

INDICAZIONE PER GLI *XENIA*

di

Silvio Ramat

Dal '56, l'anno della pubblicazione della *Bufera*, Montale si era fatto vivo raramente col nome che più dura e più onora; i pochi testi nuovi resi noti si riducevano a *Botta e risposta* e a *Ventaglio per S. F.*, riuniti con altri inediti più antichi, nel '62, in *Satura*, un'edizione non venale (come quella scheiwilleriana di *Accordi & Pastelli*) che accreditava l'impressione di definitività, a dispetto del titolo, per le *Conclusioni provvisorie* della *Bufera*. Da quest'angolazione, anche una poesia come *Botta e risposta* (1961), rafforzava l'ipotesi di una cessazione della creatività montaliana, in quanto riepilogo autobiografico — sebbene metaforicamente concepito e condotto —, e dunque ancora segno di una volontà conclusiva. Però proprio in *Botta e risposta* (nella seconda parte) è lecito oggi riscontrare un punto di mediazione con i ventotto *Xenia* che fin qui si conoscono: esso risiede nell'uso sempre più franco di un linguaggio contesto di termini usuali — quasi vili —; allora, nella poesia del '61, risaltava chiaro l'attrito fra quella lingua quotidiana progressivamente accolta, e la sua trascrizione su continui registri allegorici; oggi, con gli *Xenia*, che occupano — per quel che sappiamo — lo spazio d'anni fra il 1964 e il '67, si vorrebbe sostenere che il passo è interamente compiuto, saltato il fosso che separava linguaggio letterario da linguaggio comune. Non pare, no, che ci si trovi di fronte all'inizio di un quarto libro (nell'accezione di « libro » più strutturalmente legittima e necessitata), ma piuttosto all'avvio della vicenda di un « parlato » montaliano, di cui si rammentavano precedenti, ma poco significativi, anche nella *Bufera*, l'opera della quale gli *Xenia* s'istituiscono tenace propaggine, prosecuzione di alcune delle linee portanti.

Quel « parlato » appare quantitativamente infittirsi via via, perfino a un confronto fra i quattordici *Xenia* dell'opuscolo sanseverinate e gli altrettanti che qui si ripubblicano (scritti sempre d'autunno, 1966 e '67). Mentre la collocazione sulla linea della *Bufera* pertiene sia

a quelli che a questi, in pari misura. Quale linea, dunque, si prosegue? Meglio, si verifica adesso la fusione, l'integrazione reciproca, fra due moventi essenziali della lirica montaliana: quello della donna-angela-messaggera con quello dei morti. La spola di prima, che la messaggera compiva fra cielo (od oltrecielo) e terra, è oggi mutata: tutto si svolge nella statica della memoria personale del poeta: ivi la trascendenza di altri tempi tende a risolversi in immanenza totale, come ci suggerisce la lettura di questo ambiguo *xenion* della prima mandata: « Pietà di sé, infinita pena e angoscia / di chi adora il *quaggiù* e spera e dispera / di un altro... (Chi osa dire un altro mondo?) // ... // 'Strana pietà...' (Azucena, atto secondo). ». Ma questa soluzione immanentistica non è né una fede laica né un sistema organico: nasce semmai da una specie di superstizioso timore per quanto concerne l'aldilà, timore che chi ne abbia avuto contezza non possa più riprendere quel luogo mentale in terra, di cui il sopravvissuto ha bisogno. Nelle *Occasioni*, e poi particolarmente nella *Bufera*, c'era una superstizione legata alla presunta magia di certi oggetti e si manifestava nella pronuncia di un nome capace di provocare uno scompenso, un ribaltamento del piano abituale della situazione; ora, negli *Xenia*, essa viene attestata specialmente da un senso di tabù, che vieta di profferire alcune parole-chiave, foriere di quello sviluppo verticale, ossia trascendente, che Montale intende negare, fin che sia possibile, alla condizione del suo rapporto con l'ombra che ama (« L'on-niveggente, lui... perché tu, giudiziosa, / dio non lo nominavi neppure con la minuscola. »). Per questo, e a partire dalla premessa « La morte non ti riguardava » (non spavalderia nei suoi confronti, ma il pánico del pensiero di trovarcisi a contatto), gli aspetti dell'oltrevita appaiono sovente immersi in una tintura terribile, orrida: l'alluvione che tutto disidentifica con la sua « atroce morsura » assume il carattere emblematico di questo spessore oscuro che divide la sussistenza dell'essere dalla sua sparizione.

