uguaglia i sargassi
umani fluttuanti alle cortine
dei bambù mormoranti.

Neanche qui il mare si fa mancare. Anzi sembra dividersi in due mari: l'«alto mare» cui appartengono le vite, quelle vere e il «flutto», con tutto ciò di voragine metropolitana implica il termine: *“vite no: vegetazioni / dell'altro mare che sovrasta il flutto.”*. Tant'è vero che queste “vegetazioni” vengono chiamate “sargassi” con una metafora che unisce entrambi: il mare e lo stato rudimentale, vegetativo delle alghe, delle semplici creature, o meglio, *ombre “fluttuanti alle cortine / dei bambù mormoranti.”*. Montale rende la condizione dell'uomo moderno con immagini della più dozzinale quotidianità: “vetrine”, “bambù”.

Più volte il poeta invoca la tristezza, segno di vitalità e di speranza. Nella quinta strofa si riaffaccia questa speranza nel riverbero del futuro semplice preceduto dal prefisso RI: “riavrò”. Finalmente il poeta potrà RIconquistare la forma umana, viva, veramente viva dopo l'omologazione delle alghe che si muovono tutti senza volontà acconsentendo la direzione delle onde, tramite la “fronda” che esercita su di lui un effetto da metamorfosi:

Forse riavrò un aspetto: nella luce
radente un moto mi conduce accanto
a una misera fronda che in un vaso
s'alleva s'una porta di osteria.
A lei tendo la mano, e farsi mia
un'altra vita sento, ingombro d'una
forma che mi fu tolta; e quasi anelli

alle dita non foglie mi si attorcono
ma capelli.

(vv. 37-45)

È il topos di Dafne e Apollo ma qui, esposto alla rovescia: la fanciulla che qui non scappa al dio che la perseguita, bensì, gli si offre, tornerà in vita anche lei, e al posto delle «foglie», avrà «capelli». Ed è in usi come questi che scorgiamo la veridicità della visione di Bachtin della letteratura come “trasformazione continua, una rivitalizzazione continua del passato, modificato radicalmente, scosso o sovvertito.”³⁸⁴. Il destino del poeta è accomunato a quello della donna, nel momento del contatto riavranno forma loro due insieme.

Ne *Le occasioni* invece, il termine «specchio» appare in *Buffalo* all’altezza dei versi 14-16 in una scena dall’aria dantesca:

Precipitavo
nel limbo dove assordano le voci
del sangue e i guizzi incendiano la vista
come lampi di specchi.

L’immagine dei “lampi di specchi” che incendiano la vista rimanda ai versi 24-28 di *Eastbourne*:

Come lucente muove sui suoi spicchi
La porta di un albergo
risponde un’altra e le rivolge un raggio –
m’agita un carosello che travolge
tutto dentro il suo giro.

Isella fa notare come “spicchi” cioè “scomparti” vale anche come “specchi” “per il mutuo corrispondersi di raggi infranti”³⁸⁵. Immagine di un semplice evento quotidiano che rende bene la bufera dei ricordi con il giro della porta a spicchi dell’albergo: “queste porte girevoli di alberghi sembrano scambiarsi misteriosi messaggi in un alfabeto di luminelli: il loro volgere su se stesse, in un turbinio di barbagli, traduce in un prezioso correlativo

³⁸⁴ CFR Raimondi, *op. cit.*, p. 99

³⁸⁵ Montale, *Le occasioni*, a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1996, p. 179

oggettivo il carosello della memoria che *travolge tutto dentro il suo giro.*³⁸⁶. Questa scena di specchi/spicchi che guizza in un attimo ricorda per certi versi lo schermo di *Forse un mattino: "Poi come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto / alberi case e colli per l'inganno consueto."* Il "carosello" e gli "spicchi della porta di albergo" richiamano la Rosa perfetta di Lawrence proprio per la provvisorietà del guizzo epifanico e la necessaria tempestività di doverlo cogliere: In una lettera a Contini del 1 novembre 1945, Montale spiega: "Lo spicchio indica quelle porte girevoli nelle quali uno rischia di tornare indietro se non esce in fretta."³⁸⁷.

Lo «specchio» appare poi in *Dora Markus*; anche qui è legato al gran motivo della memoria:

La sera che si protende
sull'umida conca...
[...] dice
allo specchio annerito che ti vide
diversa una storia di errori
imperturbati e la incide
dove la spugna non giunge.

Lo specchio vecchio, annerito che «ti vide / diversa». Notiamo la funzione dello specchio come soggetto e la donna come complemento oggetto; è lo specchio che vede le *paersonae* e non il contrario. Qui emerge una identificazione della poesia con lo specchio. Lo specchio che guarda i personaggi è il correlativo della prospettiva del poeta. Possiamo immaginare il poeta dalla parte dello specchio che coglie e fissa in diversi momenti della propria storia Dora che, essendo ebrea, è costretta a fare degli «errori», spiega Isella, nel senso latino di «*errare*»; cambiare continuamente luogo, trasferirsi continuamente da un paese all'altro, ed essere sempre pronta a «ritessere una civile normalità di vita»³⁸⁸. Questi *errori* di Dora sono la parte più indelebile della sua identità: sono i ricordi che la spugna del tempo non cancellerà. Sono in un certo senso il suo talismano;

³⁸⁶ Ibidem

³⁸⁷ Lettera a Contini riportata nella sezione *Varianti e autocommenti* de *L'opera in versi*, op. cit., p. 923

³⁸⁸ Montale, *Le occasioni*, op. cit., p. 60

dolore/talismano che mantiene la sua identità: “*Non so come stremata tu resisti / in quel lago / d'indifferenza ch'è il tuo cuore; forse / ti salva un amuleto che tu tieni / vicino alla matita delle labbra, / al piumino, alla lima: un topo bianco / d'avorio; e così esisti!*”.

Spiccano qui gli usi degli oggetti domestici: “spugna” per esprimere l’effetto del passare del tempo che letteralmente ‘cancella’ i ricordi. Uso che troviamo ne *Gli orecchini*: “*È passata la spugna che i barlumi / indifesi dal cerchio d'oro scaccia*” (vv. 16-17) mentre proprio nell’incipit – sempre de *Gli orecchini* – riappare il motivo dello specchio vecchio annerito in allusione al tempo passato: “*Non serba ombra di voli il nerofumo / della spera. (E del tuo non è più traccia)*” (vv. 1-2). Se la parte seconda di *Dora Markus* risale al 1939, di appena un anno dopo *Gli orecchini*, nella parte prima di *Dora* dominano invece gli effetti visivi, sin dalla precisazione spaziale dell’incipit: “*Fu dove il ponte di legno / mette a Porto Corsini sul mare alto / e rari uomini, quasi immoti, affondano / o salpano le reti*”. Poi la donna che indica “addita” con la mano la patria sua invisibile. La vista viene proprio presa a criterio della presenza fisica delle cose, dei luoghi. Abbiamo già accennato alla priorità della vista fra i sensi delle sinestesie montaliane³⁸⁹. Perfino le parole vengono assimilate ai colori della cangiante triglia moribonda: «*le tue parole iridavano come le scaglie / della triglia moribonda.*». Invece nella parte seconda, oltre allo specchio annerito, troviamo molti agganci con *Gli orecchini*; la nozione di tempo “La sera” come “*molli meduse della sera.*” (*Gli Orecchini*). Anzi il *senhal* dell’oro in *Dora*: “*La tua leggenda, Dora! / Ma è scritta già in quegli sguardi / di uomini che hanno fedine / altere e deboli in grandi / ritratti d'oro*” dove i discendenti della donna, di origine austriaca, sono richiamate dalle ‘fedine’, le basette, le strisce di barba che scendono lungo le guance, tipiche della borghesia dell’Impero austroungarico. Alla stessa area figurativa appartiene l’immagine de *Gli orecchini*: “*Nella cornice tornano le molli / meduse della sera*”. Il mondo di *Dora*, che il poeta non la aveva neanche conosciuta, si dipinge così a oggetti finiti in un mondo infinito.

In *Corrispondenze* torna lo specchio d’acqua. Qui, lo specchio è quello delle gore:
La mano che raggiunge il sottobosco
e trapunge la trama

³⁸⁹ Vedi supra, p. 83, nota 100

del cuore con le punte dello strame,
è quella che matura incubi d'oro
a specchio delle gore
quando il carro sonoro
di Bassareo riporta folli mùgoli
di arieti sulle toppe arse dei colli.
(vv. 5-12)

Montale riconosce dietro la natura la «mano», la tessitrice dei miti delle stagioni: l'autunno è suggerito dalle «strame» e dal «sottobosco»; l'estate dalle passioni, i furori dionisiaci in “Bassareo”, epiteto di Dionisio di incerta derivazione. Spiega Isella che forse il termine nato dal fatto che le baccanti, le donne che partecipavano ai riti in onore del dio, si coprivano con un mantello di *volpe* (in greco “bassàra”). Ed erano dunque chiamate in alcune aree della Grecia, «bassàridi».³⁹⁰ Alla luce di questa interpretazione, la visione della donna, quale forza generante il cambio delle stagioni e le liturgie per festeggiarle, lo specchio assume un valore anche antropologico.

