

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA
“LA SAPIENZA”
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

TESI
IN
LETTERATURA MODERNA
E CONTEMPORANEA

Eugenio Montale
*Da “Satura” ad “Altri versi”:
costellazioni semantiche
ed analisi linguistica*

Relatore
Chiar.mo Prof.
Stefano Giovanardi

Candidato
Alessandro Di Nicola
Matr. 10117482

Correlatore
Chiar.ma Dott.ssa
Giovanna De Angelis

Anno Accademico 2000/2001

CAPITOLO 1

LA VISIONE DEL MONDO: ALCUNE COSTELLAZIONI SEMANTICHE

Premessa

Il mondo poetico di Montale, ricco com'è di rimandi interni e finanche di autocitazioni, si presta bene ad essere raccolto in costellazioni semantiche nelle quali segni di più o meno grande estensione significativa e geografia complessiva vivono una propria vita di relazione all'interno di fasce di poesie e di intere raccolte.

Questi sistemi di segni, molti dei quali sedimentati a partire dalle primissime liriche degli anni venti, possono essere considerati alla stregua di cellule tematiche dalla mobilità incerta: alcuni su-

biranno, rispetto alle prime tre raccolte poetiche, trasformazioni quantitative (muteranno, insomma, la loro capacità di rifrazione rispetto al resto delle cellule confinanti – taluni la estenderanno, tal altri acquisteranno opacità e verranno pian piano abbandonati), altri muteranno pelle fino ad allontanarsi dal valore primigenio, sotto il peso dell'ironia, di un'epistemologia in fieri e della memoria. Altri ancora finiranno sul palcoscenico di un "intermezzo senza pubblico", triturati e resi inerti da una fantasia amante della paratassi, fantasia che, dalla stasi esplosiva dell'ossimoro permanente, giungerà a proclamare l'equivalenza del Tutto.

Il numero limitato di queste costellazioni può far supporre una pratica di inaridimento del testo, ridotta ad una giustapposizione di elementi prefabbricati la lettura e l'analisi alla evidenziazione di nuclei già scelti a priori come significativi: credo, però, che il fattore determinante di questo approccio stia proprio nella spinta alla relazione reciproca che presiede ciascuno dei sistemi di segni rilevati, spinta che permette una illuminazione dinamica dei punti nodali di ciascuna raccolta presa in esame.

Per questo motivo il criterio di scelta delle singole poesie citate in questo capitolo sarà nella gran parte dei casi relativo alla ricchezza di questo fattore vitale delle costellazioni, sia nel caso prenda il sopravvento un singolo sistema semantico, sia ci si trovi in presenza di scontri taciti o aperti¹.

1.1 *I refusi del cosmo*

L'occorrenza piena² la abbiamo in *Altri versi, Mi pare impossibile. . .*, che riporto nella sua interezza:

Mi pare impossibile,
mia divina, mio tutto,
che di te resti meno del fuoco rosso verdognolo
di una lucciola fuori stagione.

La verità è che nemmeno

¹L'analisi motivica su cui poggia il capitolo è debitrice nei confronti del testo di T. Celli, *L'Anello del Nibelungo. Guida all'ascolto della Tetralogia di Wagner*, Rusconi 1997.

²La scelta precisa di questa formula linguistica è dovuta alla sua forza centripeta: il termine "refuso" avvicina l'avvertimento e la presenza dell'errore alla pratica della scrittura, mentre "cosmo" mi pare da considerarsi la tappa terminale ed esaustiva di un'interrogazione sul mondo esterno cominciata con la "Natura" ed il "possibile", entità che presuppongono ulteriori e vergini campi d'indagine, la Non-Natura e il Non-Possibile.

l'incorporeo
può eguagliare il tuo cielo
e solo i refusi del cosmo
spropositando dicono qualcosa
che ti riguardi.

In *A Claudia Muzio* avviene un importante slittamento:

il mistero: che sia pronto a dissolversi,
ciò che importa, ma tardo e incancellabile
l'essere per cui nascere fu un refuso.

Cosa è successo? Nella prima occorrenza è l'universo stesso a produrre, gratuitamente e senza logica apparente, errori di stampa; nella seconda l'attenzione è posta sull'equivalenza tra nascita ed errore. Per cogliere la qualità di questo refuso leggiamo i primi versi:

Eravate sublime
per cuore e accento,
il fuoco e il ghiaccio fusi

Il sublime è un'eccedenza (lo "spropositando" della poesia precedente). Immanuel Kant, nella *Critica della Capacità di Giudizio*, Libro Secondo, *Analitica Del Sublime*, § 23, scrive:

Il bello della natura concerne la forma dell'oggetto, la quale consiste nella limitazione; il sublime, invece, dev'essere ritrovato anche in un oggetto informe, in quanto *in* esso, o occasionata da esso, ci si rappresenti un'*illimitatezza* e la si pensi poi però come totalità; . . .

Il rapporto tra Natura e percezione del Sublime è il rapporto tra limitazione e illimitatezza; in Montale, almeno a questa altezza di *Altri versi*, tra i due termini non può stabilirsi alleanza, ma anzi tra la Natura-Essere e il Sublime-Esserci della donna sussiste un dissidio irreparabile e posto nella sfera dell'inconoscibilità.

Quale sia l'elemento d'identificazione del Sublime è subito evidente: "il fuoco e il ghiaccio fusi" sono proprio la spia dell'illimitatezza a cui si riferisce Kant, essendo la fusione di elementi oppositivi (presenti, ovviamente, separati in natura o, se uniti,

CAPITOLO 1. LA VISIONE DEL MONDO

condannati alla distruzione reciproca) una delle caratteristiche salienti della mistica dell'eccedenza.

Ecco una prima luce, seppure fioca, sulla costellazione dei Refusi: il cosmo è dispensatore di paradossi, il più tragico dei quali è la coincidenza tra Pienezza di vita (che è superamento del principium individuationis), errore di natura e morte (“Qualcuno disse basta / e fu obbedito”, ancora da *A Claudia Muzio*).

Inadempienza rispetto alla vita-natura e sublime finiscono così per appartenere ad un unico, coerente sistema di segni: Claudia Muzio, più che un personaggio, è un collante esemplificativo di questo sistema; piuttosto che esser inserita nella processione di personaggi femminili montaliani a contenuto semantico forte (figure che determinano, o in senso conoscitivo o in una vera e propria azione sulla realtà, un arricchimento dell'universo poetico, anzi lo indirizzano questo universo e lo guidano a loro discrezione) come Clizia o Volpe, ha semmai carattere di crogiolo di elementi ormai svuotati di ogni carattere di attività e reazione rispetto al reale; all' "oltre cielo" di Clizia, luogo di riscatto privato che può

(siamo tornati indietro sino alle “Silvae” della *Bufera*) assurgere a purificazione dell’umanità, è succeduto il destino esemplare di una cantante, personaggio totalmente ed esclusivamente pubblico³ : la dialettica tra “io empirico” e “soggetto trascendentale” presente nelle “Silvae” viene ridotta alla pura presentazione di un Tutti implicito delle cronache mondane mentre la figura proteiforme di Clizia è imbalsamata nel rapporto quasi didascalico tra Sublime e Refuso. È poi interessante notare che a favorire questa riduzione sia anche il distanziamento della memoria: Muzio muore nel 1936, la poesia è del ’78; con tutta evidenza la riduzione ai minimi termini del legame Clizia-Morte⁴ deriva anche da questo filtro del tempo: oramai le ancelle del Sublime assumono valenza passiva, vengono raccolte tra i detriti del passato, poste davanti ad un improvvisato palcoscenico ed infine riposte, senza attesa di palingenesi o agnizioni.

³Che il poeta abbia conosciuto la cantante è ininfluenza; nessuna relazione sussiste tra il suo io empirico e la protagonista della poesia. Lo stimolo di scrittura sembra ritrovarsi esclusivamente in una sorta di riepilogo postumo dell’idea di *Visiting Angel*, senza che l’io partecipi del mondo rievocato.

⁴Cfr. [9, cap. IV *Il viaggio dell’anguilla*].

CAPITOLO 1. LA VISIONE DEL MONDO

Adesso ripercorriamo il tragitto diacronico dei “refusi del cosmo” cercando di scorgerne le prime avvisaglie negli *Ossi di seppia*, precisamente sulla soglia della raccolta⁵: alcuni versi di *Godi se il vento ch’entra nel pomario...* possono risultare illuminanti:

Se procedi t’imbatti

tu forse nel fantasma che ti salva:

si compongono qui le storie, gli atti

scancellati pel giuoco del futuro.

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...

La trama degli eventi possibili ed uno spazio d’azione e rivelazione imprevisto: ecco gli “gli atti / scancellati” (come fossero refusi) e la “maglia rotta nella rete / che ci stringe”; qui il Tu

⁵Non appaia peregrino risalire così indietro nella storia poetica di Montale. Gli *Ossi* sono il serbatoio di buona parte della lirica successiva e molte scelte, sia tematiche che stilistiche, effettuate da *Satura* in poi sarebbero incomprensibili senza una lettura comparata del primo libro.

è il lettore, l'Everyman, mentre il ruolo del poeta è quello ambiguo⁶ di custode-accompagnatore. Vedremo in seguito che gran parte della ricchezza della costellazione in esame avrà come perno proprio il ruolo del Tu (fascia comunicativa o afasica tra l'Io, la visitazione ed il mondo), continuamente messo in discussione nelle sue incarnazioni: per ora a schiudere la rivelazione è la sfocata indicazione di un essere tra la vita e la morte (un fantasma), quasi la struttura portante, lo scheletro, di una figurazione da rimpolpare.

Anticipando che è proprio negli *Ossi* che si incontra uno dei picchi di presenza (l'altro sarà in *Satura*, non a caso) di questo sistema di segni, continuiamo la perlustrazione:

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

⁶È il primo degli sdoppiamenti dell'autore. Sorge all'alba della poesia montaliana il tema della salvezza, ma chi ne sia il destinatario rimane sullo sfondo di una non ben identificata comunione di spirito con il lettore, di probabile origine simbolista e baudelairiana in particolare.

CAPITOLO 1. LA VISIONE DEL MONDO

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.

...

Sono i silenzi in cui si vede
in ogni ombra umana che si allontana
qualche disturbata Divinità.

In *I limoni* la costellazione comincia a popolarsi: lo “sbaglio di Natura” acquista valenze gnoseologiche, il segreto elargisce verità (ne è l'unico dispensatore? a questa altezza siamo nel regno del possibile, in cui il poeta non pare escludere nulla, ma anzi tutto accoglie vagliandone il grado di fertilità) ed entra in scena il Divino, qui scorto come dietro una tenda.

Seguiamo il filo del “segreto” ed arriviamo a *Forse un mattino andando in un'aria di vetro...* dove assistiamo alla nascita di una costellazione speculare alla presente, quella degli “uomini che non si voltano”, di coloro cioè che non accolgono i bagliori a ciel sereno

dei Refusi del Cosmo ma inseguono la rotta circolare de “l’inganno consueto”. Ancora, poi, un arricchimento: il segreto coincide con “il nulla alle mie spalle, il vuoto / dietro di me”, mentre “alberi case colli” costituiscono una sorta di schopenhaueriano velo di Maya — lo scambio di valore tra Pieno e Vuoto, anzi, la reversibilità dei termini avrà grandi sviluppi da *Satura* in poi.

“Volli cercare il male / che tarla il mondo, la piccola stortura / d’una leva che arresta / l’ordegno universale” e fin qui nulla di nuovo in *Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale...* (per quanto riguarda il nostro sistema di segni, perché nella sezione *Mediterraneo* è il Tu a subire mutazioni notevolissime), poi però:

Seguìto il solco d’un sentiero m’ebbi
l’opposto in cuore, col suo invito; e forse
m’occorreva il coltello che recide,
la mente che decide e si determina.

Superata l’adolescenza, qui vediamo la costellazione avvicinarsi alla maturità: tra l’Io e la Verità-Refuso comincia a cristal-

CAPITOLO 1. LA VISIONE DEL MONDO

lizzarsi una frattura netta, permettendo all'Io, attraverso questo ferimento, di precisare sè stesso. Ora è la “gloria / aperta” del Mediterraneo a produrre lo iato, in seguito si riprodurrà lo stesso processo di morte (anzi, di rito funebre, verrebbe da dire) dell'Io dimidiato nelle “Silvae” di Clizia.

In *Arsenio* il delirio d'immobilità⁷ occupa l'intero palcoscenico, mentre la “vita strozzata per te sorta” è lasciata in penombra, Refuso fatto carne. A confortarci nell'esattezza di questa nuova acquisizione della costellazione viene in soccorso *Crisalide*: il “limbo squallido / delle monche esistenze” a cui appartiene sia la protagonista della lirica che l'Io; il “prodigio fallito come tutti / quelli che ci fioriscono d'accanto”; entrambi sono messi in relazione con “la libertà, il miracolo, / il fatto che non era necessario!”, relazione di compresenza rispetto ad una realtà epifanica che trascende entrambi. Qui il sistema divarica i suoi elementi fondanti: Refuso-Crisalide e Salvezza appaiono momentaneamente svincolati l'uno dall'altra, permettendo, insieme, all'Io di confrontarsi

⁷Dopo il Padre Mare che lega a sé, è un doppio dell'Io a sperimentare sul proprio corpo le stigmate delle Radici, questa volta “umane, troppo umane”.

con un Altro difficilmente accessibile altrimenti.

Marezzo non aggiunge granché al nostro sistema, pur accogliendolo (“la stortura nel corso / delle stelle”), mentre *Casa sul mare* chiarisce con secca determinazione le aspettative dell’Io, con uno sbilanciamento verso il Tu che avrà grandi sviluppi nella raccolta successiva:

Ora i minuti sono eguali e fissi

come i giri di ruota della pompa.

...

Tu chiedi se così tutto vanisce

in questa poca nebbia di memorie;

se nell’ora che torpe o nel sospiro

del frangente si compie ogni destino.

Vorrei dirti che no, che ti s’appressa

l’ora che passerai di là dal tempo;

forse solo chi vuole s’infinita,

e questo tu potrai, chissà, non io.

Penso che per i più non sia salvezza,

ma taluno sovverta ogni disegno,
passi il varco, qual volle si ritrovi.

La costellazione dei Refusi è, a questo punto dell'iter montaliano, nella zona terminale degli *Ossi*, un crocevia privilegiato per molti altri importanti sistemi segnici: lo attraversano quello degli "Uomini che non si voltano", del Varco, l'altro fertile della Memoria; adesso con *Casa sul mare* incontriamo quello del Tempo e dei Tempi⁸: ha raggiunto insomma la piena maturità, la nostra costellazione, e può permettersi il blasone del dantismo ("s'infinita") senza apparire pretenziosa. Avviene un'altra acquisizione fondamentale: la contrapposizione non è più soltanto tra Cosmo e Refuso, bensì tra Tempo Ciclico ("Ora i minuti sono eguali e fissi") ed Infinito, divenuto il regno del Tu Salvifico⁹. Il passaggio è capitale: il Tu passerà di là dal tempo¹⁰ e nell'attraversamento

⁸Una anticipazione è sicuramente da rintracciarsi nel ciclo di *Mediterraneo*. Ma lì ci si trovava di fronte ad un Infinito quale categoria culturale, contro cui si perde, per definizione, la propria battaglia ancor prima di averla ingaggiata. Tanto che sarebbe pur difficile parlare di infinitezza temporale o spaziale, senza correre il rischio di smembrare e polverizzare il Mito.

⁹Sarebbe meglio dire del Tu-Salvezza. Qui soggetto ed oggetto di salvezza paiono ancora galleggiare in uno stadio larvale di identità.

¹⁰Presentando ad intermittenza, poi, la sua qualità di refuso privilegiato. Il passaggio da Clizia a Volpe a Mosca avverrà anche grazie a questa duplicità Refuso/Infinito che, come

del Varco diverrà, da salvato, salvatore.

Giunti alle *Occasioni* ci si trova di fronte ad un vero e proprio ramo disseccato; il nostro sistema non produce frutti evidenti, tranne che in tre occorrenze, la più importante delle quali trova luogo nella centrale *Carnevale di Gerti*. Tentiamo di dare una possibile spiegazione dell'accaduto: i "refusi del cosmo" sono riusciti a disseminarsi per tutti gli *Ossi* grazie ad una continua messa in discussione ed ampliamento dei segni costitutivi; quasi ogni lirica in cui si è trovata presente la costellazione racchiudeva una interrogazione nuova ed una nuova soglia di complessità e legame con l'universo poetico circostante.

All'altezza di *Casa sul mare* il Tu e l'Infinito finalmente costruiscono un sistema segnico coerente all'interno del macrosistema Refuso, seppure in qualità di ipotesi. Il sottosistema funziona benissimo, evidentemente, tanto da arrivare a splendere di luce propria: nelle *Occasioni*, in particolar modo nei *Mottetti*, assistiamo alla sua elefantiasi, dopo aver superato il bivio di *Carnevale*

abbiamo appena visto, è già presente negli *Ossi*.

di Gerti.

Perché bivio? Perché qui si tenta di perpetuare l'operazione di approfondimento che è stata già effettuata per il macrosistema negli *Ossi*: mettere sotto esame i singoli elementi, accumulare e poi identificare dividendo. Da una parte questo, dall'altra dare risposta all'utopia di *Riviere*, "cangiare in inno l'elegia".

In *Carnevale di Gerti* vengono messi alla prova della mente che "indaga accorda disunisce" sia le qualità del Tu che quelle dell'Infinito, di entrambi (ma l'entità è unica nella linea del proprio destino) viene offerta una cronaca dettagliata e di estrema, quasi feroce, limpidezza espositiva.

se 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

...

(Oh il tuo Carnevale sarà più triste

stanotte anche del mio, chiusa fra i doni

tu per gli assenti

...

Chiedi

tu di fermare il tempo sul paese

che attorno si dilata?

...

Come tutto si fa strano e difficile,

come tutto è impossibile, tu dici.

La tua vita è quaggiù dove rimbombano

le ruote dei carriaggi senza posa

e nulla torna se non forse in questi

disguidi del possibile. Ritorna

là fra i morti balocchi ove è negato

pur morire;

...

torna alle primavere che non fioriscono.

È chiaro che il meccanismo di analisi conoscitiva si sia inceppato. A voler trattare con il bisturi il Tu e l'Infinito, il primo

CAPITOLO 1. LA VISIONE DEL MONDO

diventa cronaca, il secondo si abbassa di grado fino ad assumere le fogge di un volgare tentativo di sfuggire al tempo (l'Infinito è superamento, qui siamo nell'ambito angusto della negazione, "ove è negato / pur morire"): i "disguidi del possibile" non danno il risultato sperato. La triplice valenza del Tornare può essere interpretata come un sintomo della rarefazione del legame nel dittongo tematico: è il "nulla torna" del tempo quotidiano, il "Ritorna / là fra i morti balocchi" del privato incantesimo di Gerti e infine il "torna alle primavere che non fioriscono" del ritorno alla ciclicità e della comunanza con il destino dell'Io; il viaggio dell'Anima verso il Sublime, osservato da vicino e calzato sulle proporzioni umane di Gerti, fallisce perché l'infinito è un infinito malato, sedotto dal tempo e dalla cronaca: sul piatto della bilancia, il Tu finisce per pesare molto di più del secondo termine, quello che permette di spiccare il gran salto.

Il fenomeno è presentato di nuovo in *La casa dei doganieri*; a questo punto la distanza tra i due termini è talmente accentuata che è la Memoria a ribattere sull'intera poesia; il Sublime

si rattrappisce e rende scoperta la sua qualità interrogativa, “Il varco è qui?”. La terza e ultima occorrenza, seppure da leggersi in filigrana, la scopriamo in *Notizie dall’Amiata*:

Ritorna domani più freddo, vento del nord,
spezza le antiche mani dell’arenaria,
sconvolgi i libri d’ore nei solai,
e tutto sia lente tranquilla, dominio, prigione
del senso che non dispera! Ritorna più forte
vento di settentrione che rendi care
le catene e suggelli le spore del possibile!

Qui, addirittura, il Refuso-Varco diviene un doppio del tempo ciclico, la casa in cui può essere accolto il Tempo per renderlo caro; il Sublime si scorpora dal Varco vivendo poi, nei *Mottetti*, una sua esistenza privilegiata.

Siamo giunti alla fine delle *Occasioni* e tra la prima occorrenza in *Carnevale di Gerti* e le ultime due si apre una voragine che attraversa la raccolta. Il motivo di ciò penso sia ora chiaro: il

CAPITOLO 1. LA VISIONE DEL MONDO

macrosistema, nelle incessanti precisazioni dei suoi elementi, ha perso gran parte del suo vigore ed ha lasciato il posto alla dialettica tra Tu ed Infinito, anche questa infine sfaldandosi sotto i colpi dell'atto conoscitivo; riducendo ai minimi termini, perciò, la costellazione assorbe nutrimento da quel lavoro della mente ma, nello stesso tempo, ne viene pian piano avvelenata.

Rimaneva un'unica strada ed è stata quella intrapresa con decisione: plasmare il Tu ed il Sublime in una forma inscindibile, il *Visiting Angel*, ridurre (o, almeno, abbassarne le aspettative ingigantendo l'Attesa) l'Io da macchina intellettuale a cacciatore di segni smarriti. I *Mottetti* non esauriscono la polivalenza del percorso delle *Occasioni*, senza dubbio, però costituiscono l'ossatura di un processo poetico che muta radicalmente la struttura della nostra costellazione, la gela momentaneamente per poi farla ridestare in *Satura* dove il bagaglio genetico della prima raccolta verrà fatto sviluppare sulle ceneri di Clizia.

Resta da aggiungere, prima di passare ai libri di nostro specifico interesse, che nella *Bufera* troviamo una sola orma del nostro

macrosistema, precisamente nella poesia che dona il titolo alla raccolta.

il lampo che candisce
alberi e muri 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, –

Dove notiamo la riemersione del polo negativo del Refuso (“porti per tua condanna”) che si riverbera sul Sublime, connotandolo di luce apocalittica (“marmo manna / e distruzione”). L'ipostasi della creatura salvifica, già corrosa della corazza nella parte terminale delle *Occasioni*, assorbe sempre più elementi dal mondo esterno, il mondo della Storia, tanto da bardare l'Infinito di attributi funesti, come se il tempo umano e il tempo divino si scambiassero i propri strumenti linguistici. L'Addio a Clizia in *L'ombra della magnolia...* spezzerà, poi, la catena semanti-

CAPITOLO 1. LA VISIONE DEL MONDO

ca Tu-Sublime liberando l'universo paradossale dell'Anguilla: i "paradisi di fecondazione" dell'animale feconderanno, è il caso di dirlo, la nostra costellazione.

Le prime avvisaglie della rinascita le troviamo in *Xenia II, I falchi...*:

Ti piaceva la vita fatta a pezzi,
quella che rompe dal suo insopportabile
ordito.

Adesso il binomio Tu-Oltrecielo di Clizia costituisce una semplice possibilità dell'intero macrosistema: anche l'ipostasi, dopo il successo mietuto nelle due precedenti raccolte, viene assimilata e superata. Alla incarnazione succede un momento di pulviscolare libertà dei termini in gioco, ne abbiamo qui una esemplificazione in una sorta di grado zero del Refuso: "la vita fatta a pezzi" si contrappone all' "insopportabile / ordito" del quotidiano, riducendo le sue rifrazioni al solo campo limitrofo del Tu.

La nuova vivacità dei segni dà i primi grandi risultati in *La storia, II*:

La storia gratta il fondo
come una rete a strascico
con qualche strappo e più di un pesce sfugge.
Qualche volta s'incontra l'ectoplasma
d'uno scampato e non sembra particolarmente felice.
Ignora di essere fuori, nessuno glie n'ha parlato.
Gli altri, nel sacco, si credono
più liberi di lui.

Ecco che la costellazione si è degnamente ripopolata, con notevoli mutazioni: il Tu è divenuto implicito, esaurita la sua momentanea funzione cardinale negli *Xenia* di Mosca, prendendo le forme nascoste di un Tu collettivo, quello dei lettori¹¹ e dei protagonisti del dibattito culturale di quegli anni. Torna l'ectoplasma di *Godi se il vento ch'entra nel pomario...*, ma il rapporto tra

¹¹Ma, seppur defilato, quanto maggiore peso ha questo Tu-Lettore rispetto a quello dei primi *Ossi*, tutto di origine culturale, direi di seconda mano.

fantasma e salvezza ha perduto ogni carica di precedente automatismo, assottigliandosi il collante tra salvazione e conoscenza per poi scomparire; il Cosmo è quello del “quaggiù”¹², depurato dalle categorie dello storicismo imperante (la storia “non procede / né recede”), il Refuso-Varco è ora dispensato (non senza ironia, visto l’iter di questo simbolo montaliano) dalla rete della Storia, mentre il salvato “ignora di essere fuori”, quindi senza che il privilegio assuma carica conoscitiva o di identificazione.

Ricompaiono gli uomini che non si voltano (“Gli altri”) che, rispetto allo “scampato”, si qualificano in una auto-identificazione positiva (“si credono / più liberi di lui”)¹³: anche se per vie oblique, qui è evidente un procedimento caro al poeta di *Satura*, il ribaltamento dei valori: la libertà (pur fittizia) è sotto l’egida

¹²Il passaggio è di estremo interesse: dalla Natura si è giunti ad interrogarsi su di una categoria culturale, la Storia; l’idea di Natura, evidentemente, non lasciava ulteriori anfratti da esplorare, finendo per moltiplicarsi nei suoi accidenti: se l’essere delle cose sfugge allo sguardo che “indaga accorda disunisce”, a non poter sfuggire sono le categorie mentali della società.

¹³Sicuramente il precedente di *Non chiederci la parola che squadri da ogni lato...* contiene pari dicotomia tra Io e Uomo che non si volta, qualificato quest’ultimo anche lì come portatore di una identità (“agli altri ed a sé stesso amico”) più solida rispetto a quella del soggetto. Negli *Ossi* però l’identità negativa dell’Io nascondeva un ben vivo processo di euristica del soggetto, della sua specificità; da *Satura* questo processo perde colpi, lasciando spesso libero il campo alla sola pseudo-identità dell’uomo di massa.

degli uomini che non si voltano, mentre agli scampati spetta in sorte l'ignoranza di sé¹⁴. Il Varco sembra funzionare al contrario e, mentre negli *Ossi di seppia* era indizio di possibili identità e conoscenza, qui gira a vuoto, mancando il bersaglio anche quando lo centra. Questo perché il bersaglio umano (anche lui divenuto collettivo, dopo il tentativo di mediare l'io empirico con il soggetto trascendentale) non ha più alcun mezzo intellettuale per fare sua l'illuminazione, ha reso vana ogni fruttuosa confidenza con l'Altrove; perciò si ha l'impressione che ogni termine della costellazione riprenda sì vita, ma proceda in solitudine, credendo poco in alleanze durature e sviluppandosi tuttt'al più per inversione di segni e smembramenti successivi: sono presenti gli insiemi del Cosmo, del Varco, del Fantasma, della Salvezza e degli "Uomini che non si voltano" eppure ognuno di essi produce ombra invece che luce intorno a sé, nessuno assumendo forme nette o costruendo diramazioni attraverso solidi rapporti causali con le cellule poetiche circostanti. Parimenti, alla gnoseologia totale delle raccolte

¹⁴La mutazione da identità negativa ad ignoranza di sé è il preludio all'ultima trasformazione, quella nell'inidentità.