Ma, s'è detto, questa zona memoriale in cui il poeta si rivela attualmente impegnato non sopporta una definizione schematica o categorica: il dramma che giace nel suo profondo — quello di una solitudine priva di sbocchi evidenti — cerca un alleggerimento in direzione di una sceneggiatura narrativa e confidenziale, del dialogato o « parlato » di cui si è già fatto cenno: insomma c'è il tentativo di ridurre uno stato di cose in proporzioni aneddotiche e particolari, « minori » secondo un'inclinazione che era stata propria di parecchi *flashes* della *Bufera*. Senonché si ripiomba ineluttabilmente in un'angoscia più ampia, come risulta da questi due momenti, piuttosto complementari fra loro che non antitetici: « Il vinattiere ti versava un poco / d'Inferno. E tu, atterrita: Devo berlo? Non basta / esserci stati dentro a lento fuoco? »; « — E il Paradiso? Esiste un paradiso? // — Credo di sì, signora, ma i vini dolci / non li vuol più nessuno. ». (Qualcuno, nella *Bufera*, aveva chiesto a Montale: « Sai dov'è Dio? »).

È vero, sì, che questo ritmo dialogico, e discorsivo comunque (si ricordi lo scambio serrato di battute col prete nel quint'ultimo dei testi dell'opuscolo sanseverinate), ci allontana dai congegni solennemente allegorici di altre circostanze montaliane; pure, nel caso degli *Xenia*, si assiste al profilarsi di un duplice binario di realtà, nessuna delle quali è lecito invalidare a vantaggio dell'esclusività dell'altra: c'è però da notare che manca adesso — cioè è scomparso — l'anello di congiunzione fra quei due livelli che una volta si potevano denominare normalmente dell'apparenza e del reale, senza tema di commettere un errore critico. Ma la donna adesso — confondendosi i piani dell'apportatrice di notizie oltreumane e della defunta che vibra di una vitalità solo memoriale —, la donna rinuncia per forza alla sua anteriore facoltà, di mediatrice fra reale e apparente.

Montale stesso qui ci autorizza a riconoscere la duplicità suddetta, allorché scrive « ... le trappole, gli scorni di chi crede / che la realtà sia quella che si vede ». E queste parole possono valere come preambolo alla ripresa del motivo dinamico di gran parte della *Bufera*, quello degli occhi. Là era soprattutto una battaglia di sguardi, che molto spesso si orientava nel senso di un abbacinamento (dantesco) per il poeta; negli *Xenia* invece, data la generale staticità della situazione, quell'elemento energico fluttua con minor continuità e la sua vera sostanza appare smaterializzata, rispetto alla fisicità erompente di una volta (dagli « occhi d'acciaio » di *Nuove stanze*, nelle *Occasioni*, all'« onda luminosa » diffusa « dalle mandorle tenere degli occhi » di *Se t'hanno assomigliato*, nella *Bufera*); oggi Montale dice: « 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 ». Gli undici decimi di vista della messaggera di ieri, capaci di fissare Dio, un Dio nominabile (e nominato), si riflettono capovolti adesso in questa miopia, che deve anche affrontare l'« Inferno », il « ciglio del crepaccio » e (ben più del dubitabile « Paradiso ») deve conoscere le « fauci di Mongibello » e le « dentiere di ghiaccio », da cui esce arricchita di « incredibili agnizioni »: è la lotta contro lo smemoramento, che corrisponde a quella degli oggetti alluvionati, « ciecamente » tesi a mantenere « la loro identità ».

Questi occhi rammentati oggi servono dunque non a salire (« I falchi / sempre troppo lontani dal tuo sguardo / raramente li hai visti d'avvicino »), ma a discendere. Verso l'epilogo degli *Ossi*, Montale si era augurato una discesa « senza viltà »; qualcosa adesso risponde a un tale auspicio (« ... il mio coraggio fu il primo / dei tuoi prestiti e forse non l'hai saputo »). Ma coraggio ricevuto per far fronte a che specie di fatti? Agli « eventi / di una realtà incredibile e mai creduta », che si connette a una confessione come questa: « — Non sono mai stato certo di essere al mondo », ispirata con evidenza al riferito concetto di realtà diversa da « quella che si vede ». Eppure, questa e quella coincidono in un quadro di fondo magma-

3

tico e calamitante senza scampo, tranne quello offerto dalla tenacia cosciente delle pupille amate, le uniche « vere » a cui il poeta possa affidarsi, ora che per lui è tramontata definitivamente qualsiasi residua eventualità d'inserirsi in quel rapporto trascendente-immanente, specifica invenzione della *Bufera*, da cui però Montale non è mai giunto a ripromettersi la salvezza per sé. Da questo fondo riaffiorano misere memorie di oggetti, solo minimamente emblematici, come « il cornetto di latta arrugginito », ormai scaricato delle facoltà di talismano che avrebbe mostrato in altre stagioni. Così affiorano anche, per scomparire in un amen, i personaggi sempre più fittizi del dottor Cap e di Celia la filippina, *flatus vocis* che valicano la futilità solo nell'istante in cui si para perfino dinanzi al loro disinteresse una sezione della « realtà incredibile », sotto l'aspetto della notizia della morte di colei che la morte non « riguardava ». Poi ripiombano in quel magma materico, come nel « Canalazzo » l'« infilascarpe » o le « mille cianfrusaglie » nella marea di « nafta e sterco ».