Un'atmosfera non meno suggestiva e, ancora più misteriosa, avvolge il testo di *Nuove stanze*, dove incontriamo l'ultima occorrenza dello «specchio» ne *Le occasioni*. Sempre associato alla presenza della donna, lo specchio si delinea, in un'ambientazione che anticipa la Bufera, sullo sfondo della guerra. Sulla scia di *Dora Markus* e *Gli orecchini*; lo specchio qui è legato all'identità, alla Storia. Lo “specchio ustorio” è la guerra, il male del mondo, la Storia di Hitler e Mussolini. Davanti al terribile effetto dello specchio ustorio, solo Clizia riesce a resistere, con i suoi “occhi d'acciaio”; se lo specchio della guerra è ‘ustorio’, gli occhi di Clizia sono d’‘acciaio’, metallo incorruttibile. In tutto il testo la figura di Clizia è rappresentata all'insegna del potere: gli anelli alle dita, il gesto di spegnere la sigaretta nel piatto di cristallo “quasi la sfera di una maga”.

A livello semantico, ciò che lega i testi di *Dora*, *Gli orecchini* e *Nuove stanze*, sono anche gli oggetti stessi usati come *senhal* della donna: “ritratti d'oro”; “cerchio d'oro”, “pietre”, “coralli”; “cristallo”, “anelli”. Il mottetto IX *Il ramarro se scocca*, unisce in chiusura

³⁹⁰ Montale, *Le occasioni*, op. cit., p. 155

metafore che riguardano le tre donne, abbiamo “Luce di lampo” (Clizia), “qualcosa di ricco e di *strano*” (Anguilla) nonché il contesta marino richiamato nella seconda strofa:

La vela, quando fiotta
e s’inabissa al salto
della rocca

Una costellazione perfetta di mare, rocca, salti e abissi che richiama Arletta/Esterina. Isella cita a proposito della chiusura del mottetto e in accordo all’attacco dantesco e eliotiano, un verso della *Tempesta* shakespeariana, precisamente dalla Canzone di Ariele: “a sea-change into something rich and strange”. Anzi riportiamo l’intero passo della canzone:

A cinque tese sott'acqua tuo padre giace.

Già *corallo* son le sue *ossa*

Ed i suoi *occhi perle*.

Tutto ciò che di lui deve perire

Subisce una metamorfosi marina

In qualche cosa di ricco e di strano.

Ad ogni ora le ninfe del mare

Una campana fanno rintoccare.

Sorprendentemente questa linea metamorfica delle pietre e dei coralli è esposta nello stesso modo nel verso 5 de *Gli orecchini*: “*Le tue pietre, i coralli, il forte imperio / che ti rapisce vi cercavo*”. Sullo stretto rapporto fra uomo e pietra, leggiamo nel Dizionario dei simboli di Chevalier: “Nella tradizione, la pietra occupa lo spazio di una scelta. Esiste un rapporto stretto fra *l’anima* e la *pietra*. Seguendo la leggenda di Prometeo, procreatore del genere umano, alcune pietre hanno conservato un odore umano. *La pietra e l’uomo rappresentano un doppio movimento di salita e di discesa*. L’uomo nasce da Dio e ritorna a Dio. *La pietra greggia discende dal cielo; trasmutata, si eleva verso di lui.*”³⁹¹. Il saliscendi, già dialettica portante della poetica montaliana, è menzionato appena due mottetti prima: “*Il saliscendi bianco e nero dei / balestrucci dal palo / del telegrafo al mare*” (*Mottetti*, VII, vv. 1-3). Il contesto prima di mare, vedrà incedere nella seconda strofa anche la vegetazione, cara al poeta: “*Già profuma il sambuco fitto su / lo sterrato*”

³⁹¹ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, “Dizionario dei simboli”, op. cit., Voce PIETRA, p. 214. Corsivi nostri

(vv. 6-7). L'esalazione del profumo dall'albero, letta in contesto antropologico rimanda allo stesso concetto, appena menzionato a proposito delle pietre, come connessione fra cielo e terra. Per l'appunto i riti druidici conferiscono agli alberi questa funzione. Per citare una simpatica curiosità, ne ha origine lo stesso albero di Natale!

Tornando di nuovo alla costellazione mare-pietre, vediamo che in Shakespeare, le "ossa" si fanno "coralli" e ne *Gli orecchini*, "i coralli", come "ossa" di creature marine e progenitrici di pietre preziose, vengono accostati di nuovo alle pietre *senhal* della donna lontana e assente nello spazio del presente. Ma il circolo si chiude menzionando le "*molli meduse della sera*" che rimandano fortemente al mare, casa di Arletta. Non solo ma considerando che "le pietre preziose sono il simbolo di una trasmutazione dall'opaco al luminoso e, in senso spirituale, dalle tenebre alla luce, dall'imperfezione alla perfezione"³⁹², si capisce perché "*La tua impronta / verrà di giù: dove ai tuoi lobi squallide / mani, travolte, fermano i coralli.*" (*Gli orecchini*, vv. 12-14). Interessante riscontro di questa vicenda di rinascita corallina ci arriva dalle *Penombre* di Emilio Praga. Il poeta viene a sapere del suicidio di una giovane donna, che si buttò in mare (Esterina?): «*Oggi un amico mi venne a narrare: / - La giovinetta si è gettata in mare! -*». E lì in ventre al mare – come un Giona – rinasce in ancora più splendor attraversando la stessa metamorfosi presente in Montale e Shakespeare:

O giovinetta, la tua salma bianca

[...]

Oh già l'anima tua fatta è splendore,
e mentre chiede, in crocchio di sorelle,
le prime nuove alle vicine stelle,
levigato dall'onda cristallina
il tuo scheletro lento in mar declina:
per diventare in qualche algoso vallo
una nicchia di perle e di corallo.

³⁹² Ivi, p. 220

Insomma, le pietre ed i cristalli, che legano i testi dell' *Elegia*, *Gli orecchini* e *Nuove stanze*, oltre al risvolto biblico su cui ci siamo soffermati in varie parti di questo studio, conferiscono anche un'atmosfera esoterica. Per esempio, Isella spiega come la "morgana" (*Nuove stanze*, v.9) sia sinonimo di miraggio: il fenomeno dovuto ad una rifrazione anormale della luce, detto anche *fata morgana* "per ricordo della fata o maga delle leggende della Tavola rotonda."³⁹³. Per non parlare poi della "sfinge", termine usato dal poeta anche nell'*Intervista immaginaria*. *Nuove stanze* è un testo che ha un'atmosfera magica, surreale; dal "filo di tabacco", in sé surreale, prende avvio la metamorfosi di tutti i componenti della scena: la piccola partita di scacchi, con "pedine", "cavalli" e "alfieri" come se prendessero vita e diventassero persone ignare, stupite a vedere la bufera *di fumo* che sta per abbattersi sulla loro pedina. Ancora una volta Montale ci colpisce con la scelta squisita dei suoi piccoli oggetti; gli scacchi. Un felicissimo correlativo oggettivo del momento storico. Permette anche una tridimensionalità lasciando immaginar le mosse dei pezzi del gioco:

Poi che gli ultimi fili di tabacco
al tuo gesto si spengono nel piatto
di cristallo, al soffitto lenta sale
la spirale del fumo
che gli alfieri e i cavalli degli scacchi
guardano stupefatti; e nuovi anelli
la seguono, più mobili di quelli
delle tue dita.

Di fronte a tal sgomento, resiste solo la donna-Sfinge:

Oggi so ciò che vuoi; batte il suo fioco
tocco la Martinella ed impaura
le sagome d'avorio in una luce
spettrale di nevaio. Ma resiste
e vince il premio della solitaria
veglia chi può con te allo specchio ustorio

³⁹³ Cfr. Montale, *Le occasioni*, op. cit., p. 175

che accieca le pedine opporre i tuoi
occhi d'acciaio.

Passiamo ora alla *Bufera*, siamo nel pieno della Guerra che travolge tutto. Prima occorrenza rilevante la troviamo in *Ballata scritta in una clinica*, dove lo specchio si identifica con la stessa donna, Drusilla:

ed io mi volsi e lo specchio
di me più non era lo stesso
perché la gola ed il petto
t'avevano chiuso di colpo
in un manichino di gesso.

Questa è, rispetto agli usi precedenti del termine, una novità. Starebbe a testimoniare lo stretto legame del poeta con la moglie anche se quantitativamente risulta molto di meno la produzione ispirata da o dedicata alla moglie rispetto alle altre *muse*. L'uso della parola "specchio" qui è preceduto da un verbo importante, 'volgersi'. Un uso analogo lo troviamo nella *Commedia* (XXVIII° del Paradiso³⁹⁴). Lo specchio che finora era quasi sempre un oggetto appartenente, o in qualche modo legato alla donna, qui invece è lo specchio del poeta, che in un certo momento della Storia (e storia) si rivolge per vedersi nello specchio. Interessante l'associazione dello specchio all'atto di rivolgersi, e non meno interessante che questa associazione emerga in una poesia dedicata alla moglie. Sarà il pensiero ossessivo della moglie di Lot che il poeta ebbe spesso in mente? Comunque il fatto che Drusilla non fu *l'onlie begetter* della poesia di Montale, nulla toglie alla sua importanza per lui, al legame stretto che li univa. Anzi ricordiamo l'aneddoto raccontato da Montale a Parise che collega Mosca a uno dei connotati caratteristici dell'archetipo della donna/messaggera, le ali³⁹⁵.

Montale non solo si vede rispecchiato sullo specchio identificato con Drusilla, anzi con gli occhi di questa, benché miopi, vedeva il mondo: "*Ho sceso, dandoti il braccio, almeno un milione di scale / [...] Ho sceso milioni di scale dandoti il braccio / non già*

³⁹⁴ Vedi questa tesi, p. 80

³⁹⁵ Ivi, p. 38

perché con quattr'occhi forse si vede di più. / Con te le ho scese perché sapevo che di noi due / le sole vere pupille, sebbene tanto offuscate, / erano le tue.” (Satura).

In *Di un Natale metropolitano*, lo specchio torna ad essere un oggetto della donna. Lo specchio qui è inserito in un'aria sospesa, anonima, inconclusa, appunto come è stato l'incontro con l'ispiratrice, un'impiegata italiana incontrata a Londra: il grappolo è sospeso; i ritratti di santini infilati alla svelta. Tutto il testo si dispone come una serie di oggetti e mobili di un ambiente interno: specchio, bergère, lavandino, ritratti e bicchierini; «caraffa vuota»:

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

Poi si sposta la prospettiva del poeta verso l'esterno, anche lì a cogliere squarci muti non comunicanti: *“le luci di Mayfair, poi a un crocicchio / le anime, le bottiglie che non seppero aprirsi”*, un forte correlativo oggettivo della non comunicabilità fra il poeta e la donna che nella mente del poeta non ha nessuna storia. Non è Drusilla, non è Clizia non è neanche Dora: *“non più guerra né pace”*. Anzi è la tarda prova che il poeta si sente ormai alienato; anima spaesata in questo paesaggio troppo veloce, e anonimo per accoglierla. Ma nonostante lo scialbo sfondo biografico con questa donna, ancora la mente del poeta coglie e elabora gli attimi con l'alfabeto della propria mitologia personale. Torna qui ancora una volta il motivo della discesa; quello della donna che viene rapita da un ingorgo, qui metropolitano: *“gradini automatici”*. È un Orfeo vecchio che non è più capace di rincorrere Euridice:

non più guerra né pace, il tardo frullo
di un piccione incapace di seguirti
sui gradini automatici che ti slittano in giù...

Ultima occorrenza di «specchio» nel corpus della *Bufera* si trova ne *L'orto*, testo di illusori ritorni di luoghi degli *Ossi* ma che rispecchia un altro tipo di «pessimismo», di crisi d'identità. Montale non riconosce più se stesso, non potendo più riconoscere la propria «messenger»:

Io non so, messenger
che scendi, prediletta
del mio Dio (del tuo forse)

[...]

io non so se nell'orto
dove le ghiande piovono e oltre il muro
si sfioccano, aerine, le ghirlande
dei carpini che accennano
lo spumoso confine dei marosi, una vela
tra corone di scogli
sommersi o nerocupi o più lucènti
della prima stella che trapela –

io non so se il tuo piede
attutito, il cieco incubo onde cresco
alla morte dal giorno che ti vidi,
io non so se il tuo passo che fa pulsar le vene
se s'avvicina in questo intrico,
è quello che mi colse un'altra estate
prima che una folata
radente contro il picco irto del Mesco
infrangesse il mio specchio, -
io non so se la mano che mi sfiora la spalla

è la stessa che un tempo
sulla celesta rispondeva a gemiti
d'altri nidi, da un fólto ormai bruciato.

Infatti dopo un periodo ipotetico, lungo due strofe, durante le quali il poeta si chiese con scetticismo per ben cinque volte se è la stessa donna, protettrice di prima; adesso che la folata radente contro il picco irto del Mesco «infranse» il *suo* specchio. Qui lo specchio si identifica con entrambe la donna e la poesia. L'oggetto prediletto su cui si rispecchiavano molti volti e care presenze protettrici, adesso si è incrinato in segno della forte crisi che attraversa il poeta, senza la *sua* donna; senza la *sua* poesia. Sembra quasi che lo specchio era il medium in cui il poeta poteva vedere la donna. Senza la prima non è più in grado di vedere la seconda.

Di specchi se ne vedono anche in *Satura*, dove Montale usa il termine “specchio” anche come indizio della propria tecnica³⁹⁶:

I critici ripetonò,
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. [...]

Ne *L'Arno a Rovezzano*, torna lo specchio d'acqua, *senhal* della donna. Comincia la poesia con la «crudeltà» del tempo impersonale, impassibile che passa noncurante di niente. Il tempo nel suo scorrere inesorabile è rappresentato dal fiume: “*I grandi fiumi sono l'immagine del tempo, / crudele e impersonale. Osservati da un ponte / dichiarano la loro nullità inesorabile.*” (vv. 1-3). A questa inesorabile effimerità del tempo dell'orologio, si oppone un'altra realtà bergsonianamente duratura: “*Solo l'ansa esitante di qualche paludoso / giuncheto, qualche specchio / che riluca tra folte sterpaglie e borracina / può svelare che l'acqua come noi pensa se stessa / prima di farsi vortice e rapina.*” (vv. 3-7). Il “giuncheto” rimanda ad Arsenio, trascinato dalle radici viscidie della vita. Mentre l'idea della resistenza del “giuncheto” all'inarrestabile corsa del fiume rimanda a *Nuove Stanze*, dove tutti i pezzi degli scacchi si spaventano ma solo la donna-

³⁹⁶ Proprio nell'*Intervista immaginaria*, Montale dichiarava che nel passaggio da *Le occasioni* a *La Bufera*, egli «ha proiettato la Selvaggia o la Mandetta o la Delia (la chiami come vuole) dei «Mottetti» sullo sfondo della guerra cosmica e terrestre», Montale, *Sulla poesia*, op. cit., p. 568

sfinge resiste, non perisce. Infatti attribuire la qualità di “pensare” all’acqua, la identifica anche qui con la donna.

Il primo gennaio, metonimia di un anno nuovo, una nuova possibilità di vivere. Vivere e non esistere. Le due nozioni sono presentate, messe in contrapposizione l’una all’altra:

So che si può vivere
non esistendo,
emersi da una quinta, da un fondale,
da un fuori che non c’è se mai nessuno
l’ha veduto.

(vv. 1-5)

“Fondale” termine che rimanda etimologicamente anche al mare, al fondo del mare, linea confinante con l’insondabile. Invece l’esistere, quasi l’opposto del «vivere». L’esistere, senza nessun legame cioè con il fondale e *l’oltre*, è legato all’azione del vento, concepito negativamente: “*So che si può esistere / non vivendo, / con radici strappate da ogni vento*” (vv. 6-8).

Ancora la figura della donna prosegue nel suo viaggio lungo i versi. Se volessimo designare la traiettoria, ne verrebbe fuori un cuneo, fila che tendono a unirsi. Qui per esempio ne *Il primo gennaio*, si trova un po’ di Esterina, un po’ di Clizia. All’altezza del verso 25, il poeta si rivolge al suo «tu» istituzionale, che grazie agli ossimori, rende un’immagine complessa di tutte queste molteplici in uno, come spiegava in apertura di *Satura*, ne *I critici ripetono*.

So che quello che afferra,
oggetto o mano, penna o portacenere,
brucia e non se n’accorge,
né te n’avvedi tu animale innocente
inconsapevole
di essere un perno e uno sfacelo, un ombra
e una sostanza, un raggio che si oscura.

L'occorrenza dello specchio qui (v. 39) in sé non ha molta rilevanza, è solo uno strumento per segnare il tempo: «torni dentro, allo specchio ti dispiaci». Forse meritano più attenzione i versi successivi dove la donna che “*scrosta / dal pavimento le orme degl'intrusi*” (vv. 40-41). Il felice uso del verbo “scrostare” rende molto sensibilmente le tracce delle presenze passate nonché la fatica di rimuovere le orme di persone non molto benaccolte, infatti sono chiamate “intrusi”.

Con il passaggio poi al *Diario del '71 e del '72*, si entra nella condizione di mezzo rimpianto e straniamento che Montale, in quanto poeta, sta vivendo. Ne *Il frullato*, il poeta si lamenta; prima era così semplice, eppur suggestivo, tutto:

Allora

un salotto di stucchi

di mezzibusti e specchi

era la vita.

Il battito di un cuore

artificiale o vero

era poesia.

Scorribande di nuvole

non di streghe

erano un quadro,

la fistula il fischiotto il campanaccio

dei bovi musica.

Ora c'è stata una decozione

di tutto in tutti e ognuno si domanda

se il frullino ch'è in opera nei crani

stia montando sozzura o zabaione.

In questo elenco, un po' alla govoniana, il poeta richiama molte belle e semplici cose. Prima fra esse è lo spazio domestico che pur nella sua semplicità di “*stucchi / di mezzibusti e specchi*” era, per il poeta, la vita. Notiamo che “specchio” (v. 3) è invocato ad esprimere vitalità e vita. La semplice superficie di argentatura, grazie alla sua capacità

riflessiva e evocativa, è l'unico componente parlante fra "stucchi" e "mezzibusti". Lo specchio si presenta come la quarta dimensione che irrompe vita ai circondanti oggetti.

In *Diamantina*, nei versi 11-12, riemerge l'identificazione di acqua con specchio: "qualche eventuale *specchio / di pozzanghere*". Qui nasce però un termine nuovo, unico³⁹⁷ nell'opera in versi di Montale: "sornuotare" che viene a sua volta associato al volo: "si trattava soltanto di *sorvolare / o sornuotare* qualche eventuale specchio / di pozzanghere". Il finale farebbe eco all'*incontro*:

Era appena la Vita, qualche cosa
che tutti supponiamo senza averne le prove,
la vita di cui siamo testimoni
noi tutti, non di parte, non di accusa,
non di difesa ma che tu conosci
anche soltanto con le dita
quando sfiori un oggetto che ti dica io e te
siamo UNO.

Comunque, lo stesso titolo del componimento, *Diamantina*, (ormai siamo nel *Diario del '72*) suppone l'idea della luminosità dell'entità della donna e la sua sfaccettatura, (vv. 20-26).

Forse un cristallo non l'hai veduto mai,
né un vaso di Pandora né un Niagara
di Zaffiri. Ma c'era la tua immagine
non ipotiposizzabile, per sua natura,
anzi sfuggente, libera e sfaccettata
fino all'estremo limite, pulviscolare.

Il poeta però davanti a tale sfaccettatura si consola compiacendosi del mestiere umano di poeta che più di mezzo parlare non può concedersi:

³⁹⁷ Nella *Concordanza* di Savoca, op. cit., il verbo ha una sola occorrenza proprio qui in *Diamantina* (*Diario del '72*).

Ma il mio errore mi è caro, dilettezzissima
alunna di un artefice che mai
poté sbalzarti nelle sue medaglie.

La vita è un insieme di momenti e sensazioni inafferrabili; qualcosa che rimane nella sfera dell'ipotetico finché si afferra o anche solo si sfiora un oggetto:

Era appena la Vita, qualche cosa
che tutti supponiamo senza averne le prove,

[...]

... ma che tu conosci
anche soltanto con le dita
quando sfiori un oggetto che ti dica io e te
siamo UNO.

È il compendio della poetica metafisica e la sua rappresentazione "corporea". Il poeta nuota nell'incertezza finché la donna non gli conceda la grazia 'sfiorando' un oggetto che diventa il vero medium, assieme ad essa.

In *Quaderno di quattro anni*, torna il motivo dello specchio quale identità: *Travestimenti*, v. 11: "Basta un'occhiata allo specchio" e *Quel che resta (se resta)*, v. 6: l'ignoranza della vecchia barbata è misurata con il non poter neanche riconoscersi allo specchio. Sempre legata al tema dell'identità in modo diretto, e non più metafisico come il primo Montale, è anche l'occorrenza – unica in *Altri versi* – dello specchio: *Oggi*, v. 11.

Opposta alla nozione cruda di identità, quale appare nel *Quaderno di quattro anni* e in *Altri versi*; del guardarsi allo specchio e scoprirsi diversi, invecchiati, ignoranti, arriva l'occorrenza, unica anch'essa, del *Quaderno di traduzioni* (1948). Si tratta del Sonetto XXII di Shakespeare. Lo specchio appare subito in *Incipit*: "Allo specchio, ancor giovane mi credo / ché Giovinezza e te siete una cosa." (vv. 1-2). Tutto il sonetto shakespeariano è una specie di dolce osmosi fra il poeta e la donna fino ad identificarsi l'uno nell'altra sempre nello spazio e nella *durata* dello specchio; il luogo in cui il poeta può incontrarsi con la donna.

6. Gli oggetti, una questione gnoseologica

Dopo questa carrellata nei significati che assunse un oggetto “ossessivo” di Montale, quale lo specchio; un oggetto tra l’altro rappresentativo della stessa poetica metafisica, adesso possiamo affermare che la questione degli oggetti in Montale rientra nel seno di uno stato, una condizione, che vuole vincere il mal di vivere e la tetra negatività degli oggetti fini a se stessi, cercando il senso celato dietro di essi. Montale dichiarò che negli anni giovanili padroneggiava la sua “disarmonia” con la realtà e materia del suo poetare non poteva essere che questa totale “disarmonia”. Badiamo anche al termine usato che nega l’armonia citandola. Ed è un fatto indicativo poiché questa “irrequietezza” era avvertita soprattutto come contrasto alla voglia di mettere ordine al mondo. Mengaldo intendeva con quest’ordine, l’ordine della forma, e noi aggiungiamo che questa “strenua vigilanza, ordine e chiarezza compositiva”³⁹⁸ è altresì applicabile a livello gnostico, epistemologico. Tommaso Lisa vede che “le epifanie degli oggetti sono emblemi di rotture epistemologiche nel flusso dell’esistenza che [...] isolano il significativo dall’insignificante *all’interno* della vita.”³⁹⁹. Tenendo presente la puntualizzazione montaliana del viver e dell’esistere, ci sembra di tale precisione l’osservazione di Lisa; gli oggetti/epifanie sono delle rotture epistemologiche nel flusso anonimo e informe dell’esistenza, sono goccioline di vita illuminata da sfere invisibili.

L’Albero della vita è appunto rovesciato, disegno completo ma non realizzato dove la relazione fra uomo, universo e Dio è raffigurato da un albero che ha le radici in cielo e i rami in basso, nel mondo immanente della terra. Di quest’albero si vedono rami e parte ceppo, la radice (Dio) non è mai visibile.⁴⁰⁰ La radice è posta in alto poiché la forza di Dio verso il creato non può essere che discendente. E l’uomo deve risalire i rami per arrivare alla Radice invisibile tramite le manifestazioni terrestri accessibili sulla terra, illuminate da questa Radice invisibile. È pressappoco le rilevanze di Mauro menzionati in apertura della tesi. Fra critica letteraria, psicologia mistica e filosofia abbiamo oggetti immanenti e realtà occulte trascendenti che illuminano i primi fornendo all’uomo le “rotture epistemologiche” nella sua esistenza giornaliera immanente. Gli oggetti si pongono dunque come la congiunzione di due movimenti opposti e complementari,

³⁹⁸ Mengaldo, *Da D’Annunzio a Montale, op. cit.*, p. 241

³⁹⁹ Lisa, *op. cit.*, p. 122

⁴⁰⁰ Vedi Brosse, *Mitologia degli alberi*, Milano, Rizzoli, 2010, p. 57

discendere e risalire. La prima si cristallizza nelle epifanie plasmate dalla donna quale angelo, nunzio regalato dall'altrove divino. La seconda, che prevede lo sforzo gnoseologico che afferrando certe fessure nella mura del mondo tende – anzi deve come ci ha insegnato Pound a proposito degli stati mentali danteschi – ad oggettivarlo. Un processo, questo, atto a “bruciare uno spessore negativo in cui si trovino [gli oggetti] immersi creando uno spazio «risentito» nel quale può prender forma una specie di «nobilitas», secondo lo schema per cui è lo stesso male ciò che fa riconoscere, che rende ognuno «se stesso», connotandolo e in ciò facendolo «nobilis».”⁴⁰¹. Questo processo è garante, da una parte, la positività dell'approccio, Montale scrive in *Intervista immaginaria*: “La poesia, del resto, è una delle tante possibili positività della vita.”⁴⁰² Anche quando, come avviene in certi momenti delle poesie tarde, ombreggia una specie di alienazione, Montale non sprofonda mai nel lamentoso. Non si affida mai romanticamente al caos delle percezioni e/o delle contingenze. E qui emerge uno dei più preziosi rinnovamenti rispetto alla tradizione: “alla dignità e «classicità» della forma viene immediatamente delegata l'istanza reattiva e razionalizzatrice”⁴⁰³.

Qui è insita l'originalità della poeticologia montaliana che non si abbandona mai ai sentimentalismi né sposa in pieno le leggi positive. Ci asserviamo della citazione di Pound usata dallo stesso Montale per descrivere l'arte di Lawrence: “Mr. Lawrence ha tentato il realismo e vi è riuscito. Egli ha sollevato la poesia contemporanea al livello dell'attuale prosa, e non è un risultato da poco.”⁴⁰⁴. In Montale, forse veramente per la prima volta con esito profondo, speranzoso e formalmente variegato, la poesia del passato si incrocia con la prosa del presente. La prosa intesa soprattutto come spazio analitico e riflessivo. Gabriella Fenocchio identifica tre fasi della ricerca esistenziale di Montale: un momento della vera e propria indagine; il momento dell'accordo, ovvero “della costruzione di un sistema di rapporti, anche in chiave musicale, tra il “cuore” (l'organo emblema del sentimento romantico) e l'esistenza enigmatica del mondo; e infine il momento della scompaginazione, cioè della rottura della linearità percettiva, in cui la mente viene sollecitata a «disunire» i diversi aspetti della realtà storica e di quella psicologica.”⁴⁰⁵. Nell'ambito di questo procedimento analitico, “i singoli particolari tendono ad assumere un rilievo maggiore di quello dell'insieme che compongono

⁴⁰¹ Zanzotto, *op. cit.*, p. 22

⁴⁰² Montale, *Sulla poesia*, *op. cit.*, p. 562

⁴⁰³ Mengaldo, *Da D'Annunzio a Montale*, *op. cit.*, p. 241

⁴⁰⁴ Montale, *Il secondo mestiere*. *Op. cit.*, p. 2387

⁴⁰⁵ Fenocchio, *La letteratura italiana: Da Pascoli a Montale*, Milano, Mondadori, 2004, p. 320

(qualcosa di simile, nel primo Novecento europeo, si manifesta nell'opera di Kafka, nella cultura dell'espressionismo e nelle teorie psicoanalitiche).⁴⁰⁶. Montale dunque effettua nella poesia ciò che era stato comunemente affidato alla prosa. Non a caso sarà lui ad introdurre ai lettori italiani Italo Svevo. La recensione di *Senilità*, Montale inquadra bene il senso del romanzo sveviano che non si ferma a livello della trama: "Ahimè, anche meno di *Una vita*, *Senilità* non si racconta; ed a tentarlo non resta sottomano che uno schema arido e senza vita.". Eppure "la vita non manca davvero in questo libro tutto fuoco. Superbe di evidenza le persone, e non quelle principali soltanto". Montale appresa le introspezioni e il lavoro dietro ogni personaggio, ogni gesto. Poi ovviamente non può mancare un cenno al linguaggio: "un linguaggio antiletterario, ma fervido, essenziale, che rapisce e trasporta con sé ogni detrito, riscatta ogni mancanza del momento; un che di genuino e di compatto, un'armonia fra premesse, sviluppi e conseguenze, genuinità e compattezza che sono nell'animo dello scrittore prima e meglio che nelle sue parole."⁴⁰⁷.

Certo che nella recensione, anche quando si parla di squarci e pezzi di vero che ricorderebbero lo stesso Balzac, non mancano le "istanze metafisiche": "Né si può tacere, e sia detto a proposito di tutti i libri di Svevo, di quella ch'è anzi una sua caratteristica essenziale: del suo ardore di verità umana, del suo desiderio continuo di sondare, ben al di là delle parvenze fenomeniche dell'essere, in quella zona sotterranea e oscura della coscienza dove vacillano e si oscurano le evidenze più accettate. Tale il significato di Svevo, che precorre perciò - quasi solo da noi - alcune delle tendenze più note dell'arte europea contemporanea; e con qualche vantaggio, dacché in lui non vien meno mai quella diretta osservazione del vero che ci ha fatto poc'anzi ricordare, seppure con discrezione, il nome di Balzac."⁴⁰⁸.

I dettagli di cui parlava la Fenocchio ci porta ad un altro aspetto di Svevo che Blasucci identifica in Montale, assieme a Saba, la "diseroicizzazione antiromantica"⁴⁰⁹. La deframmentazione della scrittura moderna esclude in primis il ruolo onnipotente dell'eroe romantico. Abbiamo visto sopra nel confronto con D'Annunzio come l'io "indagante" di Montale rinviene dalle tessere dei componenti del testo e non del paesaggio. L'organicità di un'opera come quella di Montale deriva dalla tensione metafisica sottostante. In questa prospettiva, l'io lirico che fa dei dati della realtà (anche quella più intima e quotidiana)

⁴⁰⁶ Ibidem

⁴⁰⁷ Montale, *Omaggio a Italo Svevo*, L'Esame, 11/12/1925. *Passim*.

⁴⁰⁸ Ibidem

⁴⁰⁹ Blasucci, *op. cit.*, p. 51

pedane per la sua indagine prendendo le distanze dalle felici e comode sintesi idealistiche, piuttosto che bramare fughe nel grembo della natura, all'insegna di un pessimismo e una malinconia che segnarono a lungo le opere romantiche. La Fenocchio definisce l'indagine montaliana sulla realtà un «pessimismo attivo». Un'insoddisfazione, un mal di vivere che non porta mai a *impasse* esistenziali o conoscitivi. Lo abbiamo appena detto, per Montale, «la poesia è una delle tante possibili positività della vita». Il suo non è un mal di vivere inerte, controproducente che ripudia la vita. Sin da *I limoni*, emerge la posizione intellettuale dominante in tutta la raccolta, quella di una “forte passione morale verso la realtà e l'esistenza umana”⁴¹⁰. Passione impastata di ideologia, di approccio cognitivo e insieme rappresentativo dei suoi esiti.

Basterà l'omofonia della parola 'senso' intesa insieme come facoltà di percepire stimoli esterni tramite i cinque sensi ed insieme come facoltà di discernere, cogliere, recepire e rielaborare intellettualmente un significato a legare i due binari della poetica montaliana, come indagine e rappresentazione? Oltre al noto saggio di Schopenhauer *Il mondo come volontà e rappresentazione* ricordiamo come nel commento allegorico alla Bibbia, Filone, che lega i due 'sensi' appena accennati dimostrando come la sensazione sia parte dell'intelletto⁴¹¹. Aggiungiamo però qui un altro concetto in Filone che riguarda appunto la rappresentazione. Nella Genesi, una volta la donna è plasmata dalla costola di Adamo, “l'uomo disse: "Questa, *adesso*, è ossa delle mie ossa e carne della mia carne.” (Genesi, 2:23). Filone identifica «osso» con attività e forza⁴¹². Filone si sofferma sull'avverbio 'adesso' della Scrittura, spiegandolo con l'attualizzazione propria delle percezioni. Secondo Filone, la sensazione, per natura, è fatta per subire ciò che nel presente la stimola e la muove. “Così l'occhio “adesso” accoglie la qualità del bianco, per via della presenza del bianco. Ma del bianco che non è più presente non riporta alcuna affezione. L'intelletto, invece, è mosso da ciò che non è presente: da ciò che è passato, per via della memoria e da ciò che è futuro, per via dell'attesa e della *speranza*.”⁴¹³. Identificando «intelletto» con uomo⁴¹⁴ e sensazione con donna, capiremo facilmente perché nella poesia di Montale, è l'uomo/intelletto a cercare il senso delle cose mediante il recupero, i “flash” back o il salto nel futuro, mosso dall'attesa (orfica) e/o della speranza affidata alla donna/sensazione. Quando Montale scrive alla Brandeis: “Per me la poesia è questione di

⁴¹⁰ Fenocchio, *op. cit.*, p. 320

⁴¹¹ Vedi questo capitolo, 2. *Sensazione e intelletto*

⁴¹² Filone di Alessandria, *op. cit.*, p. 171

⁴¹³ *Ibidem*. Corsivo nostro

⁴¹⁴ Ivi, p. 165

memoria e di dolore. Mettere insieme il maggior numero possibile di ricordi e di spasimi, e usare la forma più interiore e più diretta.” lega l’esercizio della nobilitazione per via del dolore all’attualizzazione di queste percezioni con l’ausilio della mente, della memoria, intesa come rimembranza nel senso, se vogliamo, di mettere *membra* all’immagine rievocata: “*perché le cose sono fatti e i fatti / in prospettiva sono appena cenere*” (*Domande senza risposta*). Ci vuole un corpo per queste percezioni/concetti. Ed è quello che apprezzava così tanto Montale in Dante: “Esempio massimo di oggettivismo e razionalismo poetico, egli resta estraneo ai nostri tempi, ad una società soggettivistica e fondamentalmente irrazionale perché pone i suoi significati nei fatti e non nelle idee. Ed è proprio la ragione dei fatti che oggi ci sfugge. Poeta concentrico, Dante non può fornire modelli ad un mondo che si allontana progressivamente dal centro e si dichiara in perenne espansione. Perciò la *Commedia* è e resterà l’ultimo miracolo della poesia mondiale.”⁴¹⁵.

Si delineano così i tre momenti essenziali della poetica montaliana: l’indagine, la comprensione/percezione e la rappresentazione. E, alla luce del commento filoniano, quest’ultima viene legata, da una parte alla donna, e dall’altra alla memoria:

Non ho avuto purtroppo che la mia parola,
qualche cosa che approssima ma non tocca;
e così
non c’è depositaria del mio cuore
che non sia nella bara. ...
[...]
... A presto,
adorate mie larve!

Così si chiude il cerchio del nostro studio su un poeta che si pone nella storia della poesia italiana del Novecento, appunto come un albero, che nutrito dalle radici della tradizione, locale e non, s’incamminò per i meandri dell’indagine sul senso dell’esistenza, tagliandosi uno stile che si diramò influenzando molte voci della poesia che arrivarono dopo di lui.

⁴¹⁵ Montale, *Esposizione sopra Dante ne Il secondo mestiere*, op. cit., p. 2689

Conclusioni

Volendo tirar le somme del lavoro svolto in questa tesi, possiamo affermare l'importanza delle discipline extraletterarie. Abbiamo visto nel primo capitolo come il metodo mauroniano, tenendo d'occhio la psicocritica ci sia stato d'aiuto nel rinvenire il sostrato mitico della poesia montaliana. E come nel secondo, le teorie di Bergson e Bachelard abbiano concorso a chiarire il potere della memoria involontaria nel dipingere la figura/figure della donna. Quanto al terzo capitolo, sono state illuminanti le riflessioni mistico-filosofiche della Brandeis nel suo *Tha Ladder of Vision*.

Nella seconda parte della tesi, invece, dobbiamo ammettere l'importanza centrale del *Commento allegorico alla Bibbia* di Filone d'Alessandria, testo condotto con lo spirito "moderno" di approccio ermeneutico aperto al dialogo filosofico, grazie alla cui interpretazione abbiamo potuto fare connessioni su entrambi i livelli, intratestuale e intertestuale. Abbiamo visto come ci sono stati degli incroci fra il commento e la filosofia di Schopenhauer in fatto di volontà della materia. Non di meno importanza è stata *La Gerarchia celeste* di Dionigi l'Areopagita nel comprendere e interpretare il *visiting angel* di Montale, soprattutto nel caso di Clizia, vero computo di sacro e profano. Clizia portando nel DNA l'eliotropismo ovidiano e passando per Dante e lo Stil Novo, riesce ancora a non esaurire gli sforzi interpretativi. Su questo versante, la tradizione della cabalistica, del *Libro dello Splendore* in particolare, ha gettato ulteriori luci sulla figura di Esterina. Il tutto sempre condotto con l'attenzione al ruolo di queste donne/larve come cerniere fra l'immanenza dell'esistenza e la trascendenza dell'altra orbita. A questo punto della ricerca, il vivaio della *Commedia*, nonché la *Mirabile visione* del Pascoli, ci hanno permesso uno squisito dialogo con la Scrittura alla cui luce, tra le figure di Lia e Rachele, Matelda, Clizia e Mosca si è venuto a creare un rapporto che testimonia da una parte il contributo che possono offrire i testi sacri all'ermeneutica letteraria; dall'altra l'attualità dell'opera dantesca.

In questo quadro, Dante si conferma ancora una volta un riferimento immancabile in fatto di chiarezza rappresentativa, conseguenza ed insieme espressione della visione interpretativa. Quest'ultima viene definita da Pound «onore delle arti», senza la quale

mancherebbe la validità e l'originalità alle opere. Due componenti che certo abbondano in Montale la cui poesia essendo un terreno così profondo e ricco di spunti e sostrati, non delude tuttora gli approcci più svariati.

Ci auguriamo di aver dato con questo studio, un modestissimo contributo nuovo alla lettura e interpretazione dell'opera montaliana.

Bibliografia

Testi di Montale

- «Quaderni milanesi», I, n. 1, 1960
- *Fuori di casa*, a cura di Riccardo Ricciardi, Milano, Napoli, 1969
- *Farfalla di Dinard*, Milano, Mondadori, 1969
- *Nel nostro tempo*, Milano, Rizzoli, 1972
- *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976
- *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1981
- *Quaderno Genovese*, a cura di Laura Barile, Milano, Mondadori, 1983
- *Auto da fé*, cronache in due tempi, Eugenio Montale premessa di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1995
- *Prose e racconti*, a cura di Marco Forti, Milano, Mondadori, 1995
- *Il secondo mestiere*, a cura di Giogo Zampa, Milano, Mondadori, 1996
- *Le occasioni*, a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1996
- *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 1997
- *Poesia travestita*, a cura di Maria Corti e Maria Antonietta Terzoli, Novara, Interlinea, 1999
- *Ossi di seppia*, a cura di Pietro Cataldi e Floriana d'Amely con un saggio di Pier Vincenzo Mengaldo e uno scritto di Sergio Solmi, Milano, Oscar Mondadori, 2003
- *Finisterre*, versi del 1940-42, a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi, 2003
- *Lettere a Clizia*, a cura di Rosanna Bettarini, Gloria Manghetti e Franco Zabagli con un saggio introduttivo di Rosanna Bettarini Milano: A. Mondadori, 2006
- *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2010

Testi di altri autori

- Alighieri, Dante, *La Vita Nova*, a cura di Stefano Carrai, Milano, BUR, 2010
- Alighieri, Dante, *La Vita Nova*, Firenze, Le Monnier, 1856
- Alighieri, Dante, *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1965
- Dionigi l'Areopagita, *La gerarchia celeste*, Firenze, G. Giannini e Figlio, 1921
- Eliot, *Il bosco sacro*, saggi sulla poesia e la critica T. S. Eliot, Milano, Bompiani, 1985
- Eliot, *La terra desolata*, a cura di Alessandro Serpieri, Milano, BUR, 2010
- Eliot, *La terra desolata*, a cura di Angelo Tonelli, Milano, Feltrinelli, 2010
- Filone d'Alessandria, *Tutti i trattati del Commentario allegorico alla Bibbia*, Milano, Bompiani, 2005
- Filone di Alessandria, *Legum allegoriae II: 24*, Milano, Bompiani, 2005
- Goethe, Johann Wolfgang, *Massime e riflessioni*, traduzione di Marta Bignami, Roma – Napoli, Theoria, 1983
- Lawrence, David Herbert, *The Posthumous papers of D. H. Lawrence*, Edited and with an introduction of Edward D. McDonald, London, Heinemann, Redwood Press Limited, 1970
- Lawrence, David Herbert, *The complete poems of D. H. Lawrence*, Hertfordshire, Wordsworth Library, 2002
- Pascoli, *Poesie e prose scelte*, a cura di Cesare Garboli, Milano, Mondadori, 2002
- Rilke, Rainer Maria, *Sonetti a Orfeo e Poesie sparse*, a cura di Giacomo Cacciapaglia, Pordenone, Studio tesi, 1990
- Valéry, *Eupalinos*, traduzione di Vittorio Sereni, Milano, Mondadori, 1947

Critica generale

- Akbari, Suzanne Conklin, *Seeing through the veil optical theory and medieval allegory*, Toronto, University of Toronto Press, 2004
- Alici, Luigi, *La filosofia del dialogo: da Buber a Lévinas*, a cura di Mario Martini, Assisi, Cittadella, 1995
- Anceschi, Luciano, *Barocco e Novecento con alcune prospettive fenomenologiche*, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1960

- Anceschi, Luciano, *Le poetiche del Novecento in Italia*, Venezia, Marsilio, 1990
- Bachelard, *La terra e le forze, Le immagini della volontà*, Como, Red, 1989
- Bellini, Manuele, *I profili dell'immagine. L'estetica della percezione in Henri Bergson*, Milano, Mimesis, 2003
- Benjamin, Walter, *Il dramma barocco tedesco*, traduzione italiana di Flavio Cuniberto, Torino, Einaudi, 1999
- Bergson, Henri, *Materia e memoria*, a cura di Adriano Pessina, Bari, Laterza, 2004
- Bigongiari, Piero, *Prosa per il Novecento*, Firenze, La nuova Italia, 1970
- Boitani, Piero, *Letteratura europea e Medioevo volgare*, Bologna, Il Mulino, 2007
- Borgese, *Tempo di edificare*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1923
- Brandimonte, Antonietta Maria, *Psicologia della memoria*, Roma, Carocci, 2004
- Brosse, Jacques, *Mitologia degli alberi*, Milano, Rizzoli, 2010
- Brugnolo, Furio, *L'ornato parlare*, studi di filologia e letterature romanze per Furio Brugnolo, a cura di Gianfelice Peron, Padova, Esedra, 2007
- Cambon, Glauco, *La lotta con Proteo*, Milano Bompiani, 1963
- Camon, Ferdinando, *Il mestiere di poeta*, Milano, Lerici, 1965
- Casadio, Luca, *Le immagini della mente*, Milano, Franco Angeli, 2009
- Cassirer, Ernest, *Linguaggio e mito*, Milano, Il Saggiatore, 1976
- Cassirer, Ernst, *Linguaggio e mito*, traduzione di Vittorio Enzo Alfieri, Milano, Il saggiatore, 1968
- Cataldi, Pietro, *Dante e la nascita dell'allegoria*, Palermo, Palumbo, 2008
- Creuzer, Friedrich, *Simbolica e mitologia*, a cura di Giampiero Moretti, Roma, Editori riuniti, 2004
- De Man, Paul, *Cecità e visione. Linguaggio letterario e critica contemporanea*, Napoli, Liguori, 1975
- Di Focchi, Luca, *Unamuno, Machado ,Montale: tra simbolismo ed esistenzialismo*, Milano, Vita e Pensiero, 2001
- Droz, Geneviève, *I miti platonici*, Bari, Dedalo, 1994
- Eco, Umberto, *Opera aperta*, Milano, Tascabili Bompiani, 1980
- Étienne, Gilson, *La filosofia di san Bonaventura*, a cura di Costante Marabelli, Milano, Jaca book, 1995

- Fenocchio, Gabriella, *La letteratura italiana: Da Pascoli a Montale*, Milano, Mondadori, 2004
- Ferrari, Stefano, *La psicologia del ritratto nell'arte e nella letteratura*, Roma, Laterza, 1998
- Ferrari, Stefano, *Scrittura come riparazione*, saggio su letteratura e psicoanalisi, Roma, Laterza, 1994
- Flora, Francesco, *Orfismo della parola*, Bologna, Cappelli, 1953
- Fortini, *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987
- Frye, Northrop, *Favole d'identità*, studi di mitologia poetica, Torino, Einaudi, 1973
- Frye, Northrop, *Mito, metafora, simbolo*, Roma, Editori riuniti, 1989
- Getto, Giovanni, *Poeti, critici e cose varie del Novecento*, Firenze, Sansoni, 1953
- Giehlow, *La conoscenza umanistica dei geroglifici nell'allegoria del Rinascimento: una ipotesi*. Edizione italiana a cura di Maurizio Ghelardi e Susanne Müller. Torino, Aragno, 2004
- Grignani, Maria Antonietta, *Prologhi ed epiloghi*, Ravenna, Longo, 1987
- Isella, Dante, *L'idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni*, Torino, Einaudi, 1994
- Jansen, Steen e Polito, Paola, *Tema e metafora in testi poetici di Leopardi, Montale e Magrelli*, saggi di lessicografia letteraria, Firenze, Olschki, 2004
- Jauss, Hans Robert, *Alterità e modernità della letteratura medievale*, presentazione di Cesare Segre, Torino, Bollati Boringhieri, 1989
- Jung, Carl Gustav, *Tipi psicologici*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996
- Lakoff, George e Johnson, Mark, *Metafora e vita quotidiana*, edizione italiana a cura di Patrizia Violi, Roma, l'Espresso, 1982
- *Letteratura italiana. Le Opere*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1995
- Lisa, Tommaso, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi*, Firenze, Firenze University Press, 2007
- Lo Bue, Salvatore, *Origine orfica della poesia*, Milano, Mursia, 1983
- Lukàcs, *Estetica*, traduzione di Fausto Codino, Torino, Einaudi, 1970
- Luperini, Romano, *Il dialogo e il conflitto per un'ermeneutica materialistica*, Roma, Laterza, 1999
- Luperini, Romano, *L'allegoria del moderno*, Roma, Editori riuniti, 1990

- Mandel, Arthur, *Il Messia militante ovvero la fuga dal Ghetto - La storia di Jacob Frank e del Movimento frankista*, Milano, Archè, 1984
- Marti, Mario e Segre, Cesare, *La prosa del Duecento*, Milano Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1959
- Mauron, Charles, *Dalle metafore ossessive al mito personale*, Milano, il Saggiatore, 1966
- Mazzoni, Guido, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il mulino, 2005
- Mengaldo, Pier Vincenzo, *La tradizione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975
- Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1995
- Molesini, Andrea, *Chi naviga, chi resta*, Brazzano, Braitan, 2006
- Nancy, Jean Luc, *Tre saggi sull'immagine*, traduzione di Antonella Moscati Napoli, Cronopio, 2002
- Novick, Léah, *On the wings of Shekhinah: rediscovering Judaism's Divine Feminine*, Illinois, Quest Books, 2008
- Pancrazi, *Scrittori d'oggi*, terza serie, Bari, Laterza, 1946
- Parise, *Quando la fantasia ballava il «boogie»*, Milano, Adelphi, 2005
- Pegorari, Daniele Maria, *Vocabolario dantesco nella lirica italiana del Novecento*, Bari, Palomar, 2000
- Pound, Ezra, *Lo spirito romanzo*, Firenze, Vallecchi, 1959
- Pound, Ezra, *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 1997
- Pound, Ezra, *Saggi letterari*, Londra, Faber, 1954
- Praz, *Antologia dei poeti inglesi dell'Ottocento*, Firenze, Bemporad, 1925
- Praz, *Machiavelli in Inghilterra*, Firenze, Sansoni, 1962
- Ramat, Silvio, *Montale*, Firenze, Vallecchi, 1965
- Reale, Giovanni, *Per una nuova interpretazione di Platone*, Milano, Vita e Pensiero, 2003
- Rebay, Luciano, *Innovazioni tematiche espressive e linguistiche della letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Olschki, 1976
- Schlechta, Karl, *Nietzsche e il grande meriggio*, Frankfurt, Klostermann 1954, traduzione di Francesco Porzio, Napoli, Guida, 1998
- Sereni, *Lecture preliminari*, Padova, Liviana, 1973

- Sertoli, Giuseppe, *Le immagini e la realtà*, saggio su Gaston Bachelard, Firenze, La nuova Italia, 1972
- Solmi, Sergio, *Scrittori negli anni*, Milano, Garzanti, 1976
- Solmi, Sergio, *Scrittori negli anni. La letteratura italiana contemporanea*, a cura di G. Pacchiano, Milano, Adelphi, 1992
- Spagnoletti, Giacinto, *Poesia italiana contemporanea*, a cura di Giacinto, Parma, Guanda, 1954
- Spagnoletti, Giacinto, *Tre poeti italiani del Novecento Saba, Ungaretti, Montale*, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1958
- Squarotti, Barberi Giorgio, *Gli inferi e il labirinto*, Bologna, Cappelli Editore, 1974
- Squarotti, Barberi Giorgio, *La poesia del Novecento*, Roma, Salvatore Scoscia Editore, 1985
- Stendhal, *Storia della pittura in Italia*, Roma, Editori Riuniti, 1983
- Valentini, Alvaro, *Semantica dei poeti, Ungaretti e Montale*, Roma, Bulzoni, 1970
- Weston, Jessie L., *Indagine sul Santo Graal dal rito al romanzo*, introduzione di Attilio Brilli, Palermo, Sellerio, 1994
- Wind, Edgar, *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano, Adelphi, 1971
- Zanzotto, Andrea, *Fantasie di un avvicinamento*, Milano, Mondadori, 1991

Monografie

- Abardo, Rudy, *1290-1990*, (a cura di), Firenze, Le lettere, 1997
- Alessio, Gian Carlo, *Dante e le forme dell'allegoresi*, a cura di Michelangelo Picone, Ravenna, Longo, 1987
- Almansi, Guido e Merry, Bruce, *Eugenio Montale, The private language of poetry*, Edinburg, University Press, 1977
- Arvigo, Tiziana, *Guida alla lettura di Montale Ossi di seppia*, Roma, Carocci Editore, 2001
- Avalle, D'Arco Silvio, *Tre saggi su Montale*, Torino, Einaudi, 1970
- Avalle, D'Arco Silvio, *Gli orecchini di Montale*, Milano, Il Saggiatore, 1965
- Aversano, Mario, *Il velo di Venere allegoria e teologia dell'immaginario dantesco*, Napoli, Federico & Ardia, 1984

- Baldissone, Giusi, *Le muse di Montale*, galleria di occasioni femminili nella poesia italiana con antologia a cura di Giusi Baldissone, Novara, Interlinea, 1996
- Balestrini, Nanni, *I poeti per Montale*, Genova, Bozzi, 1978
- Barile, Laura, *Adorate mie larve*, Bologna, il Mulino, 1990
- Blasucci, *Gli oggetti di Montale*, Bologna, Il Mulino, 2002
- Bonora, Ettore, *Le metafore del vero saggi sulle Occasioni di Eugenio Montale*, Roma, Bonacci, 1981
- Brandeis, Irma, *The ladder of Vision*, New York, Anchor books, 1962
- Cavallini, Giorgio, *Montale lettore di Dante e altri studi montaliani*, Roma, Bulzoni, 1996
- Cima, Lisa Anna e Segre, Cesare, *Eugenio Montale*, (a cura di), Milano, Rizzoli, 1977
- Contini, Gianfranco, *Una lunga fedeltà*, Torino, Einaudi, 2002
- Corti, Maria, *Scritti su Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi, 2003
- De Caro, Paolo, *Journey to Irma*, Foggia, M. De Meo, 1996
- De Robertis, Domenico, *Il libro della "Vita Nuova"*, Firenze, Sansoni, 1970
- De Robertis, Giuseppe, *Altro novecento*, Firenze, Le Monnier, 1962
- De Rogatis, Tiziana, *Montale e il classicismo moderno*, Pisa - Roma, Istituti Editoriali Poligrafici Internazionali, 2002
- Durling, Robert M. & Martinez, Ronald L., *Time and the Crysta: Studies in Dante's Rime Petrose*, Berkeley · Los Angeles · Oxford, UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, 1990
- Eliot, *Dante*, a cura di Luigi Bertì, Modena, Guanda, 1942
- Eliot, *Scritti su Dante*, a cura e prefazione di Roberto Sanesi, traduzione di Vittorio Di Giuro, Giovanni Vidali e Gloria Rivolta, postfazione di Giovanni Vidali, Milano, Tascabili Bompiani, 2001
- Ferraris, Angiola, *Se il vento*, Roma, Donzelli, 1995
- Forti, Marco, *Il nome di Clizia: Eugenio Montale: vita, opere, ispiratrici*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1985
- Forti, Marco, *Per conoscere Montale*, Milano, Mondadori, 1976
- Gadamer, *Verità e Metodo*, trad. a cura di G. Vattimo, Milano, Bompiani, 1983
- Garboli, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, Torino, Einaudi, 1990
- Gigliucci, Roberto, *Realismo metafisico e Montale*, Roma, Editori riuniti, 2007

- Graziosi, Elisabetta, *Il tempo in Montale: storia di un tema*, Firenze, La nuova Italia, 1978
- Greco, Lorenzo, *Montale commenta Montale*, Parma, Pratiche Editrice, 1980
- Grignani, Maria Antonietta e Luperini, Romano, *Montale e il canone poetico del Novecento*, (a cura di), Roma, Laterza, 1998
- Grignani, Maria Antonietta, *Dislocazioni epifanie e metamorfosi in Montale*, Lecce, P. Manni, 1998
- Grignani, Maria Antonietta, *Prologhi ed epiloghi sulla poesia di Eugenio Montale*, Ravenna, Longo, 1987
- Ioli, Giovanna, *Eugenio Montale*, Salerno, Roma, 2002
- Isella, Dante, *Per due liriche di Finisterre*, con un'appendice di scritti di Natalino Sapegno su Eugenio Montale, Torino, Bollati Boringhieri, 1997
- Jacomuzzi, Angelo, *La poesia di Montale*, Torino, Einaudi, 1978
- Lonardi, Gilberto, *Il vecchio e il giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli, 1980
- Lovera, Luciano, *Concordanza della Commedia di Dante Alighieri*, Torino, Einaudi, 1975
- Luperini, Romano, *Storia di Montale*, Bari, Laterza, 1992
- Manuela Colombo, *Dai mistici a Dante: il linguaggio dell'ineffabilità*, Firenze, La Nuova Italia, 1987
- Marchese, Angelo, *Amico dell'invisibile*, Novara, Interlinea, 2006
- Marchese, Angelo, *Montale, la ricerca dell'Altro*, Padova, Messaggero, 2000
- Marchese, Angelo, *Visiting angel*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1977
- Nardi, Bruno, *Dante e la cultura medievale*, Bari, Laterza, 1983
- Nardi, *Nel mondo di Dante*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1944
- Nascimbeni, Giulio, *Montale, Biografia di un «poeta a vita»*, Milano, Longanesi, 1975
- Notari, *Fiori e piante nella poesia di Pascoli e Montale*, Friburgo, Edizioni Universitarie di Friburgo Svizzera, 1996
- Ott, Christine, *Montale e la parola riflessa*, Milano, Francoangeli, 2006
- Pasquini, Emilio, *La memoria culturale nella poesia di Eugenio Montale*, Modena, Mucchi, 1991

- Pegorari, Daniele Maria, *Vocabolario dantesco nella lirica del Novecento*, Bari, Palomar, 2000
- Pell, Michael Gregory, *Memorial space, poetic time: the triumph of memory in Eugenio Montale*, Troubador Publishing Ltd, 2005
- Radice, Roberto, *Allegoria e paradigmi etici in Filone di Alessandria*, Milano, Vita e Pensiero, 2000
- Raimondi, Ezio, *La metamorfosi della parola. Da Dante a Montale*, Milano, Mondadori, 2004
- Ramat, Silvio (a cura di), *Omaggio a Montale*, Milano, Mondadori, 1966
- Ramat, Silvio, *Montale*, Firenze, Vallecchi, 1965
- Rosiello, Luigi, *Le sinestesie nell'opera poetica di Montale*, Bologna, Palmaverde, 1963
- Savoca, *Concordanza di tutte le poesie di Eugenio Montale*, Firenze, Olschki, 1987
- Scarpati, Claudio, *Sulla cultura di Montale*, Milano, Vita e pensiero, 1997
- Scrivano, Riccardo, *Metafore e miti di Eugenio Montale*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1997
- Segal, Charles, *Ovidio e la poesia del mito*, Venezia, Marsilio, 1991
- Testa, Enrico, *Montale*, Torino, Einaudi, 2000
- Zaffano, Elena, *Figure femminili nelle "metamorfosi" di Ovidio*, Firenze, La Nuova Italia, 1975
- Zambon, Francesco, *L'iride nel fango, l'anguilla di Eugenio Montale*, Parma, Pratiche, 1994

Riviste e Periodici

- Amato, Antonella, *Lawrence tra Le Occasioni e La Bufera*, in "Allegoria", 2004
- Arvigo, Tiziana, *La "presenza soffocata" di Delta*, in «Per leggere», 2002,, n. 3
- Bocelli, Arnaldo, *Su «La Bufera»*, in Letteratura, n. 79
- De Marchi, Pietro, *L'«Anguilla» di Montale e le sue sorelle. Sulla funzione poetica della sintesi*, «Testo», 2005, n. 50
- De Rogatis, Tiziana, *Personae separate di Eugenio Montale: l'ambivalenza dell'incarnazione*, «Per leggere» 2004, n. 7

- Fenoglio, Chiara, *Il servo gallonato: da Proust a Montale*, «Lettere italiane», 2003, n. 1
- Fortini, Gianfranco, *Oscurità e difficoltà* in «L'asino d'oro», II, 3, 1991, p. 87
- Galassi, Jonathan, *Montale trent'anni dopo. L'ultimo dei classici*, Corriere della Sera (12 settembre del 2011)
- Genco, Giuseppe, *Dante nella poesia di Montale*, «Testo», 2003, n. 46
- Gigliucci, Roberto, *Petrarchismo metafisico e Montale*, «Rassegna europea di letteratura italiana», 2005, n. 25
- Giusti, Francesco, *I "Madrigali privati": Montale, la Volpe e una narrazione diffusa*, «Otto/Novecento», 2007, n.3
- Grignani, Maria Antonietta, *Per una storia del testo di Xenia*, in «Studi di filologia italiana», XXXII, 1974
- Guerrieri, Elena, *Per l'epistolario di Eugenio Montale. Indice delle lettere pubblicate (1946-2004)*, «Studi italiani», 2004-5, n. 2-1
- Leporatti, Roberto, *"Eastbourne"*, «Studi novecenteschi», 2000, n. 59
- Leporatti, Roberto, *Il mottetto XIII di Eugenio Montale. Offenbach e la primavera hitleriana*, «Per leggere», 2006, n. 11
- Lise, Alessandro, *Montalismi in Umberto Saba*, «Studi novecenteschi», 2006, n. 1
- Mazzoni, Guido, *Satura e la poesia del Novecento*, in «Rivista di Letteratura Italiana», 1-2, XI, 1993
- Melis, Isabelle, *"Beato colui che orna una pietra dura": Montale e il classicismo europeo paradossale*, «Rassegna europea di letteratura italiana», 2006, n. 27-28
- Montale, Eugenio, «Quaderni milanesi», I, n. 1 (1960)
- Montale, Eugenio, *Omaggio a Italo Svevo*, L'Esame, 11 dicembre 1925
- Montale, *Intervista immaginaria*, in "La Rassegna d'Italia", I, n. 1, gennaio 1946 poi in *Poesia italiana contemporanea*, a cura di Giacinto Spagnoletti, Guanda, Parma, 1954
- Nosenzo, Franco, *Storia di Arletta: La figura della «fanciulla morta» nella bufera*, in «Lingua e letteratura», 1995, n. 24-25
- Orphevs, *Rivista di Umanità Classica e Cristiana*, anno V, fascicolo III
- Pacca, Vinicio, *"Tuo fratello morì giovane": la famiglia della mosca e la genesi degli Xenia*, «Nuova rivista di letteratura italiana», 2005, n. 1-2

- Pasini, Gian Franco, *Lo studio delle metafore*, in «Lingua e stile», III, 1968, n. 1
- Porcelli, Bruno, *Arsenio, Arletta, Crisalide, Esterina e le metamorfosi dell'“Alcyone”*, «Rassegna europea di letteratura italiana», 2000, n. 15
- Porcelli, Bruno, *Una lettura di “Riviere” e anche di “In limine”*, «Lettere italiane», 2000, n. 4
- Praz, Mario, *T. S. Eliot e Eugenio Montale* in “Cronache letterarie anglosassone”, I Cronache inglesi, 1950, p. 192
- Rosario Assunto, *Per una teoria della poesia di Montale* in Letteratura n. 79
- Scaffai, Niccolò, *Lettura di una lirica di Finisterre: “L’arca”*, «Studi e problemi di critica testuale», 2007, n. 74
- Scudieri, Aurora, *I versi sonori di Eugenio Montale*, «Poetiche», 2007, n. 3
- Senna, Paolo, *Rassegna montaliana, Aggiornamento (2005-2006)*, «Testo», 2007, n. 54
- Serafini-Sauli, Judy, *Clizia a Sarah Lawrence: 1932-1942*, «Studi italiani», 2006, n. 2
- Siti, Walter, «*Iride*», Rivista di Letteratura Italiana, n. 1, 1983
- Vacante, Natalia, *Un canzoniere impossibile, Il filo delle “rime in morte” tra “Le occasioni” e “La bufera”*, «Poetiche», 2004, n.2
- Zambon, Francesco, *Il sogno del nestoriano*, in «Studi novecenteschi», III, n.7, marzo 1974

Atti di Convegni

- “La poesia di Eugenio Montale”, Atti del Convegno Internazionale, Milano - Genova, 1982, Librex
- “Orfeo e l’orfismo”, Atti del Seminario Nazionale Roma - Perugia (1985-1991), a cura di Agostino Masaracchia, Gruppo Editoriale Internazionale.
- «Atti del Convegno Nazionale di Studi pascoliani», Romagna, 1965
- Dante nella letteratura italiana del Novecento”, Atti del Convegno di Studi Casa di Dante - Roma, 6-7 maggio 1977, Roma, Bonacci, 1979
- Insegnare Montale, Atti del seminario di studi diretto da Romano Luperini, a cura di Valeria Nicodemi, Palermo, Palumbo, 1999

- *Lecture montaliane in occasione dell'80 compleanno del poeta*, Genova, Bozzi, 1977
- *Per la lingua di Montale: atti dell'incontro di studio (Firenze, 26 novembre 1987) / a cura di Giuseppe Savoca; con appendice di liste alla concordanza montaliana.* - [Firenze] : L. S. Olschki, 1989

Dizionari e enciclopedie

- AA. VV. *Enciclopedia Einaudi*, vol. ottavo, Torino, Einaudi 1979
- *Antologia dei poeti inglesi dell'Ottocento*, Firenze, Bemporad, 1925
- Giorgio Padoan, *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Treccani, 1973
- Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, Milano, BUR, 2006
- *Letteratura italiana. Le opere*, vol. IV, *Il Novecento, L'età della crisi*, Torino, Einaudi, 1995
- *The Routledge Dictionary of Judaism* di Jacob Neusner e Alan Jeffery Avery-Pec, New York, 2004