CAPITOLO 1. LA VISIONE DEL MONDO

precedenti succede un fitto reticolato di atti d'identificazione della sola realtà esterna, ma ridotti al loro stato d'impulso momentaneo, di autocertificazione senza alcuna garanzia d'autenticità: è il regno dei "sedicenti" (vivi o liberi, ma i due termini finiscono per formare un dittongo), in cui alla rigorosa mappatura del reale subentra un raffinato gioco di specchi tra verità e finzione (la prima chimerica, la seconda smascherabile, senza che ciò accresca di spessore conoscitivo l'Io), divenendo Finzione e Memoria le uniche realtà che il soggetto può tramutare in linguaggio.

Il nostro macrosistema si ripresenta in *Satura II, Tempo e tempi* dove il posto del Cosmo viene occupato dall' "unico tempo" mentre il Refuso viene situato nei "molti nastri / che paralleli slittano / spesso in senso contrario e raramente / s'intersecano". Notiamo l'inversione di segno: smembrato il binomio Refuso-Salvezza, al Varco non rimane che la sua funzione elementare di porta d'accesso, senza ulteriori connotazioni, generando una curiosa cancrena nel complessivo macchinario simbolico: la pluralità, da attributo del tempo quotidiano, passa in campo av-

versario per denotare “la sola verità” del molteplice temporale, errore immediatamente corretto “da chi sorveglia / i congegni e gli scambi”.

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

Siamo in *Botta e risposta II, II* dove assistiamo alla rievocazione dei vari stadi della costellazione. In questi cinque versi è il momento degli *Xenia*: il Tu assume le fattezze di Mosca, il Sublime è ormai un astro la cui orbita ha le sue rivoluzioni lontano nel sistema, il rapporto Refuso-Varco-Conoscenza perde il secondo elemento (quello che prima permetteva di stringere contatti con l'Altrove) e la conoscenza acquista i tratti di una generale eccedenza sensoriale¹⁵ risultante in una capacità interpretativa del

¹⁵Con tutta evidenza qualche rimbombo del Sublime è ancora presente: perdita della vista e sviluppo abnorme degli altri sensi sono escrescenze dell'ossimoro mistico.

Tu fuor del comune.

Fu anche un lapsus
madornale, suppongo, l'americana di Brünnen
di cui poi leggemmo il suicidio.

Il viaggio è a ritroso ed ecco riaffiorare dalla memoria una anonima figura femminile dell'Eccezzenza, spossessata di ogni attributo salvifico e lasciata galleggiare per mezzo della sola cronaca spicciola. I versi successivi evidenziano la distanza tra lei e Mosca:

Vivente tra milioni d'incompiuti per lei
non c'era altra scelta. Diceva
che ognuno tenta a suo modo
di passare oltre: oltre che?

Mosca appartiene all'universo del Refuso, nel momento in cui ormai i suoi contatti con il Sublime sono caduti; è stata sì una perdita, ma anche una scialuppa di salvataggio. L' "americana di Brünnen", invece, vive nella pericolosa intersezione tra il Tu-

I REFUSI DEL COSMO

Refuso ed il Divino¹⁶; l'essere coscientemente "vivente tra milioni d'incompiuti" le ha reso, perciò, inaccettabile la pura identità con il primo termine che qui muta ancora di valore: l'incompiutezza non è elezione, seppur di scarsa ripercussione sulla vita etica e conoscitiva dell'uomo, adesso coincide con l'esserci heideggeriano, lo stato dei "dàtteri / di mare che noi siamo, incapsulati / in uno scoglio".

Ora che il Refuso si scopre nudo, perduti anche gli stemmi e i preziosi dell'esclusione, ecco come l'Io reagisce al nuovo stato della costellazione:

Nel buio e nelle risacca più non mi immergo, resisto
ben vivo vicino alla proda, mi basto come mai prima
m'era accaduto. È questione
d'orgoglio e temperamento. Sto attento a tutto. Se
occorre,
spire di zampironi tentano di salvarmi

¹⁶La struttura riepilogativa della poesia, il "lapsus" senhal del refuso sublime, il "passare oltre", sono tutti elementi che ci fanno cautamente intravedere, oltre questa figura abbozzata, l'ombra di Clizia, regina dell'Eccezzenza. Se l'intuizione è giusta, ancor più profondo diviene il sunto biografico ed etico nei versi.

dalle zanzare che pinzano, tanto più sveglie di me.

Abbiamo iniziato questo tragitto con il “fantasma che ti salva”, ora l’arco della salvezza possibile si estende attraverso il solo universo ridotto della sopravvivenza, altro (e Altro) all’orizzonte non si intravede. Gli “angeli / sparsi qua e là / inosservati / non pennuti non formati” divengono la reificazione del *Visiting Angel* “perché occorrono altri occhi / che non ho / e non desidero” (da *Che mastice tiene insieme...*): il Tu salvifico, da agente attivo, viene mutato dall’Io in un oggetto tra i tanti del mondo (“sparsi” è attributo dell’inanimato, anzi dell’accumulazione dell’inanimato), da seconda persona singolare a terza plurale.

Ed osserviamo cosa succede al Varco, una volta esaurita la forza d’attrazione del macrosistema: in *A pianterreno* la dialettica Interno/Esterno segna lo sconfinamento di un porcospino, poiché “Non c’eravamo accorti / di un buco tra i rampicanti”; come raggelato, ogni elemento della costellazione subisce la violenza della forza gravitazionale e cade a terra: persino il Varco, che si riduce a fessura per il passaggio dei piccoli animali.

A tarda notte esemplifica la casuale e irrelata Rivelazione nel tempo del quotidiano: “Una voce dal Pacifico, / l’altra dalla laguna. E quella volta / parlarono due voci libere come non mai.”, mentre di questo scampolo del Sublime subito viene preso in considerazione il costo inevitabile, “Né sapemmo mai / su quali spalle poi gravasse il prezzo / del quel miracolo”; d’altronde, come per gli scampati dalla Storia, la coprotagonista del Refuso “Fu viva almeno un attimo / e non se n’è mai accorta”. È il momento della poesia montaliano in cui il macrosistema, pur vedendo le sue cellule allontanarsi sempre più l’una dalle altre, non rinuncia agli ultimi bagliori pur limitandone l’estensione.

Ci si chiede quali effetti producano questi continui smottamenti sulla riflessione linguistica; una risposta la troviamo in *Incespicare*:

Incespicare, incepparsi

è necessario

per destare la lingua

dal suo torpore. Ma la balbuzie non basta

CAPITOLO 1. LA VISIONE DEL MONDO

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

Come leggiamo in *Botta e risposta III, II* il mezzo parlare è il terreno privilegiato per le “ombre che si nascondono / tra le parole”: il torpore della lingua è quello generato dalla parcellizzazione dei segni costituenti il sistema dei “refusi del cosmo” e dal loro raffreddamento. La lingua delle prime tre raccolte, soprattutto quella di *Ossi di seppia* e *La bufera e altro*, era un organismo onnivoro basato su di un continuo ingigantimento del-

le catene semantiche e, seppure presentandosi come difettivo e di segno negativo, costituiva un universo in espansione in cui ogni segno ricercava nuove alleanze sperimentando figurazioni inedite. Il mezzo parlare, invece, vive del vuoto intercorso tra questi segni: si procede per istantanee e sussulti della memoria, attendendo che un singolo termine espanda il proprio perimetro in un cono d'ombra.

Divinità in incognito è interessante per lo slittamento verso il passato delle epifanie:

eppure
se una divinità, anche d'infimo grado,
mi ha sfiorato
quel brivido m'ha detto tutto e intanto
l'agnizione mancava e il non essente
essere dileguava.

Quello che era il lampo che accendeva un processo salvifico-conoscitivo, si tramuta nello stato inerte, a cui abbiamo preso

CAPITOLO 1. LA VISIONE DEL MONDO

l'abitudine leggendo *Satura*, di un riconoscimento mancato. Se il Divino retrocede nel giardino della memoria, il Refuso si lascia andare, in *Pasqua senza week-end*, fino a coincidere con la qualità dell'incontro privilegiato:

Fu un errore conoscersi,
un errore che tento di ripetere
perché solo il farnetico è certezza.

Notiamo che, pur in questo abbassamento nel quotidiano, Refuso e Sublime rinsaldano un loro campo d'attrazione reciproco: il farnetico è, nella cultura occidentale e in quella montaliana in particolare, un evidente simbolo del contatto con il Divino (qui, per spostamento, è presente il suo elemento confinante, la Verità); "errore" e "farnetico" son posti al centro dei rispettivi versi, rendendo anche visivamente palese la loro fragile alleanza, lasciato in ombra ma sfruttato come cassa di risonanza il rapporto tra sacro e linguaggio. Cosa rende distante questa alleanza rispetto a quelle similari trovate soprattutto negli *Ossi di seppia*? Il rap-

porto tra apertura conoscitiva verso il mondo e sintesi gnomica: nella prima raccolta la bilancia pendeva verso il primo elemento o, almeno, tendeva ad un precario equilibrio, adesso che il reale si costituisce come reale culturale (la riflessione sul mondo divenendo riflessione al quadrato), memoria e quotidiano, il fattore gnomico sembra prevalere e dettar legge. Ne si capisce la ragione: sia il reale culturale che la memoria e il quotidiano presuppongono un distanziamento¹⁷ e la conoscenza risultante acquista in forza asseverativa quello che perde nella dialettica sensibile tra Io e mondo.

Similare chiusura del Refuso nel tempo umano in *Prima del viaggio* dove “Un imprevisto / è la sola speranza” mentre le epifanie del divino confermano la loro appartenenza alla nostra costellazione, fissate però in un sempiterno presente di irrelazione, non essendo necessaria la presenza del soggetto privilegiato per testimoniare il loro rivelarsi (“Gli angeli resteranno inespungibili

¹⁷Dall'insieme di queste analisi risulta evidente che nell'universo montaliano anche il quotidiano si situa al di là dell'immediato contatto tra il soggetto e la realtà circostante, in un limbo dove si ricade con facilità, allentati i legami con l'Essere e non ancora dominante il “trionfo della spazzatura”, il magma del refuso indistinto.

/ refusi”, da *Laggiù*).

La crescita del macrosistema, all'altezza del *Diario del '71 e del '72*, si arresta; neanche una eco lontana troviamo nel primo anno, mentre nel secondo rifanno la loro comparsa alcuni segni riconoscibili, ma ridotti a riverberi, a cenere degli astri. Debolissimo il suono in sordina in *Le Figure* dove “un buco nel poema / che si allargò” segna il destino del poeta “estasiato dalla sua ipallage”: se confrontiamo il rapporto tra poeti laureati e Varco ne *I limoni* con questo grado zero della simbologia del passaggio, cogliamo uno degli elementi portanti del nuovo *Diario* montaliano, lo sparpagliamento semantico di *Satura* trasformato in fulmineo apologo. Questo determina il punto in cui il quotidiano, pur rimanendo a bassa quota, produce succhi significanti, in un ultimo tentativo di risolvere il divenire in scrittura; il prezzo da pagare è il parziale inaridimento dei rigagnoli della precedente raccolta, inservibili perché non è di una nebulosa di segni cardinali che si nutre l'affabulazione, ma di oggetti e memorie attraverso cui far emergere la sintesi allegorica, altrimenti ostacolata dalla

sotterranea spinta riassuntiva della fascia semantica in esame.

L'apologo diviene fiaba della memoria in *La pendola a carillon*: le “inospiti mura sferzate / da furibonde libecciate”, più che calco (da *La casa dei doganieri*, ovviamente), sono un segnale di riconoscimento per il personale teatro montaliano dei luoghi del ricordo, organismi geografici in cui il delirio degli elementi annuncia con la solennità di un corale la possibilità del varco.

Era una sveglia
beninteso che mai destò nessuno
che non fosse già sveglio. Io solo un'alba
regolarmente insonne traudii l'ectoplasma
vocale, il soffio della toriada,
ma appena per un attimo.

Abbiamo l'ectoplasma, ecco la sua sapienza: “Ed a te che sei
l'unico / mio ascoltatore dico cerca di vivere / nel fuordeltempo,
quello che nessuno / può misurare”. Tutto sembra ripercorrere il
consueto tragitto semantico Varco-Fantasma-Conoscenza; a mio

parere però si tratta di un duplicato della nostra costellazione, quasi il risultato di un parto gemellare. La gnoseologia dei refusi del cosmo presuppone uno sviluppo sia logico che diacronico, dove la stessa successione degli eventi viene interpretata come significazione del reale; in questo macrosistema speculare, invece, il fattore temporale viene obliterato dallo scorrere circolare della Fiaba, il suo eterno presente. Per tale motivo, credo, lo stesso soggetto poetico può arrogarsi prerogative d'eccezione (e la contrapposizione tra “nessuno / che fosse già sveglio” e Io è resa evidente dalla continuità nel verso) ben sapendo di non correre nessun pericolo di smentita: il “fuordeltempo” invocato dal fantasma è proprio l'ambiente in cui viene situato l'accadere degli eventi.

E la memoria, non dovrebbe entrare in conflitto con questo universo della ripetizione? Direi di no. È neutralizzata da continue negazioni e ipotesi che ne immobilizzano la funzione interpretativa: “forse dal tempo / del secondo impero”, “forse il proavo”, “i suoi non nati nepoti”, “vissero senza memoria”, “nessuno / che

non fosse già sveglio”, “Probabilmente / v’è ancora la sua traccia sull’intonaco”; insomma, non siamo di fronte ad un soggetto che tenta di estrarre il senso dall’atto del ricordare (la citazione da *La casa dei doganieri*, quindi, è anche un segnale di distanziamento), siamo nel mondo parallelo del *C’era una volta...*, dove l’Io può indossare i panni del principe (o almeno quelli del soggetto conoscitivo delle prime due raccolte) e costruirsi un’identità fittizia.

Tenui rifrazioni della costellazione, infine, ne troviamo nella splendida *Annetta* (“Oggi penso che tu sei stata un genio / di pura inesistenza, un’agnizione / reale perché assurda. Lo stupore / quando s’incarna è lampo che ti abbaglia e si spenge”), poesia che rinfoltisce il numero dei ritratti femminili, pur non aggiungendo granché al nostro sistema.

Nel *Diario del ’72* il lettore è avvertito, “Ora comincia il ciclo della stagnazione” (*Senza colpi di scena*). Il *Quaderno di quattro anni* è sotto il segno dell’insonnia (*Nei miei primi anni abitavo al terzo piano...*), l’ultima stazione dell’iter conoscitivo: non si

CAPITOLO 1. LA VISIONE DEL MONDO

cercano più lampi e refusi, non li si riuscirebbe ad organizzare in un'etica coerente, in una veglia dell'anima; perciò la coscienza si situa in un limbo in cui l'atto figurativo è demandato ad una zona d'equilibrio tra la memoria ed il sonno, cioè alla memoria involontaria.

Ribattono con insistenza i toni apocalittici, come in *Senza mia colpa...*:

Ho pensato un momento ch'ero l'ultimo
dei viventi e che occulti celebranti
senza forma ma duri più di un muro
ufficiavano il rito per i defunti.
Inorridivo di essere il solo risparmiato
per qualche incaglio nel Calcolatore.

Ecco cosa possono divenire i refusi del cosmo! Dalla salvezza all'orrore: ora che quotidiano ed esistere coincidono, l'incaglio-refuso diviene la porta verso gli inferi del non-esistente, mentre la

salvezza presuppone una seppur minima strutturazione verticale (Alto/Basso) dell'esperienza umana.

Se l'Ispirazione "Troppe volte ha mentito, ora può scendere / sulla pagina il buio il vuoto il niente. / Di questo puoi fidarti amico scriba. / Puoi credere nel buio quando la luce mente" (*Il fuoco e il buio*), anche il nostro macrosistema vive in una costante eclisse, pochissime le sue occorrenze e nelle rare vediamo ripercorrere sentieri precedentemente battuti. In *Chissà se un giorno butteremo le maschere...* troviamo di nuovo l'uomo del privilegio ("quello in cui viso e maschera coincidono") contrapposto agli uomini che non si voltano (qui l'umanità nel suo insieme, "i milioni"), portatore egli della "parola / che attendiamo da sempre". Lo stesso rapporto tra viso e maschera è più un irrigidimento figurale che un arricchimento della costellazione: il paradosso dell'umanità che riconosce sé stessa (il volto) soltanto negli attimi di privilegio e menomazione ("Chi l'ha saputo, se uno ne fu mai, / pagò il suo dono con balbuzie o peggio.") era uno degli elementi vitali del sistema semantico già al suo apparire.

CAPITOLO 1. LA VISIONE DEL MONDO

C'è però una nuova acquisizione, anche piuttosto vistosa e la troviamo in *La verità*:

La verità è nei rosicchiamenti
delle tarme e dei topi,
nella polvere ch'esce da cassettoni ammuffiti
e nelle croste dei 'grana' stagionati.

Leggiamola con, in controluce, *Le ore della sera*:

Il pipistrello stride solo al crepuscolo
di ciò che un tempo si diceva il giorno
ma ormai non abbiamo più giornate,
siamo tutti una nera colata indivisibile

Sappiamo già che il nostro macrosistema ha i suoi elementi in allontanamento reciproco, qui vediamo la mutazione della Verità-Conoscenza da risultato di un processo conoscitivo (seppur per lampi del Refuso) a scarto di un processo vitale: se l'esistere è l'esistere dei giorni ed anche il soggetto partecipa dell'indistinto

naturale (“siamo tutti una nera colata indivisibile”) l’impalcatura della nostra costellazione non riesce più a fornire atti gnoseologici e la stessa funzione della Verità deve essere assorbita da altre costellazioni o procedere in solitudine. Qui ne incontriamo il raffreddamento estremo: vero è l’accumulo dell’atto dell’esistere, atto che investe l’animato e l’inanimato, senza distinzioni qualitative; vero è il persistere, la scia dell’esistente sul reale, la sua impronta.

A questo punto la Verità incontra un duplicato materico del Refuso: l’errore nasce dal quotidiano, ne costituisce la materia pesante che non partecipa dell’universale colata lavica del mondo. Tale resistenza si attua grazie all’intervento di uno spirito vitale, anch’esso ridotto ai minimi termini; può essere sia uno spirito attivo (i “rosicchianti / delle tarme e dei topi”) che passivo (i “cassettoni ammuffiti” e le “croste dei ‘grana’ stagionati” presuppongono un’azione reiterata di un soggetto umano), inalterata la sua qualità di agente interno al reale, di oscura forza generativa¹⁸.

¹⁸L’anguilla della *Bufera* possedeva tale forza, ma ella stessa si configurava come agente. Qui, invece, la natura ha caratteri indifferenziati e prettamente esemplificativi, mentre la

CAPITOLO 1. LA VISIONE DEL MONDO

Possiamo dire che il nostro sistema segnico, in *Altri versi* e nell'ultima parte delle *Poesie disperse*, diviene statico; se negli *Ossi* raccoglieva come un fiume in piena detriti e tesori sul suo cammino, nelle *Occasioni* lasciava crescere a dismisura un suo affluente e nella *Bufera* scopriva inattese polle in terreni aridi, da *Satura* lo abbiamo seguito smembrare il corso suo in mille rivoli, scomparire per poi dare il volto a nuovi paesaggi di collina. Nella raccolta terminale la costellazione si riaddensa ma in forma di riepilogo: i segni costitutivi vengono presentati con chiarezza adamantina, per lo più come fossero sottovuoto e non permettessero al mondo esterno, la “palla rotolante / in uno spazio che non avendo fine / non può nemmeno avere un senso” (*RUIT HORA che tragico pasticcio...*, da *Quaderno di quattro anni*), di corromperli; siamo quasi sempre nell'universo della memoria, dove i segni del nostro macrosistema si teatralizzano fino a somigliare a statue di cera.

In *Nell'attesa* “Le porte sono sprangate e a doppio lucchetto.
/ Forse qualcuno è riuscito a varcarle. / Ma era un uomo di

vitalità, sfumata e labile, finisce per identificarsi con la pura presenza-resistenza degli enti.

I REFUSI DEL COSMO

allora, quando non esistevano / le parole che abbiamo.’; “Dice un
sapiente (non tutti sono d’accordo) / che la vita quaggiù fosse
del tutto improbabile / col corollario (aggiungo) che non era /
nient’affatto opportuna. Molti eventi / confortano la glossa. La
sconfortano piccoli *faits divers*; magari il volo / di una formica mai
studiata o neppure vista / dagli entomologi.” da *Come si restringe
l’orizzonte...*; continuando, in *Monologo* “mi sembra sciocco chi
crede / che la vita non soffre interruzioni / non si tratta di morte e
resurrezioni / ma di lunghe discese agl’Inferi dove ribolle / qualche
cosa non giunta al punto di rottura / ma questo sarebbe la morte
che detestiamo”; “Quando la realtà si distarticola / (seppure mai
ne fu una) e qualche sua parte / s’incrosta su di noi / allora un
odore d’etere non di clinica / ci avverte che la catena s’è interrotta
/ e che il ricordo è un pezzo di eternità / che vagola per conto
suo / forse in attesa di integrarsi in noi.” (da *Interno/esterno*);
per finire con “Non so se Dio si sia reso conto / della grande
macchina da lui costruita / un errore di calcolo dev’essere alla
base / dell’universo; tanto è lungo il suo / edificarsi e rapido

CAPITOLO 1. LA VISIONE DEL MONDO

il suo crollo.” dalle *Poesie disperse*, *Non so se Dio si sia reso conto....*

Con ogni evidenza, tutto l’armamentario della costellazione è presente e compendiato, senza che nuove infiltrazioni o alleanze semantiche facciano la loro comparsa; ogni segno ripercorre la sua storia di incontri e abbandoni e le due cellule musicali madri, il Refuso e il Cosmo, intonano il loro canto spiegato (pagando il fio dell’assenza di comprimari nelle scene principali), coperta la totalità dell’esperibile, precedentemente costretto dalla stessa vivacità del sistema all’illuminazione parziale: come avvertito sin dalle prime notazioni, è a questo punto che il sistema, nell’istante del congelamento, prende piena coscienza di sé.

Siamo giunti alla fine di questa panoramica sui “refusi del cosmo”, macrosistema che, come abbiamo visto dagli “Ossi” fino ad “Altri versi”, ha la funzione di colonna vertebrale per un gran numero di altre costellazioni. Possiamo dire che costituisca un grumo di segni la cui assenza acquisti valore ermeneutico quanto la presenza nei versi: in entrambi i casi il mondo montaliano ten-

de a vibrare per simpatia organizzandosi in sua dipendenza. Per questa ragione è parso opportuno presentarlo per primo e con un largo spiegamento di interventi puntuali, offrendogli la visibilità che si deve al centro antico di una metropoli.

1.2 Gli uomini che non si voltano

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.

Ci troviamo negli *Ossi di seppia*, dove nasce la nuova costellazione: "l'uomo che se ne va sicuro, / agli altri ed a se stesso amico"

(*Non chiederci la parola che squadri da ogni lato...*) è il prototipo dell'uomo antagonista dell'Io, la figurazione dell'indistinto spirituale. Nella prima raccolta, infatti, l'arricchimento conoscitivo del soggetto presuppone, come oggetto di scontro e confronto, questa "ghiacciata moltitudine di morti" (*Arsenio*); nelle *Occasioni* il rapporto si dilata ed investe il Tu-Salvifico di Clizia, a questo punto vertice del processo ontologico-conoscitivo. Nella *Bufera*, in *Se t'hanno assomigliato...*, fa la sua comparsa la tecnica poi affinata negli *Xenia* di contrapposizione nel quotidiano tra cecità dei vivi-morti (uno dei segni satellitari del nostro sistema) ed essere privilegiato, Volpe.

Nelle prime tre raccolte, quindi, è l'atto conoscitivo (prima dell'Io, poi del Super-Io, infine del principio di realtà) a generare, come in uno specchio capovolto, la nostra costellazione; essa non subisce approfondimenti e precisazioni perché è il mondo semantico attivo circostante ad utilizzarla per mettersi a fuoco. Dalla "gente nell'affollato corso" alle "guerre dei nati-morti", dagli *Ossi* alla *Bufera*, è una processione di simboli addensati in una con-

tinua sineddoche, ma è una sineddoche il cui totale implicito è costituito dalla sua negazione, il soggetto.

Per qualificarsi il nostro macrosistema deve mutare di segno, deve divenire da passivo attivo; ciò può accadere soltanto se, a subire trasformazioni, sia anche il soggetto conoscitivo. Questo avviene in *Satura*: esaurita la forza assemblatrice dell'Io e del Super-Io (cfr. paragrafo 1.1), ad inaridirsi è anche la tendenza alla contrapposizione tra Io empirico e mondo. “Gli uomini che non si voltano” acquistano, perciò, vivacità denotativa e la costellazione si estende in profondità, assumendo i connotati dell'intera vita sociale. *I critici ripetono...* e *Botta e risposta I*, posti ad inizio raccolta, ci offrono subito indicazioni preziose: il Tu si indebolisce ed acquista in elasticità quello che perde in dialogo privilegiato con il Super-Io, mentre “quella nuova / palta” e “il respirare altre ed eguali / zaffate” pongono l'uomo conoscitivo nell'intreccio storico ed esistenziale che non permette scappatoie nell'elefantiasi dell'Io.

CAPITOLO 1. LA VISIONE DEL MONDO

Negli *Xenia* siamo sotto il segno del Tu, forte del suo “senso infallibile”, eppure la distanza dal mondo di gelo ed agnizioni di Clizia comincia a dare un corpo ai nostri uomini: “Per gli altri no, eri un insetto miope / smarrito nel blabla / dell’alta società. Erano ingenui / quei furbi e non sapevano / di essere loro il tuo zimbello” (*Xenia I, 5*), “Anche così è stato breve il nostro lungo viaggio. / Il mio dura tuttora, né più mi occorrono / le coincidenze, le prenotazioni, / le trappole, gli scorni di chi crede / che la realtà sia quella che si vede” (*Xenia II, 5*). Mosca attua una strategia di riduzione del reale e del privilegio: “Una tabula rasa; se non fosse / che un punto c’era, per me incomprendibile, / e questo punto *ti riguardava*” (*Xenia II, 1*); ciò le permette un reticolato di relazioni molto più ricco e complesso di quello di Clizia, ridotta la rivelazione alla chiarezza conoscitiva dell’umano. Da questo reticolato emerge la nuova ricchezza della costellazione, esplosiva nelle due *Sature*, tanto da rendere i nostri “uomini che non si voltano” i protagonisti impliciti delle polemiche in atto; da ora in poi l’occhio che osserva il mondo, perduta

l'aura del soggetto, sarà alternativamente quello dell'Io empirico e quello dei topoi della società, mimetizzandosi la lingua poetica nella babele linguistica contemporanea: dall'atto conoscitivo che fonda la realtà (negli *Ossi di seppia*), all'atto rappresentativo che la assimila e la rende identificabile.

Se a non voltarsi erano gli automi di una società meccanizzata e di un tempo anch'esso segnato dal movimento della ruota¹⁹, ora che l'Io è detronizzato l'espansione dei regni dell'indistinto è costante: le “bubbole / che spacciano i papisti / modernisti o frontisti” (*Fanfara*), “E ora tutto è cambiato, un formicaio / vale l'altro ma questo mi attira di più” (*Botta e risposta II, II*), “tutti ancora parlano / e il mondo / da allora è muto” (*Incespicare*), “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” (*Gli uomini che si voltano*), ogni aspetto del reale è assorbito da questa efficace

¹⁹Il divenire ignora sé stesso finché rimane confinato nell'eterna ripetizione: soltanto l'errore di un'imprevista e ferale sincronia abolisce la falsa diacronia del tempo. Il soggetto conoscitivo montaliano nasce dal ripercuotersi sulla coscienza di questa ferita nello scorrere delle ore.