Ma gli *Xenia* si estendono, quanto ad ampiezza di spunti autobiografici, più in là dello spazio tenuto dall'unione fra il poeta e il « Caro piccolo insetto / che chiamavano mosca... »: la « realtà incredibile e mai creduta » include per Montale altri episodi, ai quali negli *Xenia* si allude, con una precisazione demitizzata alla generale allegoria di *Botta e risposta* (« Uscito appena dall'adolescenza, / per metà della vita fui gettato / nelle stalle d'Augla... », vi si leggeva). Infatti corrono per questi nuovi versi accenni al « randello / delle camicie nere », alla « torba » (orbace?), e alle « cancrene universali che trasformano / gli uomini in lupi ». Tutto ciò rientra peraltro nella zona della superstizione recente, nell'ambito del valore ineliminabile (Dio morte guerra...), del tabù. Se la sola persona che aveva diritto di farlo non rammentava dio « neppure con la minuscola », le altre meno ancora potevano presumere tanto: « Le monache e le vedove, mortifere / maleodoranti prefiche / non osavi guardarle. Lui stesso che ha mille occhi, / li distoglie da loro, n'eri certa » (e si torni, a questo proposito, su *Le processioni del '49*, nella *Bufera*, al disgusto che ne gronda). Mentre il quart'ultimo degli *Xenia* di San Severino suona così: « Ricordare il tuo pianto (il mio era doppio) / non vale a spenger lo scoppio delle tue risate. / Erano come l'anticipo di un tuo privato / Giudizio Universale, mai accaduto purtroppo » (qui poi, nei più recenti: « Per nulla impressionata io ti vedevo piangere / dal ridere... »): quel Giudizio regolato da intenzioni umane non è accaduto, tutto svolgendosi sotto il segno dell'acosmismo rilevato da Macri; uno più acre vi si è sostituito con violenza, a trascinare la memoria in giù, verso la vischiosità intransitabile dei fondi che si sono descritti dianzi. E in direzione di un'area semantica « infernale » slittano con le risa, vini e cibi, sempre più prossimi al funesto *pâté* di cui si parlava nel *Sogno del prigioniero*: sia la « 'specialità' / di riso e rane », sia il « contorno di aragostine ». Questa fasciatura coriaceo-scoriosa è un elemento che paralizza le volontà motorie del poeta (del resto, nello *xenion*

o

dell'alluvione, egli asserisce: « Anch'io sono incrostato fino al collo... »); e chi più è peso, meno resta a galla. L'aspetto infernale (anche in senso letterario, ovvero dantesco) della raccolta, l'aspetto disumanante, risiede nella prosecuzione dell'irrisolto dilemma conclusivo del *Sogno del prigioniero*: il dubbio se Montale sarà « farcitore o farcito » all'imminente « festino ». Così assume un intenso sapore di desiderio ciò che la moglie prediligeva: « Ti piaceva la vita fatta a pezzi, / quella che rompe dal suo insopportabile / ordito »; poiché adesso, invece, la legge che lo governa è quella del misurato « lento fuoco » della pena (strettamente derivato dal « salmì di cielo e terra a lento fuoco » de *Il gallo cedrone*). Quale ricordo arriva infine a salvarsi, in un siffatto crogiuolo che fonde ogni memoria? Neanche un'immagine, nessuna figura esplicita dell'essere (« Coloro che hanno presunto / di saperne non erano essi stessi esistenti, / né noi per loro »); ma quella che propriamente si definisce una « impressione »: « ... resta / che qualcosa è accaduto, forse un niente / che è tutto ». Questo stringersi nel paradosso di una coincidenza degli opposti (il niente-tutto) è l'estrema e gelosa *forma* interiore che cerca di resistere all'assedio snaturante dell'informe cromatismo infernale diffuso qua e là; mentre la completa assenza di una mano demiurgica sullo spirito degli *Xenia* ci vieta di prospettare un'ipotetica via di uscita dall'asprezza ch'è loro costante (causa la memoria inerte che, sola, li ha spinti in essere), come neppure ci consente una effettiva sintesi della loro sostanza, che vada oltre il raggruppamento per affinità di temi o timbri (alleggerimento tecnico nel dialogato aneddotico, tabù, discesa agl'inferi, interiorizzazione dell'acume visivo ecc.).