

# IL PUNTO SU MONTALE DOPO IL QUARTO LIBRO, "SATURA"

di

Aldo Rossi

È inutile nasconderselo, Eugenio Montale per molti anni, nella mitologia delle nostre lettere, è rimasto l'autore di due libri, *Ossi di seppia* del 1925 e *Le occasioni* del '39: l'affetto ammirato di lettori comuni (specie giovani) e i memorabili scavi degli specialisti avevano contribuito a fissare questa poesia in una dimensione leggendaria, quindi, in un certo senso, anche a toglierla dal circuito degli interessi vitali. Si stava attuando, cioè, l'imbalsamazione del classico: specie nel dopoguerra l'ultimo Montale grandeggiava distante, influiva su una vasta zona della poesia della generazione a lui successiva, gli si riconoscevano addirittura i crismi del profeta. Ma bisogna dire che ormai Montale stava perdendo quella funzione di suggeritore, di guida discreta che aveva esercitato negli anni precedenti la conflagrazione bellica, in concorrenza vittoriosa con i più conclamati Maestri. D'altronde Montale era attagliato in quegli anni da quello stato d'animo, che con uno stereotipo, un luogo comune che però detiene molte probabilità di centrare una realtà irrefutabile, si potrebbe etichettare come « le delusioni della Liberazione » (allo stesso titolo che si è parlato, e si continua a parlare, delle « delusioni del Risorgimento »). Non fa molta meraviglia che l'uscita nel '56 del terzo libro, *La bufera e altro*, sia stata recepita e onorata come una prosecuzione « in minore » di una poesia che ormai aveva dato il meglio di sé dai vecchi compagni di strada (salva qualche autorevole eccezione), senza che l'udienza presso i lettori delle generazioni successive subisse decisivi incrementi.

Montale, però, nel frattempo non restava certo tranquillo e soddisfatto a contemplare i nuovi tempi: anzi dalle colonne di un quotidiano portava avanti un'incisiva polemica incentrata sulla industrializzazione della cultura e sulla massificazione dell'uomo. Tali prospettive apocalittiche denunciavano uno stato di disagio, un'interrelazione agonistica fra Montale e il tipo di nuova cultura che si andava affermando su scala mondiale. Certe note deprecatorie contro le più diverse ricerche avanguardistiche (nei vari domini dell'arte) non conservano nel tono nemmeno quella finissima ironia del parlare obliquo, simbolico, favoloso, che è sempre stata una sua caratteristica preminente della scrittura montaliana: segno che si stavano toccando gangli particolarmente sensibili del poeta Montale, investito e ferito nelle sue convinzioni più profonde. Eppure quando nel '66 questi articoli furono raccolti dal « Saggiatore » sotto il titolo di *Auto da fé*, insieme ad altri saggi e studi risalenti a molti anni fa, cominciando dal fondamentale *Stile e tradizione* che apparve all'inizio del 1925 nella gobettiana rivista « Il Baretto », si ebbe l'impressione che in fondo quelle prese di posizione così ostinatamente misoneiste, a volte anche un po' sorde nel rifiuto di comprendere, non avevano quella rilevanza che mostravano nei tempi corti del loro continuo emergere polemico. Paradossalmente Montale rischiava di far cadere su di sé, a guisa di *boomerang*, quel motto di De Pisis che rinfacciava agli altri: *Pulchriora latent*. Appunto sotto la parte distruttiva, Montale stava rischiando di nascondere la sua parte costruttiva, che non solo è ingente e preziosa, ma è tale da fornire lumi retrospettivi sull'interpretazione di tutta la sua personalità, che sta apparendo coerente, interiormente tutta fusa in un blocco, per certi aspetti insospettabile, almeno nei fitti nessi che la costituiscono. Naturalmente resta in piedi la questione più volte agitata da Montale (ma non solo da lui), se la sua posizione d'artista non sia incompatibile con quelle « poetiche » che avversa in maniera così irriducibile, insomma se esista una reciproca esclusione contestuale fra la sua situazione e quella degli altri, oppure sia possibile la coesistenza, la concorrenza. Il futuro molto ci dirà a questo proposito, quel futuro che per la sua parte Montale ha così miracolosamente presagito, quel futuro, comunque, che ormai sta diventando passato. Il poeta sa meglio di tutti che è vana illusione voler fermare il tempo, anche se il suo

occhio disincantato non può ammirare reticente tutte le convulsioni di chi si vuole installare da protagonista in ambiti che non lo riguardano: per questo appare salutare il suo rifiuto di camminare in riga, di approvare come razionale tutto quello che sembra reale, la sua decisione di « restare ad occhi aperti ».