CAPITOLO 1. LA VISIONE DEL MONDO

livellatrice, l' "ossimoro permanente" (*Lettera a Malvolio*, da *Diario del '71*). Nei tempi de "l'onore e l'indecenza stretti in un sol patto" a non voltarsi è l'universo sociale: se volgere il capo è l'atto fondativo dell'identità, l'ossimoro storico ne diviene la negazione, costituendosi come eclissi conoscitiva.

Se la costellazione acquisisce contenuti aggressivi e sempre maggiore visibilità, il soggetto poetico ricerca la passività della preda: "Ora siamo al rovescio e qui restiamo attenti / se sia mai una lenza che ci agganci" (*Kingfisher*, da *Diario del '72*) e "Non più dunque un problema / quello di preferire / ma piuttosto / di essere preferiti" (*Si deve preferire...*).

Il contraltare dei nuovi uomini non è più quindi l'Io empirico, ma il recinto della memoria: spesso involontaria quella del soggetto, fecondamente attiva e rituale quella di altri personaggi come La Gina di *Il giorno dei morti* in *Quaderno di quattro anni*. Ciò che rende il ricordo immune dal "meccanico nella vita"²⁰ è

²⁰L'espressione di Bergson, tratta da *Il riso. Saggio sul significato del comico*, può essere adottata quale stemma della nostra costellazione, sia che la si prenda per oggetto della meccanizzazione che per soggetto dell'atto del ridere. Per gli uomini che non si voltano, infatti, il falso divenire costituisce l'unica realtà dei sensi, mentre il divenire-divenire del

lo schiudersi della totalità temporale, rifugio della pietà (“È una folla che non è niente / perché non ha portato al pascolo i porcellini”, *Il giorno dei morti*); e la pietà, del resto, si pone in netto contrasto con l’etica dell’uomo-massa: “Era davvero una furtiva lacrima / quale la pietà chiede quando è inerme: / in proporzione inversa alla massiccia / imponenza del caso. Gli altri ridevano / perché qualche buffone era già apparso / sullo schermo.” (*Gli elefanti*).

Ma il ricordo non riesce a costituirsi come processo ermeneutico dominante ed il nuovo stato dell’Io empirico fa sì che uno degli attributi forti del nostro macrosistema (l’esser “sedicenti”) investa il soggetto: “Anche per noi viventi o sedicenti tali / è difficile credere che siamo intrappolati / in attesa che scatti qualche serratura” (*Tergi gli occhiali appannati... da Altri versi*); è l’ultima, precaria conquista della costellazione.

Refuso è incongruo come il viso di un clown; la loro risata è l’avvertimento, subito rimosso, del ridicolo nel Sublime.

1.3 *Gli uccelli nel parettaio: la condanna di tutti*

La protostoria del sistema la abbiamo ad inizio della carriera poetica montaliana: in *Godi se il vento ch'entra nel pomario...*, infatti, troviamo il secondo elemento della costellazione, la trappola, la rete in cui è reso immobile il soggetto trascendentale (“*Cerca una maglia rotta nella rete / che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!*”); il parettaio è lo sfondo cosmico da cui prende rilievo il Varco (“una maglia rotta”), con l’accento posto sul ruolo attivo dell’uomo (“Cerca”) nel processo salvifico. Dico sfondo cosmico perché nell’incipit degli *Ossi di seppia* la costruzione simbolica è sfocata²¹, accoglie la stasi esistenziale di ogni creatura vivente permettendo il più vasto campo d’azione possibile alla spinta conoscitiva dell’Io.

Ad apertura di *Satura* molto è cambiato:

I critici ripetono,

²¹Potrebbe trattarsi indistintamente di una rete da pesca o da caccia, indeterminata del tutto la preda.

*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. Il male
è che l'uccello preso nel paretaio
non sa se lui sia lui o uno dei troppi
suoi duplicati.*

Adesso la costruzione simbolica è netta, tanto da abbassare notevolmente il tono poetico, indirizzato verso la mimesi: i poteri del Tu sono stati saggiati, la realtà empirica sezionata chirurgicamente, l'Io divenuto forza inerte. La costellazione dei Refusi del Cosmo si è allontanata dalla nostra, portando con sé l'energia vivificatrice del Varco; per reazione il sistema in esame ha acquistato peso, un peso greve, di solidificazione. Qual è la mutazione maggiore? Sicuramente che l' "uccello preso nel paretaio" non cerca più nulla, occupa semplicemente uno spazio determinato perdendo le qualità di segno di relazione; inizia così quel

CAPITOLO 1. LA VISIONE DEL MONDO

prosciugamento del tasso allegorico che sarà sempre più evidente nell'ultimo Montale, rendendo spesso problematica la lettura critica di passaggi in cui la disseminazione del visibile si coagula a fatica in figurazioni etiche o conoscitive.

Procedendo nella lettura ci accorgiamo che la trasformazione segue un percorso graduale, dall'attività alla passività del prigioniero: “Volavi poco quando, / catafratta di calce, affumicata / da una stufa a petrolio eri la preda / di chi non venne e ritardò l'agguato.” (*Gli ultimi spari*), “E se non era facile muoversi tra gli eroi / della guerra, del vizio, della jattura, / essi avevano un viso, ora non c'è neppure / il modo di evitare le trappole. Sono troppe.” (*Sono venuto al mondo...*), “Il paretaiò è costituzionale, / non è subacqueo, né abissale né / può svelare alcunché di sostanziale. / Il paretaiò ce lo portiamo addosso / come una spolverina. È invisibile / e non mai rammendabile perché non si scuce. / Il problema di uscirne non si pone, / che dobbiamo restarci fu deciso da altri.” (*Reti per uccelli, Quaderno di quattro anni*). È evidente che parallelo a questo percorso sia il tragitto

di spoliazione dell'istanza etica, anzi si potrebbe dire che, ridotte le qualità normative del soggetto²², questa costellazione sia uno degli specchi privilegiati in cui l'Io mostri il suo volto.

In *Altri versi* incontriamo un nuovo ospite della fauna montaliana: “A notte alta il tasso tentò di uscire / e Schiappino sparò ma il tasso fece / palla di sé e arrotolato sparve / nella vicina proda.” (*Schiappino*), mentre *La belle dame sans merci II* tra le *Poesie disperse* ci chiarisce il rapporto tra il soggetto poetico e l'animale, “Per me non c'era dubbio: io ero il tasso, / quello che s'appallottola e piomba dalla cresta / alla proda tentando di sfuggire / al pennello da barba, il suo traguardo.”. Appartenendo alla classe dei cacciati, il tasso è un sicuro esponente del nostro sistema ed identificandosi con l'Io diviene anche più interessante ai nostri occhi: l'ultimo stadio del percorso evolutivo della preda è la difesa nella sparizione, il che può essere interpretato anche come estremo tentativo di salvaguardia della poesia, costretta a

²²A questa riduzione sfuggono il ciclo di *Botta e risposta* e le poesie dedicate a Malvolio, a mio parere perché a ridestare un accentramento interviene l'elemento dialogico, generando un contrasto fruttuoso per l'identificazione del soggetto, seppure relativa.

CAPITOLO 1. LA VISIONE DEL MONDO

scompare nella cronaca quotidiana ed a respirare tra le “ombre che si nascondono / tra le parole”.

La costellazione ne genera un'altra (B) a lei riconducibile, quella in cui è il soggetto ad avere il ruolo di cacciatore o pescatore²³. “La rete / che strascica sul fondo / non prende / che pesci piccoli. // Con altre reti ho preso / pesci rondine / e anche una testuggine / ma era morta. // Ora che mi riprovo / con amo e spago / l'esca rimane intatta / nell'acqua torbida. // Troppo spessore è intorno / di su, di giù nell'aria. / Non si procede: muoversi / è uno strappo.” (*Verso il fondo* da *Diario del '71*), dove è notevole che l'interesse è tutto per il mondo della preda, tanto da mutare il soggetto dell'azione dalla terza alla quarta strofe (“muoversi / è uno strappo” non può certo riferirsi all'Io, dato che questo è caratterizzato nei precedenti versi da uno stato di vigile attesa), creando una identificazione, valido il principio di metaforicità della metonimia proposto da Jakobson, tra il soggetto pescatore

²³In questo macrosistema A+B l'attività in gioco è intercambiabile; ad aver valore sono le configurazioni di azione/reazione e di vittima/predatore con il loro variabile humus simbolico.

e l'oggetto della pesca.

In *Diario del '72* il rovesciamento diviene esplicito: “Praticammo con cura il carpe diem, / tentammo di acciuffare chi avesse pelo o escrescenze, / gettammo l'amo senza che vi abboccasse / tinca o barbo (e di trote non si parli). / Ora siamo al rovescio e qui restiamo attenti / se sia mai una lenza che ci agganci. / Ma il Pescatore nicchia perché la nostra polpa / anche al cartoccio o in carpione non trova più clienti.” (*Kingfisher*). Rimane da sciogliere un piccolo enigma, quale sia cioè (se ci sia) il valore allegorico di questa seconda costellazione; ci viene in aiuto *Previsioni* da *Altri versi*:

Ci rifugiammo nel giardino (pensile se non sbaglio)
per metterci al riparo dalle fanfaluche
erotiche di un pensionante di fresco arrivo
e tu parlavi delle donne dei poeti
fatte per imbottire illeggibili carmi.
Così sarà di me aggiungesti di sottocchi.
Restai di sasso. Poi dissi dimentichi

CAPITOLO 1. LA VISIONE DEL MONDO

che la pallottola ignora chi la spara
e ignora il suo bersaglio.

Ma non siamo
disse C. ai baracconi. E poi non credo
che tu abbia armi da fuoco nel tuo bagaglio.

Il poeta è cacciatore del Tu salvifico femminile, tenta di produrre autonomamente quei varchi verso il Sublime altrimenti appannaggio dei Refusi del Cosmo; questa sostituzione però non ha mai esito positivo, presentandosi come scacco dell'individuo. La ragione risulterà chiara leggendo *La buccia della terra è più sottile...* da *Altri versi*:

La buccia della terra è più sottile
di quella d'una mela se vogliamo supporre
che il mondo materiale non sia pura illusione.

Tuttavia in questo nulla, ammesso che sia tale,
siamo incastrati fino al collo. Dicono
i pessimisti che l'incastro include

GLI UCCELLI NEL PARETAIO

tutto che abbiamo creato per surrogare i Dei.

Ma la sostituzione non fu feconda

affermano i fedeli del vecchio Dio.

Forse verrà Egli stesso dicono

a strapparci dal magma e a farsi vivo.

Siamo e viviamo dunque una doppia vita

sebbene l'egolatra ne vorrebbe una sola.

O madre Terra o cielo dei Celesti

questo è il guaio

che ci fa più infelici dell'uccello

nel paretaio.

L'Io empirico, scisso in una duplice tensione, quella verso il mondo materiale e quella verso la palingenesi, non può avvicinarsi al Sublime, presupponendo esso l'equivalenza degli opposti e la forza necessaria alla generazione degli strappi esistenziali²⁴, può

²⁴“verrà egli stesso dicono / a strapparci dal magma e a farsi vivo” e ricordiamo il “muoversi è uno strappo” di *Verso il fondo*: il colpo nella caccia-cielo e lo strappo nella pesca-acqua si costituiscono come surrogati del Varco, privato nella catena semantica dell'apporto del soggetto.

CAPITOLO 1. LA VISIONE DEL MONDO

soltanto porsi in ascolto: il pescatore che soppesa ogni vibrazione dell'amo ed il cacciatore che attende la selvaggina. Per tale ragione nel macrosistema A+B attività e passività giocano a rincorrersi e spesso si confondono; entrambe presuppongono un agire esterno, ne dipendono in modo complementare, il soggetto per il compimento della propria azione, la preda per la liberazione o la cattura (e non è detto che, nell'universo montaliano, i due risultati non possano coincidere, come ci lascia supporre *Kingfisher*).

Le due costellazioni seguenti sono complementari: entrambe affrontano la questione di una semantica della metafisica montaliana, la prima scorporando e mettendone in evidenza l'aspetto temporale, la seconda quello ontologico e linguistico. Vedremo come i due aspetti intreccino mutui rapporti di dipendenza e permettano, insieme, di tracciare le coordinate di una teologia dell'umano, studio della natura del divino che si pone quale ombra conoscitiva e presupposto ultimo dell'agire.

1.4 Tempo e Tempi: la storia dell'uomo e il "fuordeltempo"

Il tempo non conclude
perché non è neppure incominciato.
È neonato anche Dio. A noi di farlo
vivere o farne senza; a noi di uccidere
il tempo perché in lui non è possibile
l'esistenza.

CAPITOLO 1. LA VISIONE DEL MONDO

(A un gesuita moderno, Satura I)

è ridicolo
ipotecare il tempo
e lo è altrettanto
immaginare un tempo
suddiviso in più tempi

e più che mai
supporre che qualcosa
esista
fuori dall'esistibile,
il solo che si guarda
dall'esistere.

(È ridicolo credere, Satura II)

Il mio sogno non sorge mai dal grembo
delle stagioni, ma nell'intemporaneo
che vive dove muoiono le ragioni
e Dio sa s'era tempo; o s'era inutile.

(Le stagioni, Satura II)

Satura è la raccolta in cui Montale prende il totale e pieno possesso linguistico delle contrapposizioni cardine della cultura occidentale, inclusa quella tra divenire ed essere, tempo degli enti ed assoluto temporale. Come è leggibile nelle tre poesie in esame i termini in gioco sono l'uno sovrapposto all'altro, cercate nell'attrito le scintille di un'etica fondativa: "uccidere / il tempo perché in lui non è possibile / l'esistenza" ha l'apparenza di un paradosso brillante, non ne possiede la vacuità poiché è il risultato drammatico della scissione tra vita ed esistenza (cfr. *Il primo gennaio, Satura II*), scissione che non ha l'energia d'espandersi nella dicotomia enti/essere, essendo quest'ultima mutilata nel secondo membro, svuotato di senso nella weltanschauung montaliana e ridotto a quinta di palcoscenico.

Si può affermare che l'impalcatura filosofica sia costituita da una lampada perennemente accesa e perennemente spenta; il peso dell'Essere incombe su ogni cellula vivente, ne riduce la carica di ente a prodotto della temporalità (ricordiamo, stilisticamen-

te, la tendenza montaliana alla catena d'oggetti ridotti alla pura esistenza, deboli ad ogni folata di vento o all'apparire di un fantasma salvifico), d'altra parte l'Essere subisce gli attacchi della scepsi che invoca contro il Tempo, pietrificandosi. Siamo nel cuore di quella corrosione della metafisica che Friedrich Nietzsche ha tratteggiato come storia dell'Occidente: l'ontologia montaliana partecipa di questa corrosione, ne sintetizza elementi importanti e ne sviluppa un possibile e coerente esito poetico, la trasfusione di qualità dall'essere all'ente (l' "esistibile, / il solo che si guarda / dall'esistere": se l'esistibile non esiste, l'esistere deve essere rintracciato in una qualità dell'in-esistibile e di ciò che permetta l'esistibilità dell'esistibile, dunque in una qualità dell'Essere), attraverso una presbiopia delle facoltà conoscitive grazie alla quale gli atti della ragione ricercano il proprio fondamento nell'elisione delle coordinate spaziali e temporali (l'uccisione del tempo di *A un gesuita moderno*).

L' "intemporaneo / che vive dove muoiono le ragioni" è il Refuso in cui vive per un ultimo istante la ragione e con essa, forse,

il filo di piet  invocato al termine delle *Occasioni*; nella poetica ridotta ad un lessico strutturale del Montale del *Diario del '71 e del '72* scorgiamo dettagliatamente il legame tra “fuordeltempo” (*La pendola a carillon*) e questa essiccazione della piet , specchio di quella lega ferrigna tra divenire ed essere in cui gli enti anelano all’immobilit  della statua e l’inadempienza   lo stemma/stimma dei privilegiati.

Il tuffatore preso au ralenti
disegna un arabesco ragniforme
e in quella cifra forse si identifica
la sua vita. Chi sta sul trampolino
  ancora morto, morto chi ritorna
a nuoto alla scaletta dopo il tuffo,
morto chi lo fotografa, mai nato
chi celebra l’impresa.

Ed   poi vivo
lo spazio di cui vive ogni movente?
Piet  per le pupille, per l’obiettivo,

CAPITOLO 1. LA VISIONE DEL MONDO

pietà per tutto che si manifesta,
pietà per il partente e per chi arriva,
pietà per chi raggiunge o ha raggiunto,
pietà per chi non sa che il nulla e il tutto
sono due veli dell'Impronunciabile,
pietà per chi lo sa, per chi lo dice,
per chi lo ignora e brancola nel buio
delle parole!

(Il tuffatore)

Continuando la lettura vediamo come l'idea del Tempo spossato e che, per permettere all'individuo di ritrovare la propria identità sincronica, debba strapparsi le carni sia una sorta di basso continuo di ciaccona, ribattente ed impermeabile ad infiltrazioni di altre costellazioni; risulta evidente che la ragione di ciò sia da ritrovarsi nel carattere archetipico del divenire, colto nella sua radice eraclitea, filtrato poi culturalmente dalla lettura di Boutroux e attraversato dalle istanze morali del neokantismo (cfr. [10, pp. 17-20]). “Meglio si affronta il tempo quando è folto,

TEMPO E TEMPI

/ mezza giornata basta a sbaraccarlo. / Ma ora ai primi di luglio
ogni secondo sgocchia / e l'idraulico è in ferie." (*I primi di luglio,*
Diario del '71); "Una volta un vegliardo mi raccontò / di aver
dormito lunghi anni accanto / a un cestino di fichi nella speranza
/ di ritrovarli freschi al suo risveglio. / Ma il sonno non durò
anni sessantasei / e il record dell'Oasiano della leggenda / non
fu certo battuto. Nel cestino / più nulla di appetibile, formiche.
/ Ritenterò mi disse di sospendere il tempo." (*Visitatori, Diario*
del '72); "Eppure / altre acque lavorano con noi, / per noi, su noi
con un'indifferente / e mostruosa opera di recupero. / Le acque
si riprendono ciò che hanno dato: le asseconda il loro / invisibile
doppio, il tempo; e un flaccido / gonfio risciacquamento ci deruba
/ da quando lasciammo le pinne per mettere fuori gli arti, / una
malformazione, una beffa che ci ha lasciato gravidi / di cattiva
coscienza e responsabilità." (*Le acque alte*); "anche il tempo del
cuore è un'opinione, / la vita potrebbe coagularsi / e dire in un
istante tutto quello / che meglio le occorreva per poi cedere / se
stessa a un suo vicario. / È ciò che avviene a ogni volgere / di

CAPITOLO 1. LA VISIONE DEL MONDO

lunario e nessuno se ne avvede” (*Intermezzo, Quaderno di quattro anni*); “Attendendo il verdetto / che sarà lungo o breve grato o ingrato / ma sempre temporale e qui comincia / l’imbroglio perché nulla di buono è mai pensabile / nel tempo” (*Ai tuoi piedi*); “Sapevo bene che il tempo era veloce / ma era una nozione scritta nei libri / Sotto lo scorrimento temporale / era la stasi che vinceva il giuoco / era un’infinitudine popolata / ricca di sé, non di uomini, divina / perché il divino non è mai parcellare” (*Fine di settembre*); “Un giorno forse potrò vedere anch’io, / oggi possente e cieco, il mio padrone / e nemico ma penso che prima si dovrà inventare / una cosa da nulla, il Tempo, in cui / i miei supposti sudditi si credano sommersi.” (*L’oboe, Altri versi*); “Quale durata deve avere l’ultimo / (presumibile) addio? Non c’è manuale / di Erotica che illustri degnamente / la scomparsa di un dio. In tali eventi / che il cronometro avanzi o retroceda / non conta nulla.” (*Il mio cronometro svizzero aveva il vizio...*).

Il divenire è, quindi, rappresentazione ed archetipo contemporaneamente; il conoscere e l’agire lo presuppongono anche nella

negazione, mentre la storia dell'uomo è l'accogliersi della permanenza nello scorrere del tempo (*Rebecca, Satura II*). E la Storia? Come processo diacronico della Ragione è vanificato, come vanificato è il suo corollario etico di dispiegamento e necessità del Logos (*La storia, Satura I*). Infatti, leggendo come in dittico le due poesie, salta agli occhi una contrapposizione tra due partecipazioni del soggetto al divenire, due sue proposte d'interpretazione: "Ogni giorno mi scopro difettivo: / manca il totale. (...) Rebecca abbeverava i suoi cammelli / e anche se stessa. / Io attendo alla penna e alla gamella / per me e per altri. (...) Appena una manciata di secoli ci dividono, / un batter d'occhio per chi comprende la tua lezione. / Solo il divino è totale nel sorso e nella briciola. / Solo la morte lo vince se chiede l'intera porzione."; "La storia non si snoda / come una catena / di anelli ininterrotta. / In ogni caso / molti anelli non tengono. (...) La storia non è prodotta / da chi la pensa e neppure / da chi l'ignora. La storia / non si fa strada, si ostina, / detesta il poco a poco, non procede / né recede, si sposta di binario / e la sua direzione / non è nell'orario.

(...) la storia non è intrinseca / perché è fuori.”. In *Rebecca* l’Io empirico proclama la sua separazione dalla totalità ed il rapporto tra il soggetto ed il reale è sotto il segno del dono vitale (“abbeverava i suoi cammelli / e anche se stessa”), per questa ragione partecipare al corso del tempo significa comprendere l’incessante Totalità del divino e della morte. Com-prendere, racchiudere è il destino etico di chi, estraniato dalla trascendenza, pone in essere una teologia umana nell’offerta di sé al mondo²⁵. In *La storia*, al contrario, ad esser posta in esame e negata è ogni coincidenza a priori tra essenza del divenire e ragione umana e la possibilità che il totale mancante in *Rebecca* possa sussistere grazie a questo accordo, essendo la catena d’anelli della storia un fallace tentativo di alleanza tra Io e Tutto; del divenire perciò non può esser raccolto alcun frutto conoscitivo, mancando la cognizione del dolore nel soggetto: la dōxa dello storicismo ridotto a slogan si contrappone al sapere traumatico del singolo. È il nucleo della critica

²⁵“Eppure abbiamo tentato per noi, per tutti” rimanda al “Ho pensato per te, ho ricordato / per tutti” di *Voce giunta con le folaghe*. Non credo tuttavia che *Rebecca* debba esser considerata un duplicato di *Clizia*, partecipano semmai del medesimo universo del Dono ed il calco dei versi pone proprio in evidenza questa comunanza nell’azione risolutiva.

all'uomo-massa intrapresa dal Montale poeta e prosatore maturo; che non si tratti di snobismo intellettuale (come a volte può accadere di pensare leggendo alcuni divertiti racconti di *Farfalla di Dinard*) è rilevabile proprio da questa fondamentale dicotomia esistenziale, in cui acquista plasticità figurativa la scelta tra retorica (il divenire come presente indifferenziato e la storia come specchio del Logos, entrambi prodotti dell'oblio di sé) e persuasione²⁶(il divenire quale ferita dell'Io e la storia come lampo di presenza degli enti).

*1.5 L'Essere, una impossibile teologia. Il
bisticcio linguistico, segnale
dell'impredicabilità dell'Essere*

Si risolve ben poco

con la mitraglia e col nerbo.

L'ipotesi che tutto sia un bisticcio,

²⁶Per una connotazione puntuale dei due termini si rimanda a C. Michelstaedter, *La persuasione e la retorica*, Adelphi 1982.

uno scambio di sillabe è la più attendibile.

Non per nulla in principio era il Verbo.

(Si risolve ben poco... , Quaderno di quattro anni)

Questa è la sola occorrenza piena della costellazione, se si esclude quella in *Per destare dal sonno i suoi scherani...* in *Poesie disperse*, del resto poco significativa. Dico occorrenza piena perché abbiamo la presenza simultanea dell'Essere (in principio), del suo attributo linguistico (Verbo) e del conferimento a quest'ultimo dei caratteri del calembour (bisticcio); troviamo i primi due elementi anche in *La lingua di Dio* da *Diario del '71 e del '72* ed è interessante notare in che modo venga sostituito il terzo:

Se dio è il linguaggio, l'Uno che ne creò tanti altri
per poi confonderli
come faremo a interpellarlo e come
credere che ha parlato e parlerà
per sempre indecifrabile e questo è
meglio che nulla. Certo

meglio che nulla siamo
noi fermi alla balbuzie. E guai se un giorno
le voci si sciogliessero. Il linguaggio,
sia il nulla o non lo sia,
ha le sue astuzie.

Le astuzie del linguaggio-dio hanno la medesima rilevanza strutturale dei bisticci: entrambi generano uno iato comunicativo tra la lingua dell'Essere e la ragione umana, sono la ripercussione di una distanza e separatezza originaria. Nella poesia montaliana l'Essere costituisce un'ipotesi di lavoro per l'Io, per questa ragione assistiamo al paradosso di una sua fondamentale imprevedibilità ed allo stesso tempo di una sua disseminazione costante e in forma di variazione; le mutazioni d'accenti, di figurazioni e di rapporto con il soggetto vanno ricercate, a mio parere, proprio nella varietà dello iato comunicativo, dal grado di maggior vicinanza a quello di lontananza assoluta rispetto all'umano. Vediamoli in dettaglio, questi stadi dell'Essere:

Divinità-Varco *È il grado dell'identificazione e del contatto. Il*

soggetto, attraverso il Varco, intraprende una comunicazione privilegiata e momentanea con il Divino; la distanza tra i due è minima, ma il contatto avviene con una sorta di epifenomeno del Sacro, la cui corporeità diafana partecipa della maschera illusoria del divenire. “Io dico / che immortali invisibili / agli altri e forse inconsci / del loro privilegio, / deità in fustagno e tascapane, / sacerdotesse in gabardine e sandali, / pizie assortite nel fumo di un gran falò di pigne, / numinose fantasime non irreali, tangibili, / toccate mai, / io ne ho vedute più volte / ma era troppo tardi se tentavo / di smascherarle” (*Divinità in incognito*).

Divinità in azione *È il grado dell'identificazione senza contat-*

ti. L'Io poetico attribuisce caratteri antropomorfi all'Essere, ne spia strategie d'azione e carattere: la distanza è quella tra teatrante e spettatore, eccessiva per qualsiasi atto comunicativo ma bastevole a ritrarre un temperamento e le sue

ripercussioni sul destino dell'uomo. In rapporto al precedente stadio, il vedere soggettivo acquista maggiore profondità d'indagine, mutando gli attributi divini scorti da secondari ad essenziali; ad ancorare tuttavia l'Essere all'umano è il permanere di una sua natura diacronica. "Lui stesso non ne sa nulla, / le vie che segue sono tante e a volte / per darsi ancora un nome si cerca sull'atlante." (*L'Eufrate*); "I vecchi numi erano confortevoli, / non importa se ostili. / I nuovi ci propinano una vile / benevolenza ma ignorano la nostra sorte. // Non solo sono al buio di chi vive / ma restano all'oscuro di se stessi. / Pure hanno un volto amico anche se uccidono / e non è morte dove mai fu nascita." (*Non c'è morte, Diario del '72*).

Artefice È il grado dell'identificazione causale. Rispetto al caso precedente, si perde il carattere asseverativo in favore del dubbio, della negazione o di un tono paradossale. Risulta palpabile il trovarci in presenza di cerchi concentrici di pro-

gressiva estensione e indeterminazione: con la Causa Ultima diviene sempre più sfumato il principio antropomorfo del divino, tanto da approssimarsi alla pura tautologia (la Causa che ha l'unico attributo reale di Causa). “Forse un eterno buio si stancò, sprizzò fuori / qualche scintilla. O un'eterea luce / si maculò trovando se stessa insopportabile. / Oppure il principe ignora le sue fatture / o può vantarsene solo in dosi omeopatiche.” (*Il principe della Festa*); “Il mio Artefice no, non è un artificiere / che fa scoppiare tutto, il bene e il male, / e si chiede perché noi ci siamo cacciati / tra i suoi piedi, non chiesti, non voluti, / meno che meno amati. Il mio non è / nulla di tutto questo e perciò lo amo / senza speranza e non gli chiedo nulla.” (*Il mio ottimismo*); “C'è un solo mondo abitato / da uomini / e questo è più che certo / un solo mondo, un globo in cui la caccia all'uomo / è lo sport in cui tutti sono d'accordo. / Non può essere un puro / fatto di malvagità / o il desiderio impellente / che infine il sole si spenga. / Ci sarà altro, ci sarà un perché /

ma su questo gli dèi sono discordi. / Solo per questo hanno inventato il tempo, / lo spazio e una manciata di viventi.”
(*C'è un solo mondo abitato... , Quaderno di quattro anni*).

L'Altro È il grado della sola identificazione negativa e speculare rispetto al soggetto. L'Altro è il non-soggetto in cui, tuttavia, si ricercano le qualità del soggetto; per questo motivo i tentavi di comunicazione risultano inevitabilmente fallimentari. “Che cosa di noi resta / agli altri / (nulla di nulla all'Altro) / quando avremo dimesso / noi stessi” (*Realismo non magico, Saturia II*); “Non so chi se n'accorga / ma i nostri commerci con l'Altro / furono un lungo inghippo. Denunziarli / sarà, più che un atto d'ossequio, un impetrare clemenza. / Non siamo responsabili di non essere lui / né ha colpa lui, o merito, della nostra parvenza.” (*L'Altro*).

Totalità È il grado di identificazione positiva e totalizzante dell'Essere a cui non può partecipare il soggetto. Qui è l'esito ultimo delle riflessioni poetiche di *Mediterraneo*: a questa

altezza la maturità acquisita dall'Io non permette al soggetto alcuna illusione panica. “A meno ribattei che tempo e spazio, fine / e principio non siano invenzioni umane / mentre tu col tuo becco hai divorato il Tutto.” (*Lungolago, Quaderno di quattro anni*).

Signore È il grado della sola identificazione culturale, mancante ogni altro attributo. La “rissa cristiana che non ha / se non parole d'ombra e di lamento” di *Notizie dall'Amiata* si muta qui nella nuda *religio* dei culti costituiti, colpiti dalla sferza dell'ironia: se nello stadio dell'Altro ad esser messo sotto accusa è il tentativo di duplicazione del soggetto, qui è quello di simulare un atto comunicativo, svuotato di ogni valenza conoscitiva. “Si tratta di arrampicarsi sul sicomoro / per vedere il Signore se mai passi. / Ahimè, non sono un rampicante ed anche / stando in punta di piedi non l'ho mai visto.” (*Come Zaccheo, Diario del '72*).

Essere È il grado dell'impredicabilità. A questo punto niente più

rimane da circoscrivere per l'Io, ridotto il campo espressivo alle rifrazione di Essere e Logos. “pietà per chi non sa che il nulla e il tutto / sono due veli dell'Impronunciabile” (*Il tuffatore*); appartengono chiaramente a questa categoria sia *Si risolve ben poco... che La lingua di Dio*.

Siamo partiti dalla rilevanza linguistica del bisticcio e siamo giunti a scorgere nello sparpagliamento semantico del Divino il processo di afasia dell'Io nei suoi vari gradi; quella che sembrava una costellazione dall'estensione limitata si è rivelata una chiave di lettura fondamentale per addentrarci nella impossibile teologia montaliana.

A questo punto è possibile tentare una lettura esaustiva di *Non c'è morte* da *Diario del '72*, poesia il cui senso simbolico, a prima vista piuttosto oscuro, si chiarisce proprio grazie alla ripartizione in gradi dell'Essere: i vecchi numi confortevoli erano le divinità in cui stadio della *Divinità-Varco* e stadio dell'*Essere* fondavano un accordo di presenza e comunicazione agli occhi dell'uomo e la cui ostilità era il segnale certo del Sublime quale eccedenza etica. Se

CAPITOLO 1. LA VISIONE DEL MONDO

il mondo morale della modernità si situa nelle vicinanze della stasi e dall'indistinzione, l'ostilità come agire-contro (dall'alto amonale al basso della fratellanza etica, dal divino al sociale) lascia il posto alla benevolenza (che presuppone una parità, una soppressione delle gerarchie, tra l'agente ed il destinatario); il conforto dell'Essere (v. 5) prescindeva dagli atti del divino, presenti del resto in qualità di attributi soltanto in un Dio smembrato, era il bagliore di una Legge che, conoscendo sé stessa, permetteva all'Io empirico di procedere per atti cognitivi. Ora la negazione archetipica dell'etica (l'uccisione del v. 11) da parte dei nuovi numi è il segno non più della qualità paradossale e sovrumana del Sublime, ma di una volontà svuotata di valore, divenuta l'alleanza tra umano e divino illusoria (il mondo semantico delle *Divinità-Varco*) e parcellare: l'umano può comunicare solamente con un dio-uomo e questo è cieco rispetto ad un sé che non sia solo epifenomeno ed alla totalità dei viventi (vv. 9-11).

Ai primi due versi ("Fu detto che non si può vivere senza la carapace / di una mitologia.") rimanda l'ultimo ("e non è morte

dove mai fu nascita.”); credo che ciò vada interpretato non solo come elemento strutturale, di efficacia retorica, ma quale segnale di una significazione profonda portata in superficie: se al dire impersonale del v. 1 (e sappiamo che questa è la figura linguistica privilegiata per indicare l’insieme di credenze ed opinioni dell’uomo-massa, allo stesso tempo scolpite con decisione nell’inconscio sociale e fragili se scandagliate razionalmente) corrisponde una visione pragmatica del Religioso (“la carapace”) e depauperata dell’esistenza (“non si può vivere” assume la datità dell’esistere come reale, eliminando alla radice ogni indagine esistenziale), la chiusa rileva una possibilità ontologica della vita che assume carattere di rifondazione linguistica da parte del soggetto, seppure in forma di negazione (“dove mai fu nascita” segna l’ipotesi, se non nella realtà, almeno nella lingua, di una nascita effettiva); la riflessione sull’Essere è quindi sfociata, da una contrapposizione iniziale tra due orizzonti del divino, in una speculare antitesi etica tra l’Io empirico e gli “uomini che non si voltano”, tanto nascosta nella poesia in esame quanto basilare nel pensiero montaliano,

come abbiamo visto nel paragrafo 1.2: il sogno del Dio indiviso, nell'attuale forma di cronaca teologica del passaggio tra vecchi e nuovi dei, diviene il battesimo sempre rinviato, poiché relegato in un passato mitico, dell'umanità dei nati-morti.

1.6 Le figure dell'ossimoro. "Onore e indecenza", il paradosso conoscitivo come ultima epistemologia

La tabella 1.1 di pagina 87 presenta l'elenco delle ricorrenze della figura retorica dell'ossimoro nell'arco poetico che va da *Satura* alle *Poesie disperse*, accertandone sia gli usi linguistici che meta-linguistici, la diversa qualità delle occorrenze (dettagliata nella Legenda) e la comparsa più o meno evidente delle stesse sulla superficie testuale; a questo proposito, l'uso delle lettere tra parentesi nel campo *Riferimenti* segnala la presenza sotterranea dell'ossimoro (campo con una singola lettera) o un suo propagarsi per zone semantiche limitrofe (lettere diverse).

LE FIGURE DELL'OSSIMORO

Ricorrenze dell'ossimoro	
<i>Poesia</i>	<i>Riferimenti</i>
Satura	
I critici ripetono Botta e risposta I	T (S)
Xenia I,5 Xenia I,14 Xenia II,4 Xenia II,5 Nell'attesa Che mastice tiene insieme Incespicare Di quel mio primo rifugio È ridicolo credere L'angelo nero Quando si giunse al borgo...	T TPE T T C E L(S) S E T P
Diario del '71 e del '72	
Dove comincia la carità Il frullato Lettera a Malvolio Si deve preferire	S C(E) S E(S)
Quaderno di quattro anni	
Il pieno L'onore Il vuoto Sotto la pergola Pasquetta Siamo alla solitudine di gruppo Ai tuoi piedi I miraggi	E S E E (S) S E E
Altri versi	
Le pulci Prosa per A. M. Rimuginando L'allevamento Quando il mio nome apparve... Nel dubbio Nel '38 Credo	E PE C S CE E(S) E (E)
Poesie disperse	
Il dono Non occorrono tempi lunghi	C E

Legenda	
<i>Ruolo</i>	<i>Lettera</i>
tu salvifico	T
poesia	P
linguaggio	L
esistenza	E
conoscenza	C
società	S

Tabella 1.1: Ricorrenze dell'ossimoro

CAPITOLO 1. LA VISIONE DEL MONDO

La Legenda indica sei ruoli della figura retorica, *tu salvifico* (T), *poesia* (P), *linguaggio* (L), *esistenza* (E), *conoscenza* (C) e *società* (C), il primo e l'ultimo essendo i basamenti dell'impalcatura: le due liriche che aprono *Satura*, *I critici ripetono...* e *Botta e risposta I*, in posizione di evidenza nella tabella, sono l'estrinsecazione di questa struttura di fondo e meritano un esame approfondito.

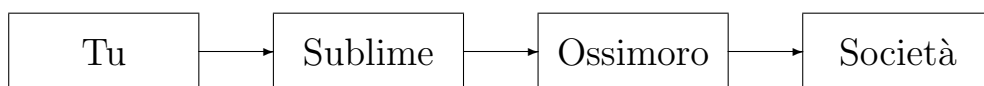
Il vocabolario Zingarelli 1995 presenta questa definizione di ossimoro: “Figura retorica che consiste nel riunire in modo paradossale due termini contraddittori in una stessa espressione”; nella prima delle due poesie è facile scorgerne l'orma nel v. 5 (“che in me i tanti sono uno anche se appaiono”), mentre nella seconda l'attività della nostra costellazione è nascosta e va svelata. L'organizzazione ossimorica della parte II di questa è anticipata dai tre versi iniziali: “Uscito appena dall'adolescenza / per metà della vita fui gettato / nelle stalle di Augìa.”; i versi seguenti fino al v. 31 descrivono il tempo dei “muggiti umani” (termine A), il v. 32 indica lo spartiacque della guerra (“Ed infine fu il tonfo:

l'incredibile.”), i successivi il periodo della liberazione (termine B). Se la nostra figura retorica riunisce, ad esser saldati insieme sono A e B, come vediamo nei vv. 33-43: “A liberarci, a chiuder gli intricati / cunicoli in un lago, bastò un attimo / allo stravolto Alfeo. Chi l'attendeva / ormai? Che senso aveva quella nuova / palta? e il respirare altre ed eguali / zaffate? e il vorticare sopra zattere / di sterco? ed era sole quella sudicia / esca di scolaticcio sui fumaioli, / erano uomini forse, / veri uomini vivi / i formiconi degli approdi?”. Altre ed eguali zaffate, ecco la congiunzione; ma a determinare la contraddizione tra i due termine è la qualità di liberazione (“A liberarci”) del periodo B, una qualità paradossale se messa in rapporto ai suoi attributi dei versi seguenti. Abbiamo i due termini, la loro contraddizione e la riunione paradossale: credo ci siano tutti gli elementi per considerare la seconda parte di *Botta e risposta I* come un esteso, fertile ossimoro.

Se, come abbiamo scoperto, anche la seconda delle due poesie si situa nell'orbita della costellazione in esame, il loro formare un corpo isolato all'interno di *Satura* deve condurci ad una ulteriore

indagine sul loro rapporto di vicinanza ed influenza; notiamo intanto che la microstruttura generata dalle due liriche è speculare alla macrostruttura *Satura + Diario del '71 e del '72*: nella prima raccolta prevalgono le occorrenze del Tu Salvifico [T:6, S:1+(2), E:3, C:1, P:1, L:1], in una vivacissima disseminazione dell'ossimoro (13 ricorrenze), nella seconda quelle della Società [S:2+(1), E:1+(1), C:1], mentre la figura retorica perde il suo potere espansivo (4 occorrenze); parimenti, *I critici ripetono...* appartiene all'insieme T e *Botta e risposta I* all'insieme implicito S.

Sono portato a credere che ciò nasca da un punto nevralgico nella riflessione in versi attuata da Montale: il gonfiarsi di un elemento del Sublime, la fusione di elementi oppositivi (cfr. paragrafo 1.1), sino alla solidificazione nella figura retorica dell'ossimoro; tale mutazione presuppone un lento affrancamento dalla centralità femminile, risolto mediante spostamenti successivi, rappresentati nel seguente schema a blocchi:



Rammentando la storia del Tu Salvifico all'interno del macrosistema dei Refusi, fino al climax di *L'ombra della magnolia...*, il valore della lirica iniziale di *Satura* quale scarto semantico è da rintracciarsi nel processo in atto di contrazione e moltiplicazione del tu, possibile attraverso il campo della specularità (“in me i tanti sono uno anche se appaiono / moltiplicati dagli specchi”): è nella forza centrifuga dello specchio che il soggetto privilegiato si duplica, rivelando in questa duplicazione continua l'illusorietà del molteplice e, insieme, l'identità paradossale che ne scaturisce; il privilegio della forma (reale e metafisica) nel visiting angel estende il proprio dominio ossimorico sul mondo, i tanti sono uno non più per l'energia sublimante della rivelazione amorosa, sono uno perché l'ossimoro si espande dal suo nucleo ed investe, debolmente qui e in modalità apparentemente soltanto gnomiche, l'universo fenomenico: l'uccello preso nel parettaio non è affatto un estremo senhal del tu, come sarà per la Capinera nel ciclo di poesie a lei dedicate, è un debordamento.

Un ulteriore debordamento (la struttura dell'ossimoro che stra-

ripa nella società) marchia a fuoco *Botta e risposta I*, come abbiamo appurato orbitare intorno alla costellazione, e chiarisce quanto questa orbita sia funzionale al percorso poetico che stiamo tracciando: dal tu smembrato e ricomposto in nuova unità di *I critici ripetono...* alla nuova palta della seconda poesia non c'è alcuna soluzione di continuità, sussiste invece un medesimo processo di ricaduta nell'esistente dell'ossimoro, figura retorica che acquista estensione nello spazio ma che, nel contempo, perde qualità oppositiva rispetto al reale.

Il nuovo ossimoro, infatti, non si contrappone più al reale, è la precaria ed esplodente sintesi del mondo; per arrivare a ciò bisogna attraversare gli *Xenia* ed attraversare *Satura*. Ripercorriamo velocemente gli *Xenia* di nostro interesse: l' "insetto miope / smarrito nel blabla / dell'alta società" è portatore di un "senso infallibile", di un "radar di pipistrello", mentre gli "altri" erano dei furbi ingenui, "zimbello" di Mosca (*Xenia I,5*); *Xenia I,14* inaugura la presa di coscienza del debordamento, qui presentato come dono del Tu (siamo, cioè, in una zona di confine e di equilibrio

tra le proprietà ossimoriche della seconda persona e quel cozzare di materia deiettiva che prenderà sempre maggior corpo nelle raccolte seguenti, materia chiaramente assimilabile ad una sorta di iper-ossimoro in frantumi): “Dicono che la poesia al suo culmine / magnifica il Tutto in fuga, / negano che la testuggine / sia più veloce del fulmine. / Tu sola sapevi che il moto / non è diverso dalla stasi, / che il vuoto è il pieno e il sereno / è la più diffusa delle nubi. / ... Eppure non mi dà riposo / sapere che in uno o in due siamo una sola cosa.”, dove sarà anche da notare il ribattere del “Dicono” (vv. 1 e 5), quasi un’ottusa coazione a ripetere in funzione di un sapere massificato antitetico alla sapienza di Mosca: se il topos è il principio linguistico dell’uomo massa, la ripetizione è il principio linguistico del luogo comune; la lingua della conoscenza, infatti, ha caratteri dinamici anche nel misticismo più acceso, si sviluppa in uno spazio e in un tempo, magari **contro** uno spazio ed un tempo, le capacità logico-espressive degli “uomini che non si voltano”, invece, sono dominate da una paralisi del movimento; lo strumento stilistico privilegiato di questa paralisi è l’anafora,

CAPITOLO 1. LA VISIONE DEL MONDO

mezzo con cui si attua una transcodificazione da una struttura linguistico-conoscitiva ad una struttura poetica. Dalla tabella 1.1 notiamo anche che questa lirica è la prima dove siano presenti riferimenti ossimorici multipli [TPE]: è la prova indiretta del carattere riassuntivo di essa ed allo stesso tempo di spinta verso i successivi allargamenti semantici della costellazione.

In *Xenia II,4* ritroviamo le paradossali qualificazioni del Tu (“Così eri: anche sul ciglio del crepaccio / dolcezza e orrore in una sola musica.”) mentre in *Xenia II,5* l’umanità irretita dalla conoscenza illusoria²⁷ è nuovamente il rovescio del breve/lungo viaggio e delle vere pupille/offuscate: “Anche così è stato breve il nostro lungo viaggio. / Il mio dura tuttora, né più mi occorrono / le coincidenze, le prenotazioni, / le trappole, gli scorni di chi crede / che la realtà sia quella che si vede. // 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.”;

²⁷Si noti la rima scopertamente facile dei vv. 6-7, con la medesima funzione di paralisi del discorso conoscitivo che ha l’anafora montaliana.

qui l'ossimoro è assorbito integralmente dalla seconda persona (e dalla prima plurale, naturalmente), tanto da far coincidere l'asse realtà-visibile con la fissità conoscitiva del nuovo uomo.

Abbiamo detto che *Satura* si situa sotto il campo ossimorico del Tu, seppur presentando una variegata messe di occorrenze secondarie, resta da osservare che questo campo è presente esclusivamente in questa raccolta; nelle successive, infatti, verrà sviluppata l'indicazione di *Botta e risposta I* attraverso un progressivo allargamento della maglia semantica della costellazione, da *Diario del '71 e del '72* passando per il *Quaderno di quattro anni*, in cui il campo dell'esistenza [E:5] prevale sul dominatore del *Diario* [S:2+(1)], fino ad *Altri versi* dove, se ad imporsi è sempre l'ossimoro esistenziale [E:5+(1)], il panorama è quantomai ricco ed eterogeneo [C:2, P:1, S:1+(1)].

Cerchiamo ora di focalizzare meglio questo percorso dell'ossimoro dal tu all'esistenza tutta, passando in rassegna le singole incarnazioni della figura retorica:

tu salvifico È il campo dei tentativi dialogici con l'alterità ed è,

come abbiamo visto, l'origine della costellazione in esame. Ne abbiamo un'esemplificazione magnifica, nella parte terminale di *Satura*, in *L'angelo nero*: “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 . . . grande angelo d'ebano / angelo fosco / o bianco, stanco di errare”. A quest'altezza della raccolta il processo di elefantiasi della figura retorica è maturo al punto da congiungere, nella stessa seconda persona, il numinoso e l'acherontico (cfr.[17]); degna di nota è, pur all'interno dello stesso campo ossimorico, la grande distanza che divide gli *Xenia* da quest'ultima lirica: lì la “enorme presenza” della storia personale ancorava la nostra costellazione ad una verifica continua della datità del reale, qui all'ossimoro è permesso spiegare le ali sino all'alta arbitrarietà dell'incongruo assoluto. Si tratta, chiaramente, di un'arbitrarietà ascrivibile unicamente al soggetto poetico interno, l'Invocatore; possiamo considerarla la traduzione

poetica della logica dello stupore, sentimento costituito dal vagare incerto dello sguardo tra realtà diverse ed inconciliabili di cui l'osservatore avverte pateticamente la forza di dominazione ed, al tempo stesso, di fascinazione; in questo vagare l'inconciliabile diventa unità del sentimento. Nel complesso dell'insieme segnico, invece, l'arbitrio è soltanto apparente, essendo il patto tra inferico e numinoso uno dei lasciti enigmatici, eppure fondanti, dell'Essere (anche qui, il rimando è a [17]).

poesia Ne abbiamo tre sole occorrenze, due in *Satura (Xenia I,14* e *Quando si giunse al borgo del massacro nazista...*: “La poesia e la fogna, due problemi / mai disgiunti (ma non te ne parlai).”) ed una in *Altri versi (Prosa per A. M.:* “Resta il mistero perché tanto sangue / e inchiostro non poterono alla fine / rendere degustabile il cacciucco. / Fors'è per fare nascere la Poesia / e l'Averno con lei? / Tra l'orrore e il ridicolo il passo è un nulla.”). La lettura comparata delle

prime due liriche ci permette di cogliere in atto una mutazione poetica sostanziale, all'interno di *Satura*; se poniamo l'attenzione sulla forma costitutiva degli ossimori impiegati vediamo che, nella prima, avviene una transcodificazione immediata dalla qualità paradossale del reale, in cui si pone l'ossimoro, al dire intorno alla poesia ("Dicono che la poesia al suo culmine / magnifica il Tutto in fuga," ha il senso di affermazione di carattere poetico sorta dalla cultura di massa, mentre i due versi seguenti, "negano che la testuggine / sia più veloce del fulmine." spostano la visuale sul dato naturale, visuale estesa poi nei successivi quattro versi), generando così una riflessione estetica in cui la qualità ossimorica del mondo coincide, attraverso un balzo tanto significativo quanto impercettibile, con il fare poetico (da notare, inoltre, che, a questo punto dell'itinerario montaliano, il reale ossimorico è estraneo all'universo pietrificato degli uomini-massa; l' "ossimoro permanente" sarà acquisizione susseguente); nella seconda lirica di *Satura*, invece, "poesia"

è uno dei due termini dell'ossimoro, non la sua traduzione segnica come espressione privilegiata della totalità del reale, e si situa all'interno di un processo di degradazione in atto inteso, questo sì, come sintesi fenomenica; insomma, qui la poesia è indicata come fatto tutto assorbito (ed è da qui che si affileranno le armi dello scarto stilistico e della mimesi parodistica) da un movimento/abbassamento sia sociale che esistenziale, mentre, all'altezza degli *Xenia*, esser poeti significava ancora porsi, pure con i paletti imposti dagli sviluppi della *Bufera*, nel solco di una tensione di per sé ancora totalizzante del soggetto, abbracciante il reale nell'arco di ogni sua possibilità d'espansione (“Tu sola sapevi che il moto / non è diverso dalla stasi, / che il vuoto è il pieno e il sereno / è la più diffusa delle nubi.”).

linguaggio La troviamo in *Incespicare, Saturata*: “Una volta / qualcuno parlò per intero / e fu incomprensibile. Certo / credeva di essere l'ultimo / parlante. Invece è accaduto /

che tutti ancora parlano / e il mondo / da allora è muto.”. È il campo speculare a quello della poesia, riguardando le possibilità espressive di carattere non estetico: si va dal picco del parlare per intero, al valore minimo della comunicazione quotidiana, massificata; in entrambi non si permette il dialogo né, tantomeno, la trasmissione del sapere: in un caso per incapacità del destinatario, nell'altro per impossibilità di reale significazione da parte del mittente. La funzione dell'ossimoro è quella di cogliere, per accostamento di prassi e meta linguistica, tale frattura comunicativa.

società È il secondo basamento su cui si regge la costruzione.

Quale prima esemplificazione naturalmente è da trascriversi la *Lettera a Malvolio*: “Ma dopo che le stalle si vuotarono / l'onore e l'indecenza stretti in un solo patto / fondarono l'ossimoro permanente / e non fu più questione / di fughe e di ripari. Era l'ora / della focomelia concettuale / e il distorto era il dritto, su ogni altro / derisione e silenzio”.

“Il fatto è / che l'onore ci appare quando è impossibile, / quando somiglia come due gocce d'acqua / al suo gemello, la vergogna.” (*L'onore, Quaderno di quattro anni*); “Così / giusto è morire per ingiusta causa.” (*L'allevamento, Altri versi*). Caratteristica di questo campo è la passività conoscitiva, derivata dalla prima intuizione di *Botta e risposta I*: il soggetto quale personaggio “gettato / nelle stalle d'Augià”; l'ossimoro permanente è una solidificazione del reale, nei confronti della quale l'io si pone come spettatore, senza alcuna possibilità di intervento fattuale, compresa l'eventualità negata di un gesto cognitivo di differenziazione dei singoli termini ossimorici. Da ciò è agevole cogliere la ragione effettiva della centralità di tale incarnazione, da contrapporsi alla cellula del tu: quest'ultima produce la costruzione di atti organizzativi della coscienza, fissa delle coordinate pur nelle pretese diminuite dopo la *Bufera*, ha carattere vitalizzante per il soggetto attraverso la destrutturazione del già-fissato; la prima, invece, ferma il movimento ed allonta-

na, si occupa di “mantenere le distanze” gelando la messa a fuoco del reale. Detto questo, può risultare paradossale che il tu ossimorico, così fertile, scompaia con *Satura*; sono del parere che ciò avvenga, oltre che per le ragioni di esaurimento poetico (nell’ambito degli sviluppi etico-conoscitivi, intendo) dell’intero macrosistema del tu, senza dubbio ragioni di vasta portata e ripercussione, a causa di una avvenuta sostituzione di funzione: la lingua poetica incorpora la gerarchizzazione implicita nel tu ossimorico, mediante la messa in contatto e l’urto azzerante degli stili, delle lingue e delle visioni del mondo, direi di ogni possibile atto di parola nella società, creando nello stesso tempo una zona franca per il soggetto, ed è la zona franca della passività e della reticenza/significanza (il mezzo parlare), indispensabile per duplicare in nuova forma la dialettica nestoriana. Perciò si arriva al risultato, senza dubbio interessante, di un ingigantimento dell’io nelle ultime raccolte, a scapito di una quasi totale glaciazione dell’energia cognitiva, quell’energia che,

fin al margine di *Satura*, lubrificava la poetica montaliana.

esistenza È l'incarnazione maggiormente diffusa [15+(2)] e l'esito terminale della costellazione. Qualche esempio: "supporre che qualcosa / esista / fuori dell'esistibile, / il solo che si guarda / dall'esistere." (*È ridicolo credere, Satura*); "Si deve preferire / la ruga al liscio. / ... Non più dunque un problema / quello di preferire / ma piuttosto / di essere preferiti" (*Si deve preferire. . . , Dario del '72*, dove possiamo rintracciare un ossimoro nascosto, avente come primo termine implicito la costituzione del soggetto come ente agente: l'attrito tra una qualità considerata fondante del soggetto e la sua storicizzazione (per giunta, dislocata nel solo tempo passato) rende evidente la ragione poetica dell'occultamento della figura retorica, necessario per porre in crisi, anche linguisticamente, una falsa acquisizione cognitiva attraverso un velamento/svelamento (il paradosso del soggetto che può essere storicamente tale soltanto se, astoricamente, si

dà come azione sul mondo: porre l'esser preferiti come atto precipuo dell'io ottiene il risultato di corrodere nell'ironia le qualità culturalmente acquisite del soggetto, posto come il grande assente); "Ma il troppo pieno simula il troppo vuoto / ed è quello che basta a farci ammettere / questo scambio di barbe. Non fa male a nessuno" (*Il pieno, Quaderno di quattro anni*); "perché sapevo che l'Essere / non ha opinioni o ne ha molte / a seconda del suo capriccio" (*Nel '38, Altri versi*). C'è da chiedersi che posizione occupi questa varietà d'ossimoro, in relazione ai campi del tu e della società; è mio parere che in essa permangano dei bagliori del tu, costituenti una sorta di crosta irremovibile ma di sempre maggiore fragilità (si veda il paragrafo 1.5 per una possibile segmentazione dell'Essere montaliano ed i suoi legami logici con la presenza della seconda persona), mentre il campo della società, al suo interno, generi un nocciolo di determinazione necessaria, oppositivo rispetto alla libertà implicita nel Sublime. Se la tripartizione dialettica non fosse tanto

abusata, si potrebbe dire che lo spazio ossimorico dell'esistenza costituisca la sintesi dei due campi fondanti, ma che, al tempo stesso, ogni atto poetico di questa sintesi proceda cellularmente e riveli l'unità d'insieme solo allargando il lettore lo sguardo alle intere ultime raccolte.

conoscenza “Attendo con fiducia di non sapere / perché chi sa dimentica persino / di essere stato in vita.” (*Nell'attesa, Satura*); “E il guaio è che l'incomprensibile / è la sola ragione che ci sostiene.” (*Rimuginando, Altri versi*; “Solo ci è noto che non è sapere / l'escogitazione, / quella che fa di noi i più feroci animali, / ma un dono che ci fu dato / purché non se ne faccia uso / e nemmeno si sappia di possederlo. / Ed è un sapere mutilo, inservibile” (*Il dono, Poesie disperse*). È un'incarnazione presente nella gran parte delle raccolte in esame, come si può notare, seppure dalla limitata estensione; non ha una particolare fisionomia, né è in essa rintracciabile un percorso di approfondimento od

uno sviluppo interno, oscillando tra il riflesso delle conquiste del campo della società (in questo caso la conoscenza ha il carattere di ossimorica sfocatura gnoseologica, dettata dalla contemporanea decozione dei dati fenomenici), riflesso filtrato da un soggetto tanto forte nel suo erigere argini stilistici (di carattere non difensivo, ma strutturante) quanto deboli risultano le prospettive conoscitive del sistema di pensiero sottostante, e un grado zero, teoricamente fertile ma a cui manca il propellente per divenire identificazione di un bersaglio reale su cui convergere, degli strumenti umani, che rimangono in bilico tra resa al nemico (l'indifferenziamento nel magmatico) e ripiegamento, valutazione delle proprie forze.

Scorrendo semplicemente quest'elenco di occorrenze ci si può rendere conto come l'ossimoro diventi, in particolare nei riferimenti all'esistenza ed alla società, una tale entità poetica significativa da acquistare la forza di struttura concettuale: se il prevalere del campo tu in *Satura* determina ancora quella tenacia oppo-

sitiva ereditata dal visiting angel delle prime tre raccolte, con il *Diario* tutta la realtà fenomenica viene inglobata in una biforcazione permanente e paratattica, in cui le gerarchie sono punti di partenza linguistici, mai di approdo e dove la logica ossimorica $A=B$ non rende geometricamente quantificabile né l'io né il reale, geometrizza invece la distanza tra soggetto poetico (sede della contraddizione dell'ossimoro) e mondo civile (sede dell'esistenza segnica dei termini dell'ossimoro capitale ma non della loro sovrapposizione, che è atto della coscienza).

1.7 Le prove generali. Metafore teatrali

Si tratta di una costellazione ausiliare, dalle direzioni molteplici e spesso contraddittorie; per questa ragione sarà necessaria un'aderenza testuale puntigliosa ed un'attenzione per le differenze che, credo, porteranno frutti non spregevoli.

La prima poesia che incontriamo fa risuonare con vigore alcuni degli aspetti che ci preme porre in rilievo, si tratta di *Götterdäm-*

CAPITOLO 1. LA VISIONE DEL MONDO

merung da *Satura*:

Si legge che il crepuscolo degli Dei

stia per incominciare. È un errore.

Gli inizi sono sempre inconoscibili,

se si accerta qualcosa, quello è già

trafitto dallo spillo.

Il crepuscolo è nato quando l'uomo

si è creduto più degno di una talpa o di un grillo.

L'inferno che si ripete è appena l'anteprima

di una 'prima assoluta' da tempo rimandata

perché il regista è occupato, è malato, imbucato

chissà dove e nessuno può sostituirlo.

I primi due versi, squillante il segnale del "Si legge", appartengono all'universo borbottante della comunicazione di massa e questo è un primo elemento da tenere ben presente per le considerazioni successive; i vv. 3-5 pongono in primo piano la voce del soggetto poetico, 6-7 generano un contrappunto di questa con la

voce d'apertura, mentre i vv. 8-11 sono quelli di nostro più stretto interesse: l'inferno **si ripete** e questo non può non farci ripensare alla costellazione degli uomini che non si voltano e, cercando nella memoria poetica montaliana, ad *Addii, fischi nel buio, cenni, tosse...* con l' "orrida / e fedele cadenza di carioca" legata agli "automi" che, forse, "hanno ragione": ripetizione e società massificata, che qui si rinforzano vicendevolmente e generano il sema teatrale; non abbiamo però l'azione teatrale, l'evento cioè di rappresentazione significativa in cui un agente organizzando attori, spettatori, tempo e spazio produca una rilevanza del reale; poiché il regista è occupato, ad accadere davanti ai nostri occhi è soltanto un'anteprova, un agire scenico privo della necessità luminosa che spetta esclusivamente allo spettacolo integro, la prima assoluta. La corrispondenza tra vita e teatro è un sotterraneo riaffiorare della comunicazione svuotata di senso, ma questa emersione viene utilizzata per far scontrare due idee del divino, quella vulgata e, del resto, talmente fragile da esser vanificata dal solo mordace buon senso del poeta, e quella personale, costituita da una reifica-

CAPITOLO 1. LA VISIONE DEL MONDO

zione dell'attitudine speculativa, la cui resistenza viene saggiata attraverso la corrosione delle metafore d'uso.

Quanto raccolto in questa lirica è bastevole per abbozzare un campo di significati con cui perimetrare la costellazione:

- La compiutezza della rappresentazione vera e propria è sostituita dall'anteprova.
- L'anteprova si situa nel segno della ripetizione infernale ed è legata, in qualche modo, al mondo della comunicazione di massa.
- Centrale è la figura del regista, del resto rivelato per mezzo dell'assenza e della inoperosità.
- Viene proposta la coincidenza topica tra Vita e Teatro.
- Divinità e regista, per i due punti precedenti, coincidono grazie ad un'ambiguità anch'essa significativa.

Seguendo il primo filo arriviamo a *Le prove generali* in *Quaderno di quattro anni*: “Qualche poeta ha voluto / praticando le prove respiratorie / di una sapienza indiana multimillenaria / pro-

curarsi uno stato di vitamorte / che parrebbe la prova generale /
di ciò che sarebbe di noi quando cadrà la tela. / Le prove generali
sono la parodia / dell'intero spettacolo se mai dovremo / veder-
ne alcuno prima di sparire / nel più profondo nulla. ...”, versi
che, se da una parte possono chiarirci le ragioni della biforcazione
prova-spettacolo, dall'altra ci chiedono di porre un obiettivo all'i-
ronia montaliana: il poeta sembra considerare il rapporto con la
morte come questione irrisolta ed evitata dalla cultura di massa
(in cui pare cadere il poeta del primo verso, se la nostra indagine
coglie nel segno) ma, contemporaneamente, svalutare con sarca-
simo l'impalcatura poetica vita-teatro; ora, a seconda di quale dei
due assi il lettore consideri predominante, il senso complessivo del
macrosistema assume valore differente, nel primo caso divenendo
una sorta di accorpamento di prove d'indagine da parte del sog-
getto poetico, nel secondo caso un contenitore che, indipendente-
mente dal suo celato, subisce i colpi dell'annullamento semantico
della lingua stereotipata, proverbiale, anzi eleva a potenza que-
sto annullamento e lo assolutizza. Mi pare evidente quanto siano

determinanti qui i depistaggi della polifonia nell'ultimo Montale; in sede critica, considerando voluti ed esteticamente funzionali entrambi i punti di vista, sono dell'opinione che la profondità di questa costellazione, ed intendo profondità nel senso di rispondenza semantica piena a nuclei fertili di storia poetica, sia proprio da rintracciarsi nell'ondulante polarità dei segni, nei valichi inattesi scavati dalla compresenza di asseverazioni incisive ed evaporazione repentina, per vacuità linguistica, delle stesse: per questa ragione, per questa tracciatura di confini al discorso inautentico lasciata all'intelligenza sensibile del lettore, presenza della morte, sua assimilazione di patetica impotenza e sua imprevedibilità riescono insieme e simultaneamente ad entrare di forza nella rete che stiamo tessendo.

Non soltanto il regista è figura assente, ma sorge il dubbio che possa essere vittima di un congegno mal ideato: "Colui che allestì alla meno peggio / il cabaret / tutto aveva previsto gloria e infamia / o cadde in una trappola / di cui fu prima vittima se stesso?" (da *Altri versi*); assenza e ruolo di vittima sono due

forme di passività, alla quale si contrappone la figura del suggeritore, agente vicario dello spettacolo seppure costretto ad esser testimone di un copione: è lo spettatore attivo, coincidente con l'io poetico; "Tentammo un giorno di trovare un modus / moriendi che non fosse il suicidio / né la sopravvivenza. Altri ne prese / per noi l'iniziativa; e ora è tardi / per rituffarci dallo scoglio. / Che un'anima malviva / fosse la vita stessa nel suo diapason / non lo credesti mai: le ore incalzavano, / a te bastò l'orgoglio, a me la nicchia / dell'imbeccatore." (A. C., *Diario del '71*); per il ruolo, svincolato dal soggetto ma legato strettamente all'attività vicariale tanto da essere il corresponsabile di un ipotetico "fiasco", si legga anche *Lo spettacolo in Altri versi*: "Il suggeritore giù nella sua nicchia / s'impappinò di certo in qualche battuta / e l'Autore era in viaggio e non si curava / dell'ultimo copione contestato / sin da allora e da chi? Resta un problema. / Se si trattò di un fiasco la questione / è ancora aperta e tale resterà. / Esiste certo chi ne sa più di noi / ma non parla; se aprisse bocca sapremmo / che tutte le battaglie sono eguali / per chi ha occhi chiusi e ovatta

negli orecchi” (non sfugga il mutamento di carattere: qui il suggeritore è tutto interno alla narrazione, è assorbito dalla propria parte, direi quasi meccanizzato).

Un dato interessante è la qualità di spartiacque di *Altri versi*, che segna il confine tra un macrosistema in cui si stagliano figure emblematiche di movimento e spinta alla creazione di immagini teatrali (fino al *Quaderno di quattro anni*) e un secondo in cui conquistano ogni spazio i ruoli di inerte partecipazione: è il caso, tra i molti, di *Prosa per A. M.*, “Forse si fu chiamati per lo spettacolo / ma l’attesa fu lunga e a cose fatte / rincasando nel gelo e rimbucandoci / là dove uscimmo per il nostro turno / si è incerti se tra il tutto e il nulla pesi / onesta e necessaria la bilancia.” (dove è da segnalare l’ambiguità semantica di “turno”); di *Rimuginando*, “Probabilmente / sta calando la sera. Non per gli anni / che sono molti ma perché lo spettacolo / annoiava gli attori più che il pubblico.”; oppure di *Oggi*, “Purtroppo noi poveri uomini siamo com’è / l’uccello in gabbia al volo degli storni. / Le nostre colpe saranno punite a colpi di scopa. / Non siamo che

comparse, in gergo teatrale / utilités”.

Prima di giungere ad *Altri versi*, alcune figure, al contrario, riescono ad occupare il palcoscenico, a piegare la messinscena al loro volere: può essere Fregoli in *I travestimenti*, *Quaderno*, “Non è poi una favola / che il diavolo si presenti / come già il grande Fregoli / travestito”²⁸ o, piuttosto, lo stesso poeta in *Annetta*, “Occorreva di più, una statua viva / da me scolpita. E fosti tu a balzare / su un plinto traballante di dizionari / miracolosa palpitante ed io / a modellarti con non so quale aggeggio. / Fu il mio solo successo di teatrante / domestico. Ma so che tutti gli occhi posavano su te. Tuo era il prodigio.”, dove il rapporto imbeccatore(io)–tu di *A C.* è duplicato in quello di teatrante(io)–*Annetta*, il che può senza dubbio suggerirci quale limitata estensione della libertà rappresentativa sia permessa all’io poetico e, più in profondo, quale possibilità di reale intervento sul mondo si trovi nascosta sotto la superficie testuale.

²⁸Qui poco importa la rilevanza, debole, del personaggio nell’economia della poesia, ciò che preme individuare è la possibilità a lui concessa di esser teatro, invece di subirne la prassi e le funzioni, quindi la possibilità concessa al sema teatrale di polarizzarsi positivamente.

Giunti alla lettura di *Annetta* possiamo soddisfare la richiesta di ulteriori precisazioni sulla polarità attivo/passivo della costellazione: è evidente che a dare lo scatto del movimento alla macrostruttura sia l'emanazione degli eventi poetici dalla memoria privilegiata²⁹, in assenza della quale ci si trova di fronte alle diverse gradualità della partecipazione all'evento della rappresentazione (assenza della memoria) oppure all'utilizzo rattappito della metafora teatrale (metafora vuota) fino all'annullamento della stessa forza metaforica (memoria personale ma non privilegiata); in riferimento a questo terzo caso sono da leggersi *Càffaro* da *Altri versi*, "...Più sconsigliato invece / il traduttore mancato portò sulla piccola scena / un suo dramrone storico del quale in robe ducale / fu interprete l'Andò e andò malissimo / tanto che quando apparve la nota mèche al proscenio / un grido di bulicciu! divallò dalle alture / e fu l'unico omaggio che i suoi fedeli / se mai ne fu taluno vollero tributargli."; *Sono passati trent'anni, forse quaranta...*, "In un teatro-baracca si riesumava / una no-

²⁹Si considera tale, chiaramente, quell'atto del ricordare che abbia come oggetto una entità privilegiata, nel senso chiarito dall'insieme delle costellazioni semantiche fin qui incontrate.

iosa farsa dell'aureo Cinquecento. / Ne comprendevo assai poco
ma tutto il resto / era per me decifrato da un provvido amico
straniero / che poi scomparve. Lo avevo già visto al Caffè / degli
scacchisti. ...”; infine *Tempo e tempi II*, “e il povero poeta (?)
che ti disse / prenotami magari un posto di loggione / lassù se mi
vedrai ...”.

Per ciò che riguarda la sua qualità di contenitore semantico, la
metafora teatrale in *Altri versi* appare spesso logora e svuotata di
sensi, tanto da finire in pasto agli ingranaggi linguistici escogitati
dal poeta: “Noi siamo i comprimari, i souffleurs nelle buche / ma
i fili del racconto sono in mano d'altri. / Si tratta chiaramente di
un'allegoria / che dura da un'infinità di secoli supponendo / che
il tempo esista oppure non sia parte / di una divina o no macchi-
nazione” (*L'allegoria*) ed è palese come l'effetto di considerare la
relazione vita-teatro quale forma allegorica, quindi storica, sia il
prosciugamento ogni sua vivacità e potere espressivo; altre volte
appare compiaciuta, nella sua debolezza, dei propri svisceramenti
ulteriori, secchi come rami, “L'avvenire è già passato da un pezzo.

CAPITOLO 1. LA VISIONE DEL MONDO

/ Può darsi però che ammetta qualche replica / dato l'aumento
delle prenotazioni. / Con un palmo di naso resteranno / gli abbonati alle prime; e col sospetto / che tutto involgarisce a tutto spiano.”.

Rimane da stabilire il peso della correlazione esistente fra il macrosistema e l'uomo nuovo; riportiamo nella sua interezza *La commedia*, del 1969, raccolta nelle *Poesie disperse*:

Si discute sulla commedia:

se dev'essere un atto unico o in tre o in cinque

come il genere classico;

se a lieto fine o tragico; se sia

latitante l'autore o reperibile

o se un'équipe lo abbia destituito;

se il pubblico pagante e gli abusivi,

onorevoli o altro

non stronchino i soppalchi dell'anfiteatro;

se sulla vasta udienza calerà

un sonno eterno o temporaneo; se

la pièce debba esaurire tutti i significati
o nessuno;
si arguisce che gli attori non siamo necessari
e tanto meno il pubblico; si farfuglia dai perfidi
che la stessa commedia sia già stata
un bel fiasco e ora manchino i sussidi
per ulteriori repliche; si opina
che il sipario da tempo è già calato senza
che se ne sappia nulla; che il copione
è di un analfabeta ed il sovrintendente
non è iscritto al partito. Così si resta in coda
al botteghino delle prenotazioni
in attesa che lo aprano. O vi appaia
il cartello ESAURITO.

Il mondo meccanizzato degli uomini che non si voltano non viene evocato oggettualmente, ma nella prassi linguistica del si impersonale e dell'anafora livellante il reale, la prima finendo per obliterare il soggetto di una possibile azione, la seconda lo svilup-

CAPITOLO 1. LA VISIONE DEL MONDO

po temporale di un progetto che abbia ordine causale; si capisce, quindi, per quale ragione il campo dell'attesa ("si resta in coda . . . in attesa") sia la risultante di questo processo disgregativo: ogni volta che la memoria trasvalutatrice dell'io, lasciando il campo poetico, spalanca le porte della lingua (e delle strutture mentali corrispondenti agli atti linguistici) alla società di massa, la valenza attiva (i ruoli di regista, suggeritore, di protagonista della scena) della costellazione teatrale svanisce o è completamente, senza margine di ambiguità semantica cioè, immobilizzata dalla circolarità nullificante dell'anonimato etico e conoscitivo.

Nell'aggregare ulteriori risponderne testuali a questa pista ci viene in soccorso *Il terrore di esistere, Diario del '72*, nei cui primi otto versi si stringe un'aperta alleanza sia tra automazione (un evidente portato della categoria sociale e psicologica dell'indistinto umano) e spettacolo, addirittura un passaggio di testimone, che fra l'universo spirituale sorto in seno alla prima e perdita d'identità: "Le famiglie dei grandi buffi / dell'operetta si sono estinte / e con esse anche il genere comico, sostituito / dal tribale tan

tan degli assemblaggi. // È una grande sventura nascere piccoli / e la peggiore quella di chi rimbambisce / mimando la stoltizia che paventa / una qualche improbabile identità”. Se, inoltre, il teatro è duplicazione del reale, il reale sotto anestesia della cultura di massa non permette alcuna specularità conoscitiva proprio poiché privato del principio di identità soggettiva; perciò “Da tempo stiamo provando la rappresentazione / ma il guaio è che non siamo sempre gli stessi. / Molti sono già morti, altri cambiano sesso, / mutano barbe volti lingua o età. / Da anni prepariamo (da secoli) le parti, / la tirata di fondo o solamente / ‘il signore è servito’ e nulla più. / ...” (*Qui e là, Satira II*), dove è notevole come l’inidentità dei teatranti trascini con sé una macroscopica sfocatura temporale: l’intuizione sulle ragioni poetiche della struttura linguistica di *La commedia* ha qui la sua conferma.

1.8 *I Morti*

Così sperso tra i vimini e le stuoie

CAPITOLO 1. LA VISIONE DEL MONDO

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,
e se un gesto ti sfiora, una parola
ti cade accanto, quello è forse, Arsenio,
nell'ora che si scioglie, il cenno d'una
vita strozzata per te sorta, e il vento
la porta con la cenere degli astri.

L'ultima, straordinaria strofe di *Arsenio* ci conduce al nucleo gemellare del macrosistema, la cui composizione è agevolmente divisibile negli insiemi dei **morti memorativi** e dell' **ossimoro vivi/morti**: il primo costituisce il serbatoio più fertile concesso

al ricordo, il secondo una struttura poetico-esistenziale rimasta pressoché invariata dalle liriche degli *Ossi*. Proprio nei versi che aprono il paragrafo vediamo un'applicazione esemplare di questo secondo gruppo: alla metamorfosi di Arsenio in giunco corrisponde, per logica poetica, l'allegorica coincidenza di vivi e morti, attraverso la mediazione della circostante realtà fenomenica ridotta a materiale arboreo, "Così sperso tra i vimini e le stuoie / grondanti, giunco tu che le radici / con sé trascina" (è il principio di riduzione, cioè, ad annullare i confini degli enti, fino a rendere omogeneamente neutri gli stati con cui si qualificano); il mondo delle radici d'immobilità non è altro che una "ghiacciata moltitudine di morti", mentre l'esistente e l'inesistente condividono la stessa fedeltà all'azzeramento dello spirito vitale. Ma, a questo punto, l'ossimoro esistenziale si pone prospetticamente come quinta dell'apparizione salvifica: il "cenno d'una / vita strozzata per te sorta" ne costituisce l'incarnazione larvale.

Ecco affiorata la costituzione fertile del secondo nucleo, la coesistenza della morte-in-vita e dell'afflato vivificante concesso ad

un soggetto che può trascendere la datità naturale; fuori di questa convivenza l'ossimoro mortuario non produce alcuna rilevanza né eliminare, di confine territoriale, né tantomeno conoscitiva. Per questa ragione questo secondo sarà il nucleo meno ricco di rifrazioni significanti da *Satura* alle raccolte terminali, perdendo forza accentratrice l'istanza trascendente; d'altronde, il passaggio da tale ossimoro colto nella stessa evidenza linguistica ad un dualismo agonistico tra raccolto universo del poeta e realtà contemporanea è proprio uno dei trapassi poetici fondamentali per determinare quella nuova dialettica figurale che nasce dall'esaurimento della ragione esaminante cara al primo Montale.

I vivi-morti, quindi, divengono una categoria metonimica dell'umano tout court oppure assumono la rigidità reificata del cadavere o dell'antenato; per il primo caso, sconfinante nel tic linguistico, si legga *Niente di grave* in *Satura*, "La sibilla trimurtica / esorcizza la Moira insufflando / vita nei nati-morti."; *Dormiveglia* dal *Quaderno*, "Il sonno tarda a venire / poi mi raggiungerà senza preavviso. / Fuori deve accadere qualche cosa / per dimostrarmi

che il mondo esiste e che / i sedicenti vivi non sono tutti morti.”; infine, tra gli *Altri versi*, “Quando il fischio del pipistrello / sarà la tromba del Giudizio / chi ne darà notizia agli invischiati / nel Grande Affare? / Saremo a corto di comunicazioni, / in dubbio se malvivi vivi o morti.”. Per il secondo: “Fra i miei ascendenti qualcuno / lottò per l’Unità d’Italia, / raggiunse altri gradi, portò / la greca sul berretto, fu coinvolto / in brogli elettorali. Non gl’importava forse nulla di nulla, non m’importa nulla di lui; il suo sepolcro rischia / di essere scoperchiato per carenza / di terra o marmi o altro. C’è una morte / cronologica, una che è economica, / un’altra che non c’è perché non se ne parla” (*A ritroso, Quaderno*); “Io fermo per cinque ore sulla piazza / enumerando i morti sulla stele, mettendomici / dentro ad honorem ridicolmente.” (*Quando si giunse al borgo del massacro nazista...*). Assimilabili per l’opacità densa di ciò che gravita intorno ai morti sono i versi di *Senza mia colpa...*, dal *Quaderno*: “Ho pensato un momento ch’ero l’ultimo / dei viventi e che occulti celebranti / senza forma ma duri più di un muro / officiavano il rito per i

defunti”.

Quando, invece, la presenza dei morti non mnesici si distende in una scena dalle spiccate qualità teatrali o dalla ricchezza significativa ed antitetica, ciò è dovuto alla sovrapposizione del piano del tu salvifico (questa volta, diversamente che in *Arsenio*, non più larvale ma postumo all’attesa di redenzione nel presente) alla struttura poetica: si leggano in tal senso sia *Gli uomini che si voltano* (“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 templi di Mercurio / tra cadaveri in maschera, / tu la sola vivente”) che *Nel silenzio* (“Anche i morti si sono messi in agitazione. / Anch’essi fanno parte del silenzio totale. / Tu stai sotto una lapide. Risvegliarti non vale / perché sei sempre desta. Anche oggi ch’è sonno / universale.”). È però chiaro come qui i morti entrino in contatto con la *morta che dona la vita*, siamo cioè in una zona protetta dal primo nucleo, quello del morto mnesico.

Tale centro semantico, dominante nel senso della quantità di

energia poetica con cui attraversa le raccolte diaristiche, è il campo privilegiato dall'atto del ricordo per la costruzione di immagini; è di tutta evidenza, per quanto si è appurato nei paragrafi precedenti, che l'istanza conoscitiva determini un sostanziale discrimine tra le prime e le seconde raccolte, costituendo *Satura* lo spartiacque tra i due gruppi. Ed è proprio il morto mnesico o, meglio, l'atto visivo-mnemonico che lo sottende, a costituirsi come il successore dell'atto conoscitivo: non più una perlustrazione del reale per una possibile sintesi, ma il raccoglimento della significanza del contingente in un addensato semantico, che è sintesi dell'eventualità esistenziale ("Una tabula rasa; se non fosse / che un punto c'era, per me incomprensibile, / e questo punto *ti riguardava.*", *Xenia II,1*). Per questa ragione la memoria è memoria di morti e si chiarisce ancor meglio la ragione per cui il secondo insieme, il ganglio ossimorico vivi/morti, perda qualità rivelatrici: ora non sono più necessarie contrapposizioni per squassare l'assetto circolare ed immobile della percezione del mondo, la sintesi è data come accumulato senza tensione, come segno in custodia;

CAPITOLO 1. LA VISIONE DEL MONDO

la memoria diviene casa del senso. A tale proposito si legga l'ese-
mplificazione di questo processo in *Annetta*: “Perdona Annetta
se dove tu sei / (non certo tra di noi, i sedicenti / vivi) poco ti
giunge il mio ricordo. / Le tue apparizioni furono per molti anni
/ rare ed impreviste, non certo da te volute. / Anche i luoghi (la
rupe dei doganieri, / la foce del Bisagno dove ti trasformasti in
Dafne) non avevano senso senza di te. / ... Oggi penso che tu sei
stata un genio / di pura inesistenza, un'agnizione / reale perché
assurda. Lo stupore / quando s'incarna è lampo che ti abbaglia
/ e si spegne. Durare potrebbe essere / l'effetto di una droga nel
creato, / in un medium di cui non si ebbe mai / alcuna prova.”.

La memoria diviene, davvero, casa del senso perché in essa
non valgono le categorie esistenziali (dell'esistente contrapposto
all'esistere, intendo), è il lancio di dadi che ottiene punteggio pie-
no perché nessuno ha mai stabilito le regole del gioco, pena la
ricaduta nel tempo della necessità e del sempre-uguale; ciò che
accumula sensi, il significativo, non può rivelarsi nel presente per-
ché in esso non può avvenire alcuna sintesi; a ciò vanno attribuiti

due significati profondi: che al presente spetti soltanto il carattere diacronico e che esso richieda dal soggetto un atto di composizione intellettuale per porsi come rilevante cognitivamente. Se la presenza intermittente del *Visiting Angel* costituiva l'estremo salvataggio dei processi identificativi nell'io, la sua scomparsa dal presente modifica gli equilibri esistenti, rendendo predominante il carattere di esclusiva diacronicità di esso, risultante in una sua insignificanza estendibile all'infinito: progressivamente, l'infinita nullità del presente tende a spingere sempre più lontano dalla corrente del vivere il getto della memoria, a separarla nettamente da sé. “La memoria vivente è immemoriale, / non sorge dalla mente, non vi si sprofonda. / Si aggiunge all'esistente come un'aureola / di nebbia al capo. È già sfumata, è dubbio / che ritorni. Non ha sempre memoria / di sé.” (*La memoria, Quaderno*); “In verità di keepsakes in senso letterale / ne possiedo ben pochi. Non ho torri pendenti / in miniatura, minigondole o simili / cianfrusaglie ma ho lampi che s'accendono / e si spengono. È tutto il mio bagaglio. / Il guaio è che il ricordo non è gerarchico, ignora le precedenze

CAPITOLO 1. LA VISIONE DEL MONDO

e le susseguenze / e abbuia l'importante, ciò che ci parve tale. /
Il ricordo è un lucignolo, il solo che ci resta. / C'è il caso che
si stacchi e viva per conto suo. / Ciò che non fu illuminato fu
corporeo, non vivo." (*I pressepapiers*).

La lettura dell'intera *Nei miei primi anni abitavo al terzo piano...* può venirci in soccorso per enucleare alcuni punti nodali della macrostruttura:

Nei miei primi anni abitavo al terzo piano
e dal fondo del viale di pitòsfori
il cagnetto Galiffa mi vedeva
e a grandi salti dalla scala a chiocciola
mi raggiungeva. Ora non ricordo
se morì in casa nostra e se fu seppellito
e dove e quando. Nella memoria resta
solo quel balzo e quel guàito né
molto di più rimane dei grandi amori
quando non siano disperazione e morte.
Ma questo non fu il caso del bastardino

di lunghe orecchie che portava un nome
inventato dal figlio del fattore
mio coetaneo e analfabeta, vivo
meno del cane, è strano, nella mia insonnia.

Nella poesia vengono presentati due processi della memoria, collocati in posizione gerarchicamente discendente: il ricordo del cagnetto e quello del figlio del fattore, “vivo meno del cane”; esaminando in modo più approfondito il testo notiamo che, in realtà, quattro sono i gradi della memoria evidenziati: abbiamo quello legato alla morte e disperazione amorosa, quello riguardante i grandi amori, il ricordo coagulato in un solo punto, infine il ricordo sfocato. I grandi amori sono messi in contatto con Galiffa e questo, in una zona semantica più distante, con “disperazione e morte”. Quali conclusioni possiamo trarre da questa rete di relazioni? Partiamo da un segnale di grande evidenza: la disperazione amorosa, addirittura la morte per amore, appartengono alle forme storiche della retorica del sublime e sono, nei versi, poste in rilievo come dati culturali proprio dalla vicinanza per antitesi

con il racconto mnesico dedicato al cagnetto.

La prima lettura della superficie testuale sembrerebbe rinchiudere la poesia nell'ambito delle illuminazioni rievocative; seguito il richiamo del segnale, mi pare che altro celino i versi: c'è una presenza nascosta e tanto più fertile quanto meno portata all'ebollizione segnica, è quella della pietà. In essa si forgia il legame occulto tra il sublime e l'apparizione del ricordo, mentre la sua evocazione silente è il motivo per cui nella memoria si sia impressa con maggiore dettaglio e forza l'immagine del cane rispetto a quella umana: la pietà è l'avvertimento sentimentale dell'uguale nel diverso e la sua distanza dalla ragione è la tendenza di questa seconda alla percezione dell'uguale nell'uguale (mi riferisco a quel raffreddamento dell'avvertire che è la ragione comune, non certo al pensiero allargato di matrice kantiana), all'immedesimazione priva di qualsivoglia salto assimilatore; secondo ragione la memoria avrebbe dovuto privilegiare l'umano (da qui lo scatto mimetizzato nel paradosso degli ultimi versi) e la mutazione semplificatrice nell'umano del non umano ("Ora non ricordo / se morì

in casa nostra e se fu seppellito / e dove e quando.”), secondo pietà il privilegio spetta alla distanza esistenziale tra accadere interiore del poeta e lacerti biografici del cagnetto. Solo ciò che possa ridursi pietosamente a narrazione esteriore di vita e, attraverso questa esteriorità del porsi come altro, giunga a fissarsi in traccia segnica dell'esistente, riesce a superare la fattualità materiale dello scorrere non mnemonico: la memoria rilascia la sua luce fiavole su tutto ciò che si pone come diseguaglianza riducibile a senso ultimo (postremo in relazione alle attese gnoseologiche delle raccolte in esame, dove la visibilità superante l'indistinto materico guida la rabdomanzia del senso).

Infine, sussiste il caso di una lirica, *Il tuffatore*, in cui questo percorso viene abbreviato percettibilmente: se la pietà si nutre della distanza tra soggetto ed oggetto e la morte è la smisurata distanza, la distanza in sé, ciò che è contemporaneamente vivo e morto, un evento smaterializzato in una serie di fotografie in sequenza temporale, è il contenitore di una pietà assoluta, scolpita più nella coscienza che nell'occasione da cui nasce (con il rischio,

CAPITOLO 1. LA VISIONE DEL MONDO

non del tutto evitato, di una concezione del sentimento storica prima che poetica); la coesistenza del massimo di soggettività (l'agire del tuffatore) e del massimo di oggettività (la fissità raggelata di chi viene posto all'interno della cornice fotografica) si trasferisce nello sguardo dell'io poetico — la pietà è questo strabismo del sentimento per cui un duplice senso del reale si impossessa delle capacità percettive e le conduce, negli effetti, sulla soglia di quel deragliamento totalizzante che è l'incontro con il Sublime.

CAPITOLO 2

LA NUOVA LINGUA

2.1 La terminologia alla moda: dai poeti laureati ai filosofi interdisciplinari

L'accademia e la lingua accademica, com'è noto, entrano a far parte dell'universo montaliano fin dagli *Ossi di seppia*, generando quel conflitto tra basso ed aulico che si rivela uno degli esplosivi detonanti con maggior fragore nella prima raccolta. In questo paragrafo ci si porrà il quesito se tale contrasto permanga nelle raccolte successive o venga abbandonato e, nel primo caso, sotto quali spoglie si presenti al lettore.

Non credo ci sia bisogno di una puntuale documentazione, riferibile a conferme ed assenze testuali, per affermare che il conflitto

si presenti, negli *Ossi*, quale tentativo di messa a fuoco linguistica e che, quindi, esaurisca la sua iniziale funzione una volta forgiati gli strumenti di ricognizione conoscitiva e di apertura al Sublime; per tale ragione *Occasioni* e *Bufera* ne sono sostanzialmente privi, per lo stesso motivo per cui sono mancanti di quella elementare spinta oppositiva che si manifesta all'origine del percorso montaliano e di cui *Non chiederci la parola che squadri da ogni lato...* è l'estrinsecazione maggiormente evidente: differenziazione linguistica (sprezzantemente lessicale ne *I limoni*, ad indicare un vocabolario altro che non riesce più a costituirsi linguaggio compiuto e significante nella peculiare rete semantica — una lingua cellulare, quella accademica, che non genera, per propria decadenza, un mondo ma si fissa in coazione terminologica, in tassonomia) e differenziazione esistenziale sono le prime porzioni aggregative del nodo poetico-conoscitivo, al di là dell'apparenza di scepsi raggelata e della messa in controluce del sottobosco figurale, in realtà dalla forte tendenza all'espansione.

Questo duplice propellente è talmente efficace da non dover

esser più immagazzinato nelle due raccolte seguenti; l'opposizione tra basso ed aulico ritorna in *Satura*, seppur in forma variata: se questa, negli *Ossi*, poneva l'aulico come presenza fisica, come oggetto (differentemente dalla poetica gozzaniana di una compresenza dei due termini ad indicare una compresenza ed inscindibilità nel mondo), nella quarta raccolta l'aulico si muta nella forma linguistica del vivere ignoto a sé stesso, cioè del vivere dequalificato (cfr. 1.2); in tale modo esso assorbe e porta a maturazione l'antitesi esistenziale degli *Ossi*: il non saper dire era lì un dire provvisorio, in tonalità minore, ma un dire in ogni caso, era il cercare la voce adatta; adesso l'espressione perde qualsiasi carattere transitorio ponendosi come sonda stilistica che tutto rileva e assorbe agevolmente nel proprio registro, ormai identificabile in un'apertura alla totalità dei registri. L'estraneità originaria dell'aulico si muta in tale principio di accoglienza e frantumazione del reale: lingua ed essenza arrivano a sfiorarsi sino alla mimesi (non si tratta, è bene aggiungere, di una mimesi totale: ha il carattere dell'abbandono allo scorrere degli enti, ma allo stes-

CAPITOLO 2. LA NUOVA LINGUA

so tempo si qualifica come allentamento controllato, segnato con forza dalle risonanze indotte dal soggetto, come vedremo nelle pagine seguenti), perdendo quella divaricazione sperimentale degli esordi.

Quale sia la congiunzione profonda tra aulicità e terminologia alla moda può scoprirsi leggendo, in comparazione, alcuni versi dalla prima raccolta:

Ascoltami, i poeti laureati
si muovono soltanto fra le piante
dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti.
Io, 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.

Esterina, i vent'anni ti minacciano,
grigiorosea nube
che a poco a poco in sé ti chiude.
Ciò intendi e non paventi.

...

Poi dal fiotto di cenere uscirai
adusta più che mai,
proteso a un'avventura più lontana
l'intento viso che assembla
l'arciera Diana.

...

La tua gaiezza impegna già il futuro
ed un crollar di spalle
dirocca i fertilizî
del tuo domani oscuro.

Si tratta, ovviamente, della prima strofe de *I limoni* e di al-

cuni versi tratti da *Falsetto*; costituiscono entrambi delle prove interessanti per vagliare quanto profonda sia l'eredità degli *Ossi* su *Satura* e le raccolte successive: nel caso de *I limoni* alla lingua accademica viene attribuita, nei primi tre versi, una difficoltà di movimento e, colta l'equivalenza, in questa poesia, di movimento ed elevazione conoscitiva, una difficoltà, se non impossibilità, gnoseologica. È un dato importante, se posto in relazione con il delirio di immobilità di Arsenio: possiamo dire che la contrapposizione movimento/stasi nasca, nella prima lirica di *Movimenti*, come antitesi di superficie, abbandonata sullo sfondo e non nel corpo della scrittura, tra soggetto conoscitivo e lingua alta inerte. Tale contrasto verrà fatto fruttare in Arsenio e lì interiorizzato, posto nella carne dell'io.

Falsetto è retta da un'ambiguità radicale; alcune somiglianze esteriori della protagonista con le figure del *Visiting Angel* potrebbero indurre a considerarla un'anticipazione della donna salvatrice, mentre la saturazione stilistica della formulazione aulica, imprecisamente decifrata, farebbe correre il rischio di porre la

lirica interamente sotto il giogo dell'ironia (per questa seconda interpretazione cfr. [17, p.205]); entrambe le ipotesi mi sembrano da scartare: la prima perché non permette di cogliere la pregnanza del titolo, rendendo neutri rispetto alla prima voce poetica tutti gli scarti stilistici, le impennate verso *un* Sublime (e vedremo subito quale); la seconda perché annulla qualsiasi dialettica, per quanto esteriore, tra soggetto ed eventi liricizzati.

Il titolo, innanzitutto: un cultore del teatro lirico, quale Montale era, non avrebbe utilizzato un termine tecnico, specifico di questa forma d'arte, in modo sfocato e poco puntuale, riducendolo a pura suggestione sonora (primo caso) o a segno titolatorio di un contenuto sgretolato dall'ironia (secondo caso); nel repertorio musicale ottocentesco, infatti, il caso di canto in falsetto è tutt'altro che desueto e non indica, di per sé, una falla vistosa d'esecuzione causata dall'estemporaneità della manchevolezza e del ripiego, bensì l'impossibilità per il cantante di adeguarsi, mediante la naturale impostazione vocale, a parti non conformi all'interezza della propria estensione (scritte per lo più in relazio-

ne ai mezzi degli artisti di dedica), parti che lo vedono costretto a servirsi di un artificio per il raggiungimento delle note più acute. Che l'effetto di tale pratica possa risultare a volte sgraziato non implica affatto che il falsetto denoti un errore grossolano nell'interpretazione o che, addirittura, tutto ciò che esso abbracci sottintenda, nell'ascoltatore, ironia e distacco.

Se si accetta, quindi, il significato, tecnico, di artificio razionalmente adoperato, evitando perciò di dilatare il senso del titolo oltre il lecito, la corrispondenza di questo con il succedersi delle strofe appare senza dubbio più controllabile; l'innalzamento di tono nel falsetto è il corrispettivo dell'innalzamento di tono nei versi: l'artificio è rintracciabile nell'incapacità di incontro tra mondo estetizzante, dannunziano di 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.”) e tempo complessivo, pieno, del soggetto (“Hai ben ragione tu! Non turbare / di ubbie il sorridente presente”). “Ti guardiamo noi, della razza / di chi

rimane a terra”: a rimanere a terra è non solo la prima persona plurale interna, è soprattutto la circolarità vivificante tra passato, presente e futuro, quell’atto della percezione che determina la costruzione del mondo montaliano; Esterina non ne fa parte, è simbolo dell’accadere che gode sé stesso, ininterrottamente, dall’origine dell’universo; la sua icona può assorbire tranquillamente quantità ingenti di innalzamento retorico perché è un vuoto figurale, il segno di un tentativo di risoluzione meramente pittorica dell’intreccio dei materiali psichici, prima che gli ingranaggi conoscitivi vengano messi in moto, ciò determinando una marcata disparità rispetto alla figura di Gerti, anch’essa personificazione di un’ipotesi di lavoro ma colma delle riflessioni liriche sedimentate nelle *Occasioni*; Esterina è un granito culturale, è stilizzata, diventa stile (l’accademismo prezioso di un gran numero di versi) per permettere un primo superamento di quanto di consolatorio, obnubilante, si trovi nel bagaglio poetico d’inizio secolo.

Riepilogando, le informazioni che abbiamo raccolto attraverso l’analisi delle due poesie degli *Ossi di seppia* possono condurci ad

CAPITOLO 2. LA NUOVA LINGUA

una prima sintesi: accademico ed aulico coincidono, sono portatori di immobilità conoscitiva, inoltre possono essere il segnale di un atto contrappositivo del soggetto rispetto ad un dato culturale o ad una visione del mondo. *Satura* nasce da qui, scavalcando la sintesi culturale attuata ne *La bufera*, dove la lingua alta rinasceva come spinta universalizzatrice della contingenza.

Orientiamo la lettura con alcuni estratti dalla quarta raccolta: *Fanfara*, “lo storicismo dialettico / materialista / autofago / progressivo / immanente / irreversibile / sempre dentro / mai fuori / mai fallibile / fatto da noi / non da estranei / propalatori / di fanfaluche credibili / solo da pazzi ... tu dimmi / disingaggiato amico / a tutto questo / hai da fare obiezioni?”; *Nell’attesa*, “È strano che tanto tempo sia passato / dall’annuncio del grande crac: seppure / quel tempo e quella notizia siano esistiti. / L’abbiamo letto nei libri: il fuoco non li risparmia / e anche di noi rimarrà un’eco poco attendibile.”; *Piove*, “Piove sui nuovi epistemi / del primate a due piedi, / sull’uomo indiato, sul cielo / ominizzato, sul ceffo / dei teologi in tuta / o paludati, / piove

sul progresso / della contestazione, / piove sui works in regress,
/ piove / sui cipressi malati / del cimitero, sgocciola / sulla pubblica opinione.”; *Dialogo*, “■ Il sistema ternario / secerne il male e lo espelle, / mentre il binario se lo porta dietro ■. / ■ Ma il ternario lo mette sottovetro / e se vince lo adora ■.”; *A un gesuita moderno*, “Paleontologo e prete, ad abundantiam / uomo di mondo, se vuoi farci credere / che un sentore di noi si stacchi dalla crosta / di quaggiù, meno crosta che paniccia, / per allogarsi poi nella noosfera / che avvolge le altre sfere o è in condominio / e sta nel tempo (!), / ti dirò che la pelle mi si aggriccia / quando ti ascolto.”.

La fissità linguistica dei poeti laureati è diventata il magma inarrestabile del vocabolario tecnico, della falsa dialettica e della fucina di miti dell'uomo moderno; si è spostato il punto d'equilibrio tra soggetto ed esperienza del reale, come è stato possibile appurare nel precedente capitolo, e la forza espressiva dell'io si rintana nel rivolta dell'oggetto demistificato, nelle sue pieghe, nel ritmo lirico dell'apertura occlusiva al mondo. L'insignificanza del-

l'aulico negli *Ossi* va a confluire nell'indistinto, nel "trionfo della spazzatura": l'assenza di relazione semantica e di rapporto tra significato e significante è ciò che unisce il falsetto solenne della prima raccolta al nuovo lessico, alla sua fanfara.

Cerchiamo di mettere a fuoco questa duplice caratterizzazione:

Assenza di relazione semantica Abbiamo visto, ne *I limoni*,

come l'accademia sia simbolo di un perimetro non cognitivo sul mondo, si costituisca come volontaria limitazione del campo visivo, quindi interpretativo; perciò i suoi segni sono inerti e non creano rifrazioni sulla totalità dei segni adiacenti: intorno a loro si crea un cono d'ombra che l'atto poetico non riesce ad illuminare; si vede costretto ad aggirarli.

La terminologia dell'uomo contemporaneo, avendo assorbito ogni disposizione epistemologica della lingua moderna, non può essere aggirata, può essere, però, presentata in forme di paratassi così spinte da neutralizzarne ogni intento conoscitivo; visto che la sua vita di relazione è assolutamente falsa e non produce alcuna dialettica reale, anche le sue compo-

menti segniche sono ridotte a lessemi morti. Alcuni esempi: “La polis è più importante delle sue parti. / La parte è più importante d’ogni sua parte. / Il predicato lo è più del predicante / e l’arrestato lo è meno dell’arrestante” (*Gerarchie*); “Che cos’è la realtà // il grattacielo o il formichiere / il Logo o lo sbadiglio / l’influenza febbrile / o la fabbrile o quella / del psicagogo” (*Realismo non magico*); “hasta la vista, à bientôt, I’ll be seeing you, appuntamenti / ridicoli perché si sa che chi s’è visto s’è visto” (*Auf Wiedersehen*).

Assenza di rapporto tra significante e significato Ne *I limoni*, ancora, il lessico naturalistico dei poeti laureati è puro nome; da *Satura* questo rapporto mancante o sfuggente è vistosamente rappresentato dallo slittamento del significante in significati limitrofi. “Déconfiture non vuol dire che la crème caramel / uscita dallo stampo non stia in piedi. / Vuol dire altro disastro; ma per noi sconsciati / e non mai confettati può bastare.”; “Da millenni attendiamo che qual-

cuno / ci saluti al proscenio con battimani / o anche con qualche fischio, non importa, / purché ci riconforti un *nous sommes là*. / Purtroppo non pensiamo in francese e così / restiamo sempre al qui e mai al là.” (*Qui e là*), dove uno stesso termine scivola sino alla soglia del proprio riverbero metalinguistico; si arriva all’azzeramento semantico in *Fine del ’68*: “Ho contemplato dalla luna, o quasi, / il modesto pianeta che contiene / filosofia, teologia, politica, / pornografia, letteratura, scienze / palesi o arcane. Dentro c’è anche l’uomo, / ed io tra questi. E tutto è molto strano.”.

Come si può notare, gli esempi sono interamente tratti da *Satura*; la ragione è che da *Diario del ’71 e del ’72* prevale, sul liquame lessicale, il calco della struttura connettiva dell’impersonale sociale (non che fosse assente prima, anche in alcuni dei versi sopra riportati, ma la distanza stilistica di enunciato e soggetto poetico era più netta e verificabile); si scava sotto l’inerzia linguistica e si perviene, in situazioni variabili, ad un medesimo nucleo prelogico che simula il pulsare del pensiero razionale: ha carattere

asseverativo, ma su base apodittica, tant'è che ogni suo possibile sviluppo causale origina una corrosione od un ribaltamento, anch'essi spesso iscritti in uno stampo riproduttore, la rima facile, a volte interna, adagiata in un ritmo cantilenante, da filastrocca.

“Ne abbiamo abbastanza di... / è ripetuto all'unanimità. Ma di che poi? Della vita no / e della morte ohibò, non se ne parla. // Dal *di* comincia la biforcazione / della quale ogni ramo si biforca / per triforcarsi eccetera. Può darsi / che anche l'Oggetto sia / stanco di riprodursi.” (*Ne abbiamo abbastanza...*, *Diario del '71*;

“Mi pare strano che l'universo / sia nato da un'esplosione, / mi pare strano che si tratti invece / del formicolio di una stagnazione” (*Big bang o altro*, *Quaderno*); “Se l'universo nacque / da una zuffa di gas / zuffa non zuppa allora / com'è possibile, come... / ma qui gli cadde di mano / quella penna di cigno / che seppure in ritardo / si addice ancora a un bardo.” (*Se l'universo nacque...*, *Altri versi*). La corrosione può essere sottile fino all'impercettibilità: è il caso di *Epigramma* (*Quaderno*), “Il vertice lo zenit / il summit il cacume / o Numi / chi mai li arresta. // E c'è chi si

stupisce / se qualcuno si butta / dalla finestra”, dove la suddivisione in strofe rende ambigua l’attribuzione della voce nei primi quattro versi, tanto da far sorgere il dubbio che essi nascano come riporto di discorso, immediatamente raffreddato dall’intonazione ironicamente alta e dal duplice e contrario senso attribuibile ad “arresta” (l’inarrestabilità del progresso, specchio della storia, colto nella sua meta ultima e la presenza di un frasario progressista dalla retorica inarrestabile).

L’uso lessicale occorre raramente nelle ultime raccolte e, spesso, si attua nell’automatismo della corrispondenza tra mondo e lingua accademici; si legga, per tale utilizzo, *Senza pericolo, Quaderno*: “Il filosofo interdisciplinare / è quel tale che ama *se vautrer* / (vuol dire stravaccarsi) nel più fetido / lerciume consumistico. E il peggio è / che lo fa con suprema voluttà / e ovviamente dall’alto di una cattedra / già da lui disprezzata.”. Con tutta evidenza, l’aulico, dall’elefantiasi e dalla pervasività inarrestabili, ha messo radici talmente profonde nella poetica montaliana che il lessico accademico, nel suo uso precipuo, ne finisce per diventare

un sottoinsieme piuttosto marginale.

Rimane da stabilire il peso ed il valore dell'innalzamento stilistico presente nelle poesie costruite sulla citazione di versi altrui: di ciò tratteremo nel prossimo paragrafo; possiamo intanto dire che, a condividere alcuni strumenti in esse dispiegati, è una lirica apparentemente fondata sulla sola deformazione dell'aulico, *Diamantina*, dal *Diario del '72*. Questa la prima strofe:

Poiché l'ipotiposi di un'arcana
Deità posta a guardia degli scrigni
dei sommi Mercuriali non si addice
a te, Adelheit, apparsa come può
tra zaffate di Averno baluginare
una Fenice che mai seppe aedo
idoleggiare,
così conviene che io mi arresti e muti
la mia protasi in facile discorso.

Il prosieguo osserva l'indicazione degli ultimi due versi; è chia-

ro come la cesura che li separa indichi una differenziazione e un'impermeabilità linguistica tra due geografie poetiche, la seconda, segnata dall'Averno, la prima, da un'assenza di dislocazione spaziale ma, contemporaneamente, da una debordante costruzione retorica; sono i territori dell'esistenziale e dello stile. Per tale ragione *Diamantina* non può essere posta tra le metamorfosi tarde dei "poeti laureati", ne è una variante come lo sono le liriche rette da citazione: il soggetto si confronta con un grumo semantico sì inservibile nell'arte presente, ma vivo figurativamente a sufficienza da costituire l'immagine di un punto di contatto tra esistenza e poesia. *Diamantina* è figlia di quanto di sotterraneo ed inespresso era già racchiuso in *Falsetto*, portando in superficie la giacenza di ciò che è percepibile come mero stile, differentemente dalle trasformazioni dell'aulico in *Satura*, dove a tale sostrato subentra un vuoto culturale, nella palese derivazione dall'indifferenza segnica rintracciabile nelle manifestazioni dei "poeti laureati".

*2.2 Contrappunti: Kavafis, Monti,
D'Annunzio. La citazione come presa di
distanza dall'originale*

Allacciandoci a quanto introdotto nel precedente paragrafo, possiamo qui sviscerare una tesi che, se si rivelasse corrispondente all'insieme dei dati poetici, potrebbe chiarire alcuni punti oscuri dell'ultimo Montale, quali l'assenza di omogeneità nell'impianto dialogico delle voci (mi riferisco all'evidenza che non tutti gli innesti nel corpo della versificazione possano essere ricondotti alla stessa metodologia oppositiva, quella riferibile, nella relazione con l'io e nei contenuti, al lessico della cultura di massa) ed il variabilissimo peso conferibile alla tessitura biografica di molte liriche: la tesi è che, mentre ciò che è riferibile ai "poeti laureati"¹ non costituisce un mondo poetico-esistenziale con cui misurarsi, nascendo i versi da una vittoria già avvenuta nei confronti di una struttura secondaria debole, lo stesso non può dirsi delle nuove

¹Il termine viene utilizzato e va inteso come indicatore di una generalizzata classe di citazioni nella prima raccolta montaliana; il carattere estensivo di tale sintesi, non essendo discusso in questa sede, deve essere accettato nella sua forma provvisoriamente assiomatica.

citazioni, dal carattere spiccatamente agonistico.

Partiamo da *Leggendo Kavafis, Quaderno di quattro anni*, riportando il testo originario di *I passi* nella traduzione di F. Pontani²: “Sopra il suo letto d’ebano, adornato / d’aquile coralline, dorme fondo / Nerone – inconscio, placido, e felice, / florido di carnale sanità, / di rigogliosa giovinezza bello. / Ma nella stanza alabastrina, ov’è racchiuso / dagli Enobarbi l’avito larario, / come inquieti s’affannano i suoi Lari! / Gli dei piccini tremano, / nell’ansia di nascondere i loro corpi esigui: / hanno udito una voce sinistra, / voce di morte che ascende la scala; / e gli scalini crollano sotto ferrigni passi. / Ora i Lari meschini, scoraggiti / si sommergono a fondo nel larario, / e l’uno l’altro spinge e rispinge, / un minuscolo dio su l’altro cade: / hanno compreso quale voce sia, / han conosciuto i passi delle Erinni”. Ora il testo montaliano, “Mentre Nerone dorme placido nella sua / traboccante bellezza / i suoi piccoli lari che hanno udito / le voci delle Erinni lasciano il focolare / in grande confusione. Come e quando

²Costantinos P. Kavafis, *Poesie*, Mondadori 1961.

/ si desterà? Così disse il Poeta. / Io, sovrano di nulla, neppure di me stesso, / senza il tepore di odorosi legni / e lambito dal gelo di un aggeggio / a gasolio, / io pure ascolto suoni tictaccanti / di zoccoli e di piedi, ma microscopici. / Non mi sveglio, ero desto già da un pezzo / e non mi attendo ulteriori orrori / oltre i già conosciuti. / Neppure posso imporre a qualche famulo / di tagliarsi le vene. Nulla mi turba. / Ho udito / lo zampettio di un topolino. Trappole / non ne ho mai possedute.”

Alcuni tratti emergono dalla semplice giustapposizione del sunto (vv. 1-6) con i versi del poeta greco; innanzitutto, nel passaggio avviene una riduzione degli eventi a successione temporale: “Mentre Nerone dorme ...lari che hanno udito ...lasciano il focolare” smonta ogni tentativo di espansione dei significanti, mutando Nerone in figura accidentale e desemantizzando le Erinni; i Lari subiscono una medesima sorte, scomparendo quali soggetti della percezione del tragico. “Come e quando / si desterà?” è un inserto non presente nell’originale e, se da una parte porta alle estreme conseguenze il carattere narrativo della rilettura,

dall'altra banalizza lo stesso sviluppo causale, spostando l'attenzione su di un'aspettativa di lettura degradata (siamo in presenza dell'orizzonte d'attesa delle opere della cultura di massa).

C'è un'assenza evidente, nei versi montaliani, la giovinezza di Nerone e c'è un'aggiunta altrettanto vistosa ed importante, è la qualifica, per il protagonista, di potente (“Neppure posso imporre a qualche famulo / di tagliarsi le vene”); entrambe si spiegano mediante una ulteriore riduzione, quella della simbiosi di storia e persona nel dato biografico: ne *I passi* i segni presuppongono l'assorbimento totale del reale, per tale ragione il Nerone di Kavafis non ha alcuna necessità di denotarsi, la sua valenza figurale si espande dai versi come un distribuirsi di cerchi concentrici, mentre è proprio questa sintesi semantica a rendere possibile il carattere connotativo dei primi versi (“Sopra il suo letto d'ebano . . . di rigogliosa giovinezza bello”), impedendo che risultino ingiustificabili o arbitrari.

Nel testo di Montale avviene, prima di tutto, una mutazione di sguardo; il soggetto nell'equilibrio dei soggetti (approfondire-

mo questo punto in seguito) nella lirica di partenza diviene l'io poetico, mentre lo stesso si contrappone, velatamente, alle premesse di scrittura in Kavafis. Quali sono queste premesse? Senza dubbio, la coincidenza di Mondo e Scrittura. Con ciò risulta evidente l'intero percorso traduttivo: la storia poteva incarnarsi nel segno, rendendolo fertile, il segno era l'incontro tra persona e storia, senza alcun intermediario, mentre il non-detto costituiva il patto stretto tra lettore e poeta; la scelta montaliana nasce dalla divaricazione di storia e segno, dalla quale esce illeso soltanto l'io biografico, che è contemporaneamente Kavafis e Nerone poiché non può essere pienamente nessuno dei due. Dalla rete creata da questa duplice corrispondenza possiamo costruire una tabella riepilogativa (2.1, pag. 158), riguardante sia gli scarti nella traduzione sia le contrapposizioni nate dagli sviluppi dei vv. 7-19 (perché è chiaro che, pur terminando la citazione al v. 6, la struttura antitetica produca un'invisibile traslazione in negativo di cui va assolutamente tenuto conto), tabella che ci servirà per introdurre ulteriori elementi d'analisi.

Kavafis	Montale
storia \iff persona	io poetico
non detto	detto
giovinezza	(<i>assente</i>)
(<i>assente</i>)	potere di Nerone
Erinni	topolino
(<i>assente</i>)	trappole

Tabella 2.1: Leggendo Kavafis

I dati di maggiore interesse sono, palesemente, le assenze: la prima che incontriamo è quella riguardante la giovinezza; ora, mediante le informazioni che siamo riusciti ad estrarre dai versi, possiamo aggiungere al già detto che nella lirica montaliana è proprio la coincidenza di soggetto ed io poetico a rendere inopportuna la presenza di una connotazione biografica, implicita di per sé ed incongrua rispetto all'assetto iniziale; la vecchiaia del poeta è il corrispettivo, nascosto, dell'età giovanile di Nerone.

Al riguardo del potere, si può evidenziare come la duplice caratterizzazione del ruolo poetico in Montale ponga una corona d'impotenza sul contenuto complessivo della citazione: se questa si palesa come differenziazione in presa diretta, la mancanza di influenza sulla realtà è il tratto connotativo dei versi centrali

(vv. 7-12), costruiti in bassorilievo rispetto alla fonte, tratto poi ribadito nei vv. 16-17. Le specie del potere generano un anticlimax: si va dall'esser sovrano (v. 7), all'imposizione della morte (che in termini assoluti, ovviamente, non dovrebbe certo essere considerata una fase discendente rispetto all'esser sovrano; il "Neppure" va inteso ironicamente, come misura della distanza incolmabile tra autorità ed impotenza; relativamente a questa distanza "imporre a qualche famulo / di tagliarsi le vene" per l'io-Nerone è un effetto contingente della propria potenza, per l'io-Montale lo smisurato perimetro del potere), fino alla qualità distruttiva della Natura evocata (esiste, cioè, un rapporto di proporzionalità diretta tra potenza del soggetto ed aggressività dell'elemento oppositivo); il topolino, infatti, costituisce la demitizzazione, nella privazione d'energie, delle Erinni, oltre che naturalmente il loro innocuo corrispondente nell'agire quotidiano, presentandosi, nel medesimo tempo, quale rimando al privato bestiario montaliano, basti pensare al "topo bianco, / d'avorio" in *Dora Markus* o a *Botta e risposta I, parte II*, "ora sai che non può nascere l'aquila

/ dal topo).”.

Rimane da verificare il senso pieno di “trappole” (v. 18); anche qui il dato metaletterario (l’ovvio rinvio è alla costellazione della caccia, par. 1.3.) ha grande peso, ma sussiste un significato ulteriore, rivelato proprio dall’allontanamento rispetto alla fonte: come si accennava, la lirica di Kavafis presenta un’equipollenza nel potenziale attributivo tra Nerone, Lari ed Erinni, dovuta alla loro costituzione di segni culturali straripanti di senso; non solo la poesia costruisce un mondo riferendosi ad un mondo, ma i singoli suoi elementi presentano ognuno un’irradiazione forte nel reale della viva condivisione di simboli tra scrittore e lettore, tant’è che nascono nei versi come suggestione evocativa (il culmine è, naturalmente, nelle Erinni dell’ultimo verso, la cui presenza poggia interamente sul battito d’orrore che esse riescono a determinare sopra lo spazio circostante). L’abbassamento della temperatura semantica nel passaggio alla lirica di Montale non fa che accentuare i rapporti causali: Nerone, Lari ed Erinni smettono di produrre segni collaterali e si adagiano in una successione

estriore di cui il “Come e quando / si desterà” è una spia; il massimo di raffreddamento è la riduzione di un intero sistema-mondo a specchio biografico. Le “Trappole”, quindi, sono il fulcro di una duplice semplificazione: da una parte causale (presenza del topo → necessità di difesa), dall'altra esistenziale (il mito degradato ad un accadere personale che ha spinte allegoriche ma struttura anti-allegorica).

Occupiamoci adesso di *Al signor di Montgolfier*, di Vincenzo Monti; questi i versi di nostro interesse: “Che più ti resta? Infrangere / anche alla morte il telo, / e della vita il nettare / libar con Giove in cielo”; la citazione è in *La vita l'infinita...*, da *Quaderno di quattro anni*, vv. 14-20: “Che più ti resta disse il poeta Monti / e in effetti restava poco o nulla / e non quello che conta. Stolto il Vate / come tutti i suoi pari non s'avvide / che s'è vero che il più contiene il meno / il più potrebbe anche stancarsi, non ne mancano le avvisaglie.”. Qualche informazione iniziale può fornircela la variazione metrica; si passa, infatti, da un settenario sdruciolato con sinalefe in 5^a sillaba ad un dodecasillabo in cui

lo scorrevolezza musicale viene interrotta bruscamente in coincidenza con l'entrata della seconda voce, quella dell'io poetico, in 6^a sillaba; se la sinalefe, in un caso, indicava l'unitarietà formale tra spinta progressiva e possibilità dell'iperbole, la cesura tra le due voci, nell'altro, mina il dinamismo di base della citazione cristallizzandone gli elementi parcellari.

Ricercando similitudini con il trattamento riservato ai versi di Kavafis spiccano due costanti, l'attribuzione forte di paternità alla tra delle citazioni (“si desterà? Così disse il Poeta.”, in riferimento ai versi 14 e 16) ed un processo di riduzione; per quanto riguarda questo secondo aspetto è necessario approfondire il dato relativo al taglio netto riservato al verso montiano: è chiaro che del settenario originale, con il suo slancio fiducioso, rimane ben poco nel quinario risultante, si direbbe soltanto la logica progressiva (“Che più”) dell'agire umano, svuotata di qualsiasi peso perché destituita di verifica nei mezzi e nei fini. Il “Che più ti resta” è quindi fatto circolare su sé stesso e ridotto a cellula discorsiva, così come nell'omaggio a Kavafis l'accadere mitico era costretto nella cau-

salità; ora si può comprendere pienamente il senso degli ultimi due versi della poesia in esame, costruiti grazie a tale riduzione ai minimi termini: li sostiene non solo l'ironia, ma l'avvertimento di quello strato retorico che cementa i versi d'origine, in apparenza custodi di una visione del mondo, effettivamente forme che, non modellando alcuna esperienza del reale, registrano un dato ideologico.

A differenza di *Leggendo Kavafis*, quindi, lo stesso peso della *weltanschauung* è discusso, coincidendo antagonismo stilistico e antagonismo tout court, tanto che, in definitiva, il riferimento a Monti finisce per esser soltanto un punto di partenza per colpire l'idea progressista del mondo; questo è, probabilmente, il maggior punto di distacco tra i due usi rinvenuti della citazione: il riporto come arma stilistica, come mezzo per polemiche ulteriori, in un caso, e come identificazione di poetica mediante lo scarto in un altro. All'origine sta una discrepanza che elude l'unitarietà delle appropriazioni: la coincidenza agli occhi del poeta, nel caso di Monti, di poesia ed ideologia e, nel caso di Kavafis, di poesia e

CAPITOLO 2. LA NUOVA LINGUA

mondo; è chiaro come questa seconda presupponga un margine di identificazione maggiore (pur nella struttura oppositiva di cui abbiamo seguito le tracce), essendo simili i presupposti estetici, mentre la prima si svaluti tanto rapidamente quanto velocemente la lingua riveli, soffiando sulla coltre ritmica, il contenuto immoto che essa sottende, fino alla totale eclissi del rappresentato e la polverizzazione in segni di riuso.

D'Annunzio, infine, è citato in due poesie, *Piove (Satura II)* e *Pasquetta (Quaderno di quattro anni)*; eccole nella loro interezza:

“Piove. È uno stillicidio / senza tonfi / di motorette o strilli / di bambini. // Piove da un cielo che non ha / nuvole. / Piove / sul nulla che si fa / in queste ore di sciopero / generale. // Piove / sulla tua tomba / a San Felice / a Ema / e la terra non trema / perché non c'è terremoto / né guerra. // Piove / non sulla favola bella / di lontane stagioni, / ma sulla cartella / esattoriale, / piove sugli ossi di seppia / e sulla greppia nazionale. // Piove / sulla Gazzetta Ufficiale / qui dal balcone aperto, / piove sul Parlamento, / piove su via Solferino, / piove senza che il vento

/ smuova le carte. // Piove / in assenza di Ermione / se Dio vuole, / piove perché l'assenza / è universale / e se la terra non trema / è perché Arcetri a lei / non l'ha ordinato. // Piove sui nuovi epistèmi / del primate a due piedi, / sull'uomo indiato, sul cielo / ominizzato, sul ceffo / dei teologi in tuta / o paludati, / piove sul progresso / della contestazione, / piove sui works in regress, / piove / sui cipressi malati / del cimitero, sgocciola / sulla pubblica opinione. // Piove ma dove appari / non è acqua né atmosfera, / piove perché se non sei / è solo la mancanza / e può affogare.”; “ La mia strada è privilegiata / vi sono interdette le automobili / e presto anche i pedoni (a mia eccezione / e di pochi scortati da gorilla). / O beata solitudo disse il Vate. / Non ce n'è molta nelle altre strade. / L'intelligenza a cui per mia sciagura / appartenevo si è divisa in due. / C'è chi si immerge e c'è chi non s'immerge. / C'est emmerdant si dice da una parte / e dall'altra. Chi sa da quale parte / ci si immerda di meno. La questione / non è d'oggi soltanto. Il saggio sperimenta / le due alternative in una volta sola. / Io sono troppo vecchio per sostare / davanti

al bivio. C'era forse un trivio / e mi ha scelto. Ora è tardi per recedere". Il secondo riporto è da *Il fuoco* (Mondadori, p.308), "O BEATA SOLITUDO! / O SOLA BEATITUDO"; il primo è, naturalmente, una libera rilettura de *La pioggia nel pineto*.

Possiamo dire, già alla prima lettura, che le due liriche montaliane si situano perfettamente all'interno del percorso traduttivo testé indicato; anche in *Piove* assistiamo ad una riduzione significativa, anticipata dal titolo che riprende e varia l'originale: se quello indicava una situazione identificabile nello spazio, questo registra nulla più che l'accadere atmosferico; quando la nostra attenzione passa ai versi, però, ci accorgiamo come la mutazione si ripercuota in un processo che da formale diviene significante: *Piove* è, soprattutto, l'indicazione di una griglia ritmica, presente nei versi di partenza e ricollocata come assimilazione differenziale. Infatti, quanto in origine era la lingua del contatto tra soggetto umano e Natura, qui è prima di tutto struttura.

Come struttura rinvenuta nell'intertesto, essa partecipa del quotidiano riuso nell'ultimo Montale: la attraversano la polemica

sull'uomo nuovo (penultima strofe) e l'accento fertile all'assenza assoluta, altro punto nevralgico della poetica diaristica. C'è anche da dire che, se il primo elemento accomuna *Piove* a *La vita l'infinita...* nella citazione disgiuntiva, il secondo la lega a *Leggendo Kavafis* nell'interesse per la funzione significante della scrittura; essa, cioè, partecipa sia dell'antagonismo come mezzo che dell'antagonismo di poetica: tale duplicità spiega la coesistenza dell'automatismo diffuso in molti suoi versi, nati dall'essiccazione della lingua dannunziana, e di squarci maggiormente meditati, in cui il trapasso da Mito a morte del Mito trova accenti di grande forza espressiva (penso alla strofe terminale, dove il tema d'Ermine in contrappunto si interseca perfettamente con le conquiste montaliane di poetica).

In *Pasquetta*, invece, è degno di nota il debole tasso contrappositivo (dico debole e non inesistente perché siamo sempre nell'ambito della paternità dichiarata, impedente il gioco dell'infiltrazione testuale) e l'assoluta resa proverbiale della citazione, trattata del resto come voce duttile nel tessuto polifonico: tentando

CAPITOLO 2. LA NUOVA LINGUA

una scansione musicale della lirica, troviamo che i versi dall'uno al quattro presentano la voce dell'io poetico, il quinto la prima esterna, quella del Vate, il sesto la risposta della prima voce al tema della seconda, mentre al decimo verso entra un terzo strumento che subito si sdoppia in un duplice coro; infine l'io poetico ribatte alla terza voce e riprende il controllo del ritmo sino alla conclusione. Come si vede, il riporto pare avere meramente ruolo di trampolino dialogico, non avvenendo alcuno sprofondamento antitetico nei versi d'origine.

Eppure, se ciò è senz'altro vero ad una lettura isolata della lirica, un elemento che abbiamo imparato a decifrare durante questa carrellata, qui riconoscibile, dovrebbero metterci in guardia del contrario; "O beata solitudo disse il Vate" si presenta nella consueta posizione di lacerto firmato (affermazione + paternità), pur nell'evidenziata diminuzione di peso, cozzando quindi le aspettative di raffronto intertestuale con i rilievi fatti: in realtà, e proprio grazie agli indizi comparativi, una costruzione oppositiva, sotterranea, è senza dubbio evidenziabile nei vv. 1-6. Vediamola: i versi

dal primo al quarto partecipano della spinta di biografia ridotta comune a molte liriche del tardo Montale, ma il “privilegiata” del v. 1 fa scattare il congegno antitetico, oliato dall’immagine della strada che, come sappiamo, ha costituito la prima figurazione conflittuale, quella contenuta ne *I limoni*; i versi 5 e 6 vanno letti insieme: le “altre strade” indicano, nei consueti modi dell’annullamento figurale attraverso l’immersione del visibile nella scansione biografica, l’apertura obbligatoria della nuova poesia all’identificazione nel mondo, in contrasto con l’autoreferenzialità dell’estetica del Vate, di colui, cioè, che contiene in sé un mondo e lo rende linguaggio.

I due piani di lettura, quindi, indicano la duplicità delle forze in campo: la citazione diviene pura presenza strumentale all’interno di un’idea di organismo poetico dalla vitalità accoglitrice e polifonica, riflesso di un’estetica quando, invece, la paratassi comparativa restituisce alcune strutture forti alla composizione. Ed è proprio su queste strutture, poco appariscenti in superficie, che bisognerebbe appurare l’entità del diaristico nelle ultime raccolte,

la sua possibilità, si intende, di scardinare o far mutare di segno alcune invarianti poste ad un livello inferiore rispetto alla cronaca del quotidiano; per ciò che riguarda *Pasquetta*, qui ci è sufficiente indicare la mobilità della lettura secondo il grado ravvisato di relazione con il corpus di liriche circostanti (ed è chiaramente significativo che una tale variabilità sia possibile ed indirizzi fortemente la fruizione).

A fini integrativi si considerino altre due reminiscenze, del resto più interessanti relativamente al computo e al soppesare delle occorrenze che per consistenti aggiunte a quanto già evidenziato; si tratta del *Sonetto a Dante* di Carducci, citato in *L'élan vital, Diario del '72*: “Fu quando si concesse il dottorato / honoris causa a tale Lamerdière di Friburgo, / se Svizzera o Brisgovia per me è lo stesso. / ... Depreco disse il bruco e la connessa / angelica farfalla che n'esce per estinguersi / con soffio di fiammifero svedese. / Aborro ciò ch'è tenue, silenzioso, / evanescente. Non c'è altro dio che il Rombo, / non il pesce ma il tuono universale / ininterrotto, l'antiteologico. / ... Muore Giove, Eccellenze, e

l'inno del Poeta / NON resta. A tale punto / un Jumbo ruppe le mie orecchie ed io / fui desto." ed i versi d'origine, "Son chiesa e impero una ruina mesta / cui sorvola il tuo canto e al ciel risona; / muor Giove, e l'inno del poeta resta". La seconda riguarda *L'educazione* di Parini ("Torna a fiorir la rosa / che pur dianzi languia; / e molle si riposa / sopra i gigli di pria. / Brillano le pupille / di vivaci scintille. // La guancia risorgente / tondeggia sul bel viso: / e, quasi lampo ardente, / va saltellando il riso / tra i muscoli del labbro / ove riede il cinabro"), riportata in *La danzatrice stanca, Diario del '72*: "Torna a fiorir la rosa / che pur dianzi languia... // Dianzi? Vuol dir dapprima, poco fa. / E quando mai può dirsi per stagioni / che s'incastano l'una nell'altra, amorfe? / Ma si parlava della rifioritura / d'una convalescente, di una guancia / meno pallente ove non sia muffito / l'aggettivo, del più vivido accendersi / dell'occhio, anzi del guardo. / È questo il solo fiore che rimane / con qualche merto d'un tuo Dulcamara."

Giunti al termine del paragrafo, possiamo tirare le somme e

vedere quanto della nostra iniziale tesi sul carattere precipuo della citazione nelle ultime raccolte abbia retto al peso della verifica testuale; pur essendo, senza dubbio, rischioso estrarre una logica del riporto da liriche che, come abbiamo visto, attuano una strategia dell'inserimento non sempre lineare o facilmente connotabile, *Leggendo Kavafis* e *La vita l'infinita...* sono i due estremi di una medesima tensione inglobativa, perciò essendo anche le liriche dove l'analisi è potuta più agevolmente penetrare: entrambe presuppongono un io poetico infiacchito e ritratto, che fa coincidere le scelte stilistiche con le armi della propria (dis)identificazione reiterata, nella paradossale convivenza di una cancrena dei fini ed una contraria vivacità dei mezzi espressivi; per tale ragione, l'antagonismo delle citazioni non presuppone alcun trionfo, come poteva avvenire in passato, ma formalizza la possibilità di lotta culturale nei modi di una disincantata fiducia nella centralità dell'esperienza poetica, tramutando la stessa disillusione in principio organizzativo (*Leggendo Kavafis*).

2.3 *Versificazione*

Pur essendo la catalogazione esaustiva delle forme nelle estreme raccolte montaliane compito che trascende gli intenti ed i limiti di questo scritto, nelle pagine seguenti, tuttavia, si tenterà di portare alla luce la partitura metrica³ di alcune liriche, con la speranza di trovare conferme per lo meno parziali, nella forgiatura dei versi, a quanto si è rinvenuto finora grazie alla perlustrazione delle fasce tematiche.

L'Arno a Rovezzano – Satura

1 I grandi fiumi sono l'immagine del tempo,
2 crudele e impersonale. Osservati da un ponte
3 dichiarano la loro nullità inesorabile.
4 Solo l'ansa esitante di qualche paludoso
5 giuncheto, qualche specchio
6 che riluca tra folte sterpaglie e borraccina
7 può svelare che l'acqua come noi pensa se stessa

³Per la terminologia utilizzata si rimanda a M. Ramous, *La metrica*, Garzanti 1995.

CAPITOLO 2. LA NUOVA LINGUA

8 prima di farsi vortice e rapina.
9 Tanto tempo è passato, nulla è scorso
10 da quando ti cantavo al telefono 'tu
11 che fai l'addormentata' col triplice cachinno.
12 La tua casa era un lampo visto dal treno. Curva
13 sull'Arno come l'albero di Giuda
14 che voleva proteggerla. Forse c'è ancora o
15 non è che una rovina. Tutta piena,
16 mi dicevi, di insetti, inabitabile.
17 Altro comfort fa per noi ora, altro
18 sconforto.

Metrica

1. martelliano: doppio settenario giambico.
2. martelliano: settenario giambico + settenario anapestico.
3. martelliano: settenario giambico + settenario anapestico (sinalefe sulla 3^a sillaba tonica).
4. martelliano: settenario anapestico (sinalefe sulla 4^a) + settenario giambico.

VERSIFICAZIONE

5. settenario giambico.
6. martelliano: settenario anapestico + settenario giambico (sinalefe sulla 3^a sillaba).
7. settenario trocaico-dattilico + ottonario dattilico.
8. endecasillabo a minore⁴ (sinalefe sulla 8^a).
9. endecasillabo a maggiore (sinalefe sulla 9^a).
10. martelliano: settenario giambico + settenario anapestico.
11. martelliano: doppio settenario giambico.
12. martelliano: settenario anapestico + settenario con accento sulla 1^a (per inversione di battuta rispetto al ritmo giambico)⁵ e sulla 4^a sillaba.
13. endecasillabo in 2^a e 6^a.
14. settenario anapestico sdrucciolo + settenario giambico tronco con accento in 1^a per inversione di battuta (sinalefe in 3^a e dialefe

⁴Data l'ambiguità a questo riguardo della terminologia in uso, è necessario specificare che vengono identificati come endecasillabi *a maggiore* ed *a minore*, rispettivamente, gli endecasillabi con primo membro costituito da un settenario e quelli con primo membro costituito da un quinario, senza tener conto di ulteriori obblighi accentuali.

⁵Dove non specificato, l'accento in 1^a sillaba in quinari e settenari su di un metro altrimenti giambico si deve intendere come variante, per inversione della base, dello stesso ritmo; per tale ragione il verso viene indicato come giambico, apposto il rilievo della particolarità ritmica.

tra 5^a e 6^a).

15. endecasillabo a maggiore (sinalefe in 3^a).

16. settenario anapestico (sinalefe in 5^a) + quinario in 1^a sdrucciolo.

17. endecasillabo a minore in 4^a, 5^a e 8^a (dialefe tra 9^a e 10^a).

18. trisillabo.

Aggiungiamo che i versi 10 e 11, se si estrae dal computo metrico la citazione (ottonario) dalla serenata di Mefistofele nel Faust di Gounod, diventano rispettivamente un endecasillabo giambico sdrucciolo ed un settenario giambico; mentre il trisillabo del v. 18, fondendo rigetto e controrigetto dell'enjambement ("altro... sconforto"), genera un quinario (accento in 1^a) e riduce il verso precedente a novenario giambico.

Rime: 6 borrhaccina : 8 rapina; 3 inesorabile : 16 inabitabile.

Rime interne: 14 ancora : 17 ora; 17 comfort : 18 sconforto

(rima assonanzata all'interno di un calco oppositivo); 17

Altro : 17 altro (rima identica).

VERSIFICAZIONE

Assonanze: 2 crudeLE : 2 impersonaLE (assonanza atona); 7

pEnSA : 7 stESSA (assonanza-consonanza⁶); 12 CURVA : 13

GiUDA; 16 diceVI : 16 insetTI.

Allitterazioni: 1 IMMagine : 2 IMPersonale; 2 IM-pERSO-na-LE

: 3 IN-ESO-rAbi-LE; 5 specCHIo : 6 borraCCina; 7 stESSA :

9 passato; 16 insetTI : 16 INabitabile.

Annaspando – Satura

1 Si arraffa un qualche niente

2 e si ripete

3 che il tangibile è quanto basta.

4 Basterebbe un tangente

5 se non fosse

6 ch'è lì, a due passi, guasto.

Metrica

1. settenario giambico (sinalefe sulla 1^a e 3^a).

⁶Si intende con ciò indicare la rima imperfetta in cui coesistono elementi di assonanza e di consonanza; per l'uso del termine, anche se in accezione più ampia, cfr. [8, F. Nosenzo, Saggio di un commento a "Finisterre" – "Lungomare", pp. 86-87].

2. quinario.
3. novenario trocaico con accenti secondari sulla 1^a e sulla 6^a sillaba (sinalefe sulla 5^a).
4. settenario anapestico (sinalefe sulla 4^a).
5. quadrisillabo trocaico.
6. ottonario con accenti su 2^a e 5^a.

Rime: 1 niente : 4 tangente; 3 basta : 6 guasto (rima assonanzata).

Assonanze: 1 arrAffA : 3 bAstA; 1 niEnTE : 2 ripETE (assonanza-consonanza); 5 fosse : 6 passi (consonanza).

Allitterazioni: 3 TANGibile : 4 TANGente; 3 BASTa : 4 BASTerebbe.

A questo punto – Diario del '71 e del '72

1 A questo punto smetti

2 dice l'ombra.

3 T'ho accompagnato in guerra e in pace e anche

VERSIFICAZIONE

4 nell'intermedio,
5 sono stata per te l'esaltazione e il tedio,
6 t'ho insufflato virtù che non possiedi,
7 vizi che non avevi. Se ora mi stacco
8 da te non avrai pena, sarai lieve
9 più delle foglie, mobile come il vento.
10 Devo alzare la maschera, io sono il tuo pensiero,
11 sono il tuo in-necessario, l'inutile tua scorza.
12 A questo punto smetti, stràppati dal mio fiato
13 e cammina nel cielo come un razzo.
14 C'è ancora qualche lume all'orizzonte
15 e chi lo vede non è un pazzo, è solo
16 un uomo e tu intendevi di non esserlo
17 per amore di un'ombra. T'ho ingannato
18 ma ora ti dico a questo punto smetti.
19 Il tuo peggio e il tuo meglio non t'appartengono
20 e per quello che avrai puoi fare a meno
21 di un'ombra. A questo punto

22 guarda con i tuoi occhi e anche senz'occhi.

Metrica

1. settenario giambico.
2. quadrisillabo (con il v. 1 forma un endecasillabo, ovviamente a maggiore, giambico).
3. endecasillabo (sinalefe in 1^a, 5^a, 7^a e 9^a).
4. quinario giambico.
5. martelliano: settenario trocaico-dattilico tronco + settenario giambico (sinalefe in 5^a).
6. endecasillabo a maggiore (sinalefe sulla 1^a).
7. settenario giambico in 1^a + quinario giambico in 1^a (sinalefe sulla 1^a sillaba).
8. endecasillabo a maggiore.
9. quinario giambico in 1^a + settenario giambico in 1^a (sinalefe sulla 5^a).
10. martelliano: settenario trocaico-dattilico sdrucchiolo (sinalefe in 2^a) + settenario giambico.
11. martelliano: settenario trocaico-dattilico (sinalefe in 2^a e 3^a

VERSIFICAZIONE

posizione) + settenario giambico.

12. martelliano: settenario giambico + settenario giambico in 1^a.

13. endecasillabo a maggiore (sinalefe in 9^a).

14. endecasillabo a maggiore giambico (sinalefe in 1^a e 7^a).

15. endecasillabo giambico (sinalefe in 7^a e 9^a posizione).

16. endecasillabo a maggiore giambico sdrucciolo con sinalefe in 3^a
e 4^a.

17. endecasillabo a maggiore (sinalefe in 5^a e 8^a).

18. endecasillabo a minore (sinalefe in 1^a e 5^a).

19. settenario anapestico (sinalefe in 4^a posizione) + quinario
sdrucciolo.

20. endecasillabo a maggiore (sinalefe in 5^a e 9^a).

21. settenario giambico (sinalefe in 1^a e 3^a).

22. endecasillabo a maggiore (sinalefe in 7^a).

Rime: 4 intermedio : 5 tedio.

Rime interne: 13 razzo : 15 pazzo.

Rime al mezzo: 2 ombra : 17 ombra : 21 ombra (rima univoca);

CAPITOLO 2. LA NUOVA LINGUA

22 “guarda con i tuoi occhi e anche senz’occhi” (univoca).

Assonanze: 9 vEntO : 10 pensiErO; 12 fiAtO : 13 rAZZO; 15 solo
: 19 appartengOnO; 16 essERlo : 20 mEnO (le ultime due
sono assonanze nascoste dalla differenziazione accentuale).

Allitterazioni: 6 vIrtù : 7 vIzi : 7 aveVI; 8 lIEve : 9 fogliE;
11 IN-necessario : 11 INutile; 11 scorZa : 13 RAZZO : 14
oRiZZonte.

Anafore: 1 “A questo punto smetti” : 12 “A questo punto smetti” : 18 “ma ora ti dico a questo punto smetti” : 21 “A questo punto”; 10 “io sono il tuo pensiero” : 11 “sono il tuo in-necessario” (le occorrenze qui rilevate sono da intendersi quali disseminazioni tendenzialmente anaforiche).

Il dottor Schweitzer – Diario del '71 e del '72

1 gettava pesci vivi a pellicani famelici.

2 Sono vita anche i pesci fu rilevato, ma

3 di gerarchia inferiore.

4 A quale gerarchia apparteniamo noi

5 e in quali fauci...? Qui tacque il teologo

6 e si asciugò il sudore.

Metrica

1. settenario giambico + ottonario dattilico sdrucchiolo.
2. martelliano: settenario anapestico (sinalefe su 4^a e 5^a) + settenario giambico in 1^a tronco.
3. settenario giambico in 1^a (sinalefe sulla 4^a).
4. martelliano: doppio settenario giambico.
5. quinario (sinalefe sulla 1^a) + senario sdrucchiolo (sinalefe sulla 3^a).
6. settenario (sinalefe su 2^a e 4^a).

Rime: 3 inferiore : 6 sudore.

Rime interne: 1 pesci : 2 pesci (rima univoca); 3 gerarchia :

4 gerarchia (rima univoca); 5 teologo : 6 asciugò (rima all'occhio con passaggio da sdrucchiola a tronca e mascheramento della rima siciliana).

CAPITOLO 2. LA NUOVA LINGUA

Assonanze: 1 gettava : 1 vivi (consonanza); 2 rilevato : 4
apparteniamo.

Allitterazioni: 1 pellicani : 1 famelici; 1 famelici : 5 fauci.

*Dopo i filosofi dell'omogeneo... – Quaderno
di quattro anni*

1 Dopo i filosofi dell'omogeneo
2 vennero quelli dell'eterogeneo.
3 Comprendere la vita
4 lo potevano solo i pazzi
5 ma a lampi e sprazzi
6 e ora non c'è più spazio
7 per la specola.
8 Solo qualche nubecola
9 qua e là
10 ma Dio ci guardi
11 anche da questa.

VERSIFICAZIONE

Metrica

1. endecasillabo a minore sdrucciolo (sinalefe sulla 2^a).
2. endecasillabo a minore sdrucciolo.
3. settenario con accenti sulla 2^a e sulla 6^a.
4. novenario trocaico con accenti secondari sulla 1^a e sulla 6^a sillaba (sinalefe sulla 7^a).
5. quinario giambico (sinalefe sulla 1^a e sulla 3^a).
6. settenario giambico in 1^a (sinalefe sulla 1^a).
7. quadrisillabo sdrucciolo (con il v. 6 genera un endecasillabo).
8. settenario trocaico-dattilico sdrucciolo.
9. quadrisillabo tronco (con il v. 8, mediante sinalefe aggiuntiva sulla 1^a, forma un endecasillabo).
10. quinario giambico.
11. quinario giambico in 1^a.

Rime: 1 omogeneo : 2 eterogeneo (rima leonina); 4 pazzi : 5 sprazzi; 7 specola : 8 nubecola (rima dattilica).

Rime interne: 9 qua : 9 là (rima povera).

CAPITOLO 2. LA NUOVA LINGUA

Assonanze: 3 VENnERO : 4 ComPREndERE (assonanza-consonanza); 4 pAZZI : 5 lAmPI : 5 sprAZZI; 6 OrA : 7 specOLA (assonanza nascosta dalla differenziazione accentuale).

Allitterazioni: 4 PAZZi : 5 sPrAZZi : 6 sPAZio; 5 SPrazZI : 6 SPaZio; 7 specOLA : 8 nubecOLA : 9 LÀ.

Morgana – Quaderno di quattro anni

1 Non so immaginare come la tua giovinezza
2 si sia prolungata
3 di tanto tempo (e quale!).
4 Mi avevano accusato
5 di abbandonare il branco
6 quasi ch'io mi sentissi
7 illustre, ex grege o che diavolo altro.
8 Invece avevo detto soltanto revenons
9 à nos moutons (non pecore però)
10 ma la torma pensò

VERSIFICAZIONE

11 che la sventura di appartenere a un multiplo
12 fosse indizio di un'anima distorta
13 e di un cuore senza pietà.
14 Ahimè figlia adorata, vera mia
15 Regina della Notte, mia Cordelia,
16 mia Brunilde, mia rondine alle prime luci,
17 mia baby-sitter se il cervello vàgoli,
18 mia spada e scudo,
19 ahimè come si perdono le piste
20 tracciate al nostro passo
21 dai Mani che ci vegliarono, i più efferati
22 che mai fossero a guardia di due umani.
23 Hanno detto hanno scritto che ci mancò la fede.
24 Forse ne abbiamo avuto un surrogato.
25 Le fede è un'altra. Così fu detto ma
26 non è detto che il detto sia sicuro.
27 Forse sarebbe bastata quella della Catastrofe,
28 ma non per te che uscivi per ritornarvi

29 dal grembo degli Dèi.

Metrica

1. senario (sinalefe sulla 2^a) + ottonario dattilico.
2. senario.
3. settenario giambico (sinalefe sulla 5^a).
4. settenario giambico (sinalefe sulla 1^a e 4^a).
5. settenario giambico (sinalefe sulla 1^a e 5^a).
6. settenario trocaico-dattilico.
7. endecasillabo a minore (sinalefe sulla 3^a e 10^a).
8. martelliano: settenario giambico (sinalefe sulla 3^a) + settenario giambico tronco.
9. endecasillabo a minore giambico tronco.
10. settenario trocaico-dattilico tronco.
11. quinario + settenario giambico sdrucchiolo (sinalefe sulla 1^a e 5^a).
12. endecasillabo (sinalefe su 2^a e 5^a).
13. novenario trocaico (con accenti secondari sulla 1^a e 5^a e cesura dopo la 4^a sillaba) tronco (sinalefe sulla 2^a).

VERSIFICAZIONE

14. endecasillabo a maggiore (sinalefe sulla 4^a).
15. endecasillabo a maggiore giambico.
16. quadrisillabo trocaico + novenario giambico (sinalefe sulla 4^a).
17. endecasillabo a minore sdrucchiolo (sinalefe sulla 6^a).
18. quinario giambico (sinalefe sulla 3^a).
19. endecasillabo.
20. settenario giambico (sinalefe sulla 3^a).
21. ottonario (accenti in 2^a, 4^a e 7^a) sdrucchiolo + quinario giambico (sinalefe sulla 2^a).
22. endecasillabo a maggiore con accenti forti in 2^a e 6^a, deboli in 3^a e 8^a (sinalefe sulla 5^a e sulla 9^a).
23. martelliano: settenario anapestico (sinalefe sulla 4^a) + settenario giambico in 1^a.
24. endecasillabo a maggiore.
25. quinario giambico (sinalefe sulla 3^a) + settenario giambico tronco.
26. endecasillabo a maggiore.

CAPITOLO 2. LA NUOVA LINGUA

27. ottonario dattilico + settenario trocaico-dattilico sdrucchiolo.

28. settenario giambico (sinalefe sulla 5^a) + quinario.

29. settenario giambico.

Rime: 9 però : 10 pensò.

Rime interne: 9 moutONS : 9 non; 23 fede : 25 fede (rima univoca); 23 detto : 25 detto : 26 detto : 26 detto (rima equivoca).

Assonanze: 4 accusATO : 5 branco : 7 Altro; 9 nos : 9 moutONS (assonanza-consonanza all'occhio); 10 tormA : 12 distORTA (assonanza-consonanza).

Allitterazioni: 9 nos : 9 non; 9 PEcore : 9 PERò; 9 mouTons : 10 Torma; 15 NotTE : 15 Cordelia; 16 B-RUN-il-D-E : 16 RON-D-InE (U e O affini); 16 lUCI : 17 vàgOLI (U e O affini); 21 MANI : 22 uMANI; 21 eFFerati : 25 FEde : 27 CatastroFE.

Anafore: 14 Ahimè : 19 ahimè; 14-18 mia.

Epanalessi: 23 "Hanno detto hanno scritto".

Terminata la panoramica, possiamo tentare una prima sintesi dei dati rinvenuti:

L'Arno a Rovezzano Prevalgono i metri lunghi⁷, martelliani (8 occorrenze) ed endecasillabi (5) su tutti.

Annaspando Qui si assiste ad una ricchissima casistica metrica nel breve arco di sei versi: due settenari, uno giambico l'altro anapestico, un quinario, un novenario, un quadrisillabo ed infine un ottonario; notevole è la distribuzione dei rimanenti fonetici e dei metri, tendenti a simulare una struttura speculare (1:4, 2:5, 3:6).

A questo punto Come in *L'Arno a Rovezzano*, l'equilibrio del ritmo è garantito, nei ventidue versi, dalla presenza di metri lunghi, in particolare dal costante riaffacciarsi di endecasillabi (11) e martelliani (4).

Il dottor Schweitzer La versificazione, per varietà ed organizzazione dei metri, ricalca quella di *Annaspando*.

⁷Si intende con ciò indicare, ai fini di compilazione, i metri superiori al novenario.

Dopo i filosofi dell'omogeneo... In undici versi abbiamo 2 endecasillabi, 3 settenari, un novenario, 3 quinari e 2 quadrisillabi; una massa compatta ed estremamente varia, quindi, di metri per la gran parte brevi.

Morgana Ancora metri lunghi: prevalentemente endecasillabi (10), circondati però dal maggiormente nervoso settenario (7).

È di tutta evidenza come sia possibile estrapolare due insiemi di poesie piuttosto coerenti: il primo, costituito da *L'Arno a Roverzano*, *A questo punto* e *Morgana*, è caratterizzato da un'andatura musicale piana, senza scossoni ed imprevisti, dal fluente ritmo narrativo; il secondo (*Annaspando*, *Il dottor Schweitzer*, *Dopo i filosofi dell'omogeneo...*), al contrario, fa propria la sincope del procedere spezzato, che mai cede all'abbandono del canto pieno. Seguendo le indicazioni di questo primo dato ed osservando più da vicino le liriche, è possibile precisare meglio le caratteristiche dei due insiemi: si può senza dubbio affermare che il primo, pre-

VERSIFICAZIONE

diligendo la distensione ritmica e l'omogeneità degli ictus, agenti di una spinta rievocativa sostanzialmente rasserenante, si faccia veicolo di un'espressione monodica, mentre il secondo, parallelamente, divenga voce di un impianto più spiccatamente polifonico; traducendo ciò nelle coordinate soggettive, il primo si dimostra indicatore di una tensione psicologica caratterizzata da uno sprofondamento nell'intimore, spesso nel serbatoio figurale, il secondo di un'irritazione, sino alla scomparsa dal testo, dell'io poetico che è tutt'uno con l'apertura verso le lingue del mondo (fusione che aiuterebbe a spiegare, almeno in parte, la contraddittorietà di tale apertura).

Resi operativi questi rilievi ritmici e formali, possiamo adesso scavare più in profondità nelle singole poesie; in *Annaspando* la messa in ombra del soggetto e le assimilazioni linguistiche sono attuate mediante l'imitazione dell'equilibrio delle forme: i sei versi della lirica possono essere suddivisi in due stanze messe in contatto dalla partitura metrica, contatto, tuttavia, soltanto apparente non sussistendo alcuna reale simmetria tra le parti (si

viene avvertiti, in principio, dalla differenziazione ritmica dei due settenari, uno giambico l'altro anapestico, per poi ricever conferma da un quadrisillabo nelle veci di un quinario ed un ottonario che riproduce il passo del novenario trocaico). L'effettiva rispondenza, inoltre, ha un succedaneo nel magnetismo della rima assonanzata (v. 3 e 6) e nel rimando giocoso tangibile-tangente; è proprio il carattere ludico della struttura ritmica ad indicarci la strada dell'inserito polifonico: lo scarto del significante è il segnale del passaggio della lingua accademica sul manto lessicale, segnale che attesta la sovrapposizione di una voce altra; possiamo dire, quindi, che la specularità emulata dalla versificazione attesti il tentativo di produrre una lingua oppositiva rispetto a quella dell'io poetico e che ciò avvenga attraverso la sola mimetizzazione, nell'armamentario della scrittura, di una langue improduttiva, situandosi l'ironia risultante nell'orbita di questa duplicazione irrimediabilmente e vistosamente effimera.

Il dottor Schweitzer è interamente edificata grazie all'intarsio dei soggetti dichiaranti (Schweitzer, il soggetto impersonale,

infine l'osservatore) nel materiale di superficie, intarsio il cui sintomo formale è, di nuovo, la precaria simmetria dei versi; il "fu rilevato" del v. 2 è ambiguo in bilico tra insieme delle affermazioni della cultura di massa, dall'attribuzione impersonale e quindi non conoscitiva, e riporto; la proporzionalità illusoria nasce dal rinvenimento di un pensiero soggettivo inevitabilmente oggettualizzato in lingua evaporata nel riuso (è la nascita, visibile nella mutazione dei soggetti in campo e nel fitto tessuto ritmico, del luogo comune): non soltanto la terminologia pseudoscientifica ("gerarchia inferiore") lo attesta, ma la stessa sovrapposizione di rime interne, assonanze ad allitterazioni imita, abbassandone il tono fino alla parodia, le pretese esaustive di un sistema cognitivo, qui ridotto a produzione di metafore meccaniche ("A quale gerarchia apparteniamo noi / e in quali fauci...?"). Un fenomeno simile possiamo infine ritrovarlo in *Dopo i filosofi dell'omogeneo...*, dove la banalizzazione dei rimandi metrici azzerava il tasso conoscitivo del contemporaneo dibattito filosofico, posto in scena, nell'evidenza del ritmo asimmetrico, nei vv. 3-9, mentre le coppie

CAPITOLO 2. LA NUOVA LINGUA

di endecasillabi, vv. 1-2, e quinari, vv. 10-11, attestano la funzione di cornice attribuibile alla voce soggettiva; ciò che avviene è che, in opposizione agli attestati coevi di non-poesia, l'eccesso di corredo retorico si semantizzi in depauperamento del reale posto sotto vetro (è chiaro che il passaggio al setaccio di un tale sovraccarico di mezzi indichi, di suo, la svatulazione del mondo reso segno, accertato come il reale esistenziale, al contrario, non riesca più ad essere formalizzato; questa è la corrispondenza, nascosta dai differenti oggetti di rappresentazione, tra coscienza della non-poesia e fiorente automazione degli strumenti).

Manifesto è che l'attraversamento delle voci sismografato nei picchi ritmici, se permette, come si è appena visto, di determinare delle costanti nel secondo insieme, permetta anche di forgiare uno strumento analitico utilizzabile nel primo; ci aiuta, cioè, a cogliere la presenza e la qualità delle deviazioni dalla monodia d'impianto.

Prendiamo in esame, quindi, *L'Arno a Rovezzano*: la salda andatura di pianura viene una prima volta vanificata ai vv. 10-11 (nei quali ci si imbatte, come indicato, in un riporto testuale che

VERSIFICAZIONE

crea una inaspettata cesura nell'altrimenti disteso martelliano), una seconda nel verso 16 a causa delle continue pause ritmiche, infine nei vv. 17-18 (enjambement e trisillabo terminale); se la pista dell'assedio alla monodia è percorribile, bisogna chiedersi chi sia qui, al di sotto del primo strato enunciativo, ad assediare e quale luogo subisca l'accerchiamento: l'impossibilità per l'esistenza che "pensa se stessa" di realizzarsi nel presente può essere indicata come elemento aggressore, mentre ad essere sotto scacco, conseguentemente, è l'estensione dello spirito vitale dalla rievocazione all'esistente. Il processo metaforico è di una certa complessità e va perciò sciolto nelle sue parti costitutive per esser poi interrogato negli esiti: poiché i grandi fiumi sono l'immagine del tempo impersonale e lo scorrere dell'acqua come auto-attribuzione di senso è soltanto un'eventualità, del resto, subito resa inefficace ("prima di farsi vortice e rapina"), il passaggio da durata cronologica a scorrere interiore vincolato dalla metafora acqua-tempo ("Tanto tempo è passato, nulla è scorso") pone il quesito su dove vada a situarsi la diramazione fiumi-acqua a transcodificazione avvenuta e

quale conformazione assuma (cioè, corrispondendo la memoria custodita all'immagine dei versi 4-8, ci si chiede cosa prenda il posto del tempo impersonale); permettendo alla struttura versificatoria di soccorrerci, vediamo come la rima 3-16 (inesorabile-inabitabile) abbia un indubbio carattere semantico, tale da accostare il tempo presente al procedere oggettivo e vano degli enti: il presente, sembrano ribadire sia la griglia metrica che i ponti gettati tra i versi, e con ciò rispondendo alla domanda che l'analisi ha fatto nascere, è davvero il tempo rapinoso e crudele della perdita del senso, in contrapposizione all'atto di memoria che genera le uniche possibili figure di narrazione.

Chiarita l'entità dell'assedio, possono agevolmente spiegarsi le infiltrazioni ritmiche nella metrica di base: il riporto in ottonario da Gounod fa parte di quel processo rievocativo, costruito per strati di figurazioni e parole altre, con cui si rinsalda la precaria rete (non sistema, altrimenti rientrante tutto nella monodia originaria) mnemonica, mentre i versi 16-18 segnano il ribattere della sterilità. Perciò due scarti sono qui esemplificati: quello del pas-

VERSIFICAZIONE

sato che, nell'emersione ravvivatrice, conquista l'urgenza icastica del presente rispetto al disteso abbandono mnesico e quello dell'irruzione del presente-tempo, assoluto e inabitabile; questa duplice infiltrazione determina, portando a decozione la spinta polifonica, un arricchimento di voci parallelo all'arricchimento semantico: la citazione ai vv. 10-11, infatti, segna l'inserimento di una voce di cultura subito mutata in voce fisica, in canto, mentre la nuova voce del verso 16 è quella femminile della contemporaneità, solidale nei vv. 17-18 con la contingenza dell'io poetico.

In *A questo punto* non si registrano avvertibili sbalzi ritmici, la griglia metrica essendo stimolata per lo più dalla disseminazione delle anafore per l'intero corpo della poesia; ci si trova di fronte, qui, ad una seconda varietà dell'abbassamento mediante ostentazione dei mezzi formali: rispetto a quella riferibile all'impersonale sociale, questa si incarna nella divaricazione difficilmente sanabile tra biografia e Sublime e, congiunta ad essa, in quella fra lo stilizzare disadorno, ascrivibile al primo dei due elementi della biforcazione principale, e l'exasperata connotazione segnica (per mezzo

CAPITOLO 2. LA NUOVA LINGUA

delle consueta selva di rime, assonanze, allitterazioni ed anafore che, per l'appunto, si qualificano come spiccatamente affioranti nel momento in cui perdono le qualità di partecipazione ad una significazione unitaria, piena, del reale), relativa al secondo.

Nei versi di *Morgana*, infine, gli espedienti retorici si spartiscono il compito di declassare il sociale (che è doppiamente contemporaneo: rispetto all'evocazione e, nascostamente, rispetto al presente solitario e fragile dell'io poetico), vv. 4-13 e 23-26, per mezzo di rime ed assonanze, e di innalzare l'individuale mnemonico, vv. 14-22, mediante anafore, mentre le voci della collettività frantumano il ritmo di base; notevole è che l'uso delle allitterazioni partecipi di entrambe le forme di increspatura testuale, pur avendo, quando riferito alla realtà esterna, un netto rilievo ossessivo e, al contrario, carattere nascosto quando attribuibile alla figura femminile (si confrontino le serie dei vv. 9-10 con quelle dei vv. 15-17). Il processo rappresentativo è affiancabile a quello rintracciato in *L'Arno a Rovezzano*: la contrapposizione passato-presente, lì in forma pura, qui diviene indiretta, poiché la messa in scena, po-

200

sta all'interno di un utilizzo dei tempi del passato concisamente riepilogativo, della sparizione di Morgana (che coincide con quella del suo carico simbolico, ovviamente) sancisce la scomparsa dalla contemporaneità di qualsiasi argine al dilagante impersonale; se nonch  il peso delle infiltrazioni antagonistiche qui   senza alcun dubbio maggiore, cos  come la loro natura di presenza necessaria nel rapporto con il microcosmo dell'io poetico: sono le rime univoche ed equivoche dei vv. 23-26 (via d'incontro tra impersonale e soggettivo) a favorire ed a determinare, infatti, la stessa messa in rilievo del percorso biografico sino al culmine dei due versi terminali; non si valuterebbe correttamente, perci , l'apparizione di Morgana (significativamente, in chiusura di *Quaderno di quattro anni*) se non si tenesse conto di questo equilibrio, pudicamente costretto nel disegno delle forme, tra voci dell'indistinto ed alone protettivo del Sublime, equilibrio tanto pi  straordinario se si considera quanto sia rilevante il taciuto straripamento, nel presente, dell'indistinto e la progressiva nullificazione del soggetto.

INDICE

1	La visione del mondo	3
1.1	I refusi del cosmo	5
1.2	Gli uomini che non si voltano	49
1.3	Gli uccelli nel parettaio	56
1.4	Tempo e Tempi	65
1.5	L'essere, una impossibile teologia	75
1.6	Le figure dell'ossimoro	86
1.7	Le prove generali. Metafore teatrali	107
1.8	I Morti	121
2	La nuova lingua	135
2.1	La terminologia alla moda	135
2.2	Contrappunti: Kavafis, Monti, D'Annunzio	153
2.3	Versificazione	173

BIBLIOGRAFIA

- [1] Montale E., *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, 1984
- [2] Montale E., *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Bettarini R. e Contini G., Einaudi, 1980
- [3] Montale E., *Mottetti*, a cura di Isella D., Adelphi, 1988
- [4] Montale E., *Auto da fé*, Mondadori, 1995
- [5] Montale E., *Farfalla di Dinard*, Mondadori, I quaderni dello "Specchio", 1960
- [6] Montale E., *Sulla poesia*, Mondadori, 1976
- [7] a cura di Cima A. e Segre C., *Eugenio Montale*, Bompiani, 1977
- [8] a cura di Grignani M.A. e Luperini R., *Montale e il canone poetico del novecento*, Laterza, 1998
- [9] Luperini R., *Montale o l'identità negata*, Liguori Editore, 1984
- [10] Luperini R., *Storia di Montale*, Laterza, 1986
- [11] Contini G., *Una lunga fedeltà*, Einaudi, 1974
- [12] Borio F., *Il fiocco della vita*, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997

BIBLIOGRAFIA

- [13] Renzi L., *Come leggere la poesia*, il Mulino, 1985
- [14] a cura di Mercenaro G. e Boragina P., *Una dolcezza inquieta: l'universo poetico di Eugenio Montale*, Electa, 1996
- [15] Forti M., *Nuovi saggi montaliani*, Mursia, 1990
- [16] Graziosi E., *Il tempo in Montale : storia di un tema*, La Nuova Italia, 1978
- [17] Marchese A., *Visiting Angel : interpretazione semiologica della poesia di Montale*, Società Editrice Internazionale, 1977
- [18] Baldissone G., *Il male di scrivere. L'inconscio e Montale*, Einaudi, 1979
- [19] a cura di Baldissone G., *Le muse di Montale: galleria di occasioni femminili nella poesia montaliana*, Interlinea, 1996
- [20] Casadei A., *Prospettive montaliane : dagli Ossi alle ultime raccolte*, Giardini editori, 1992
- [21] Pavone A., *Il nuovo Montale : Satura*, Istituto Editoriale del Mezzogiorno, 1972
- [22] Jacomuzzi A., *La poesia di Montale. Dagli "Ossi" ai "Diari"*, Einaudi, 1978
- [23] Carpi U., *Montale dopo il fascismo dalla "Bufera" a "Satura"*, Liviana editrice, 1971
- [24] Marcenaro G., *Eugenio Montale*, Mondadori, 1999
- [25] Dorigo F., *Il nulla che basta. Itinerari montaliani*, Lalli editore, 1986
- [26] Barile L., *Adorate mie larve. Montale e la poesia anglosassone*, Il Mulino, 1990