Fra l'altro non si può dimenticare che Montale, sotto le vesti dimesse dell'antipoesia, nel tono dell'antiretorica conversazione colloquiale, sta portando avanti con la massima autorità una personale visione del mondo, magari sempre fortemente angolata, ma non per questo meno ferma nei suoi presupposti di base. Partendo sempre (o quasi) da occasioni autobiografiche che avevano inciso la memoria, solcandola in maniera indelebile, si trattava di esprimere senza indugi l'oggetto, di immergere il lettore « in medias res », portando avanti tutte le implicazioni di carattere generale (esistenziali, teologiche, sociali, ecc.). La polemica con i poeti « laureati » verteva sui mezzi, non sui fini: si trattava di procedere per rifiuti, per sottrazioni, di far risaltare la fenditura nella ferrea catena della necessità. Montale stava corteggiando la notte dell'assurdo, un assurdo, però, riscattato nella sua volgare indeterminazione dalla musicalità verbale estremamente precisa che lo formalizzava con il segno positivo. Non sarà un caso che Montale abbia denunciato per quegli anni letture filosofiche che prevedono i nomi di Gentile, Bergson e soprattutto Boutroux, e molto meno di precursori delle teorie esistenziali dell'assurdo sulla linea di Kierkegaard, poniamo Scestov. Accanto al Victor Hugo della nostra tradizione poetica, al poeta laureato per eccellenza che rispondeva al nome di d'Annunzio, a Montale s'imponeva il compito di riallacciarsi, via Pascoli, alla linea ligure di Ceccardo, di Sbarbaro, di Barile, per aprirsi poi alla grande linea anglo-americana di Pound-Eliot e a quella poesia di epifanie della tradizione tedesca, a quell'Hölderlin (Scardanelli, nella notte della follia), che Montale poteva visitare nella traduzione francese di Pierre-Jean Jouve e di Klossowsky del '30 con le note introduttive di Bernard Groethuysen: manca solo il nome di Browning per delimitare i confini di quella « poesia metafisica », alla cui *couche* Montale sente di appartenere.

Siffatto *pedigree* esclude risolutamente che in Montale sia mancata la tensione verso il modello del Grande Vate, a suo modo del poeta laureato: siccome tutti questi elementi « funzionano » (per dirla col Pound dei *Cantos*, citato dal nostro poeta), penso si possa senz'altro sottoscrivere questa sua dichiarazione del 1955: « Credo che una certa non preveduta organicità ci sia nell'opera mia, che formerà poi un Canzoniere ». Si ponga mente alla data, 1955: precede di un anno l'apparizione del cruciale « terzo libro » montaliano (la *plaquette Finisterre*, primo nucleo, ebbe un'edizione semiclandestina a Lugano nel '43, poi una fiorentina nel '45), *La bufera e altro*. Come si è accennato, si era determinata una frattura fra il poeta e il clima culturale d'intorno: pur col suo grande prestigio, Montale sembrava proseguire un discorso omologato (poi alcune proposte allarmanti, il poeta che si presentava al sacrificio per il vantaggio di tutti, un po' come l'Agnello di Dio, quel mondo di donne [Iride, Clizia, Volpe], « messaggere accigliate », « imperiose », metà Meduse e metà arcangeli Gabriele, la persecuzione degli ebrei, la sfrangiatura fra il mondo dei morti e quello dei vivi: tutti temi che non sembravano molto allettanti e « attuali »). Non fu molto osservato nemmeno il primo volume di prose montaliane, quella *Farfalla di Dinard*, che apparve nello stesso anno, letto con deferenza, ma senza entusiasmi eccessivi: a botta calda non si intravidero nemmeno i rapporti di interscambio che si istituivano fra queste prose sapide, sprezzate e la poesia. Evidentemente, avrebbe proposto una tematica critica che aveva fatto le sue prove in anni precedenti, per scrittori rondeschi: la prosa era « nutrice del verso » come affermava il Paciaudi lodato nella vita alfieriana e trascritto dal Leopardi nel suo *Zibaldone*, oppure si trattava di « una variazione brusca (non per questo meno oggetto di storia) di cui discorrono volentieri gli evolucionisti moderni » (così Contini a proposito di Cardarelli)? Dal canto suo Montale aveva riconosciuto con molta precisione nella celebre « intervista immaginaria » del '46, *Intenzioni*: « Naturalmente, il grande semenzaio d'ogni trovata poetica è nel campo della prosa ».

In concordanza di fase con iniziative che si stavano prendendo altrove (non solo in Europa), era in atto la preparazione della rivolta degli anni '60,

appunto della « variazione brusca », che doveva tirare dritta allo scopo, tenendo ai margini tutto quanto non sembrava rientrare strettamente nelle nuove proposte. Fra gli italiani, in genere la neo-avanguardia disse di sì a Palazzeschi e Gadda, di no a Quasimodo: dal canto suo Montale aveva detto di no da un pezzo. Eppure nel passato la posizione di Montale era sempre stata di punta (basti far cenno al caso Svevo, con tutte le aderenze internazionali): la sua stessa poesia veniva di solito decodificata come appartenente alla più avanzata frontiera delle ricerche contemporanee. Ma si sa, Montale lo ha affermato più volte, la poesia vive *anche* sugli equivoci: per anni il suo nome era stato associato dai benpensanti a quello di Ungaretti, entrambi ascritti all'ermetismo. Quando poi, col tempo, si passò ad un'accezione storicamente più precisa di ermetismo (intendendosi prima una poetica che si basava sull'incomprensibilità) si determinò una specie di tiro alla fune fra Montale che influiva, separato, sulla generazione più giovane degli ermetici eponimi, e gli stessi ermetici che tendevano a coinvolgere il poeta come nume tutelare del movimento. Siccome, pur con importanti convergenze, si notava una netta diversità fra la poetica di Montale e quella di altri ermetici (ammesso che vi sia mai stata solidarietà fra gli adepti, come in genere afferma la linea Macri-Bigongiari con la resistenza della linea Luzi-Gatto-Parronchi, per intendersi) fu salutato con un respiro di sollievo lo studio che Montale compì intorno agli anni '50 su Gozzano: il falsetto crepuscolare sembrava dare ragione di certe idiosincrasie del poeta delle *Occasioni*.

C'era tuttavia una « variazione » del 20 aprile 1946 (raccolta in *Auto da fé*, pp. 184-86) che andava meditata: si svolge intorno ai guai procurati dall'estetica del « lirismo », della separazione della « poesia » dalla « letteratura », ecc. « Quanto precede spiega anche perché la nostra recente poesia non ha conosciuto la satira: mancanza lamentata per esempio dal Praz (cfr. "Tempo", 20 marzo 1946) il quale sulla scorta dello *Zephyr Book* di Margaret e Ronald Bottrall ci addita numerosi esempi di moderna poesia satirica inglese. Veramente il nostro paese ha avuto, pur negli scorsi anni, libri satirici in prosa come la *Mascherata* di Moravia, e non pochi versi satirici o grotteschi o umoreschi, a partire dall'*Incendiario*. Ma che la satira non avesse molte speranze di successo da noi (a parte la mancanza d'ogni libertà di stampa,

che non è dir poco) sarà evidente a chi consideri che tale genere "impuro" non ha mai trovato grazia nella nostra recente estetica. Il caso del Giusti insegna [...]. Se i nostri giovani poeti conoscessero le composizioni satiriche raccolte dal Bottrall, temo dubiterebbero forte che esse siano autentica poesia. Bisogna poi ricordare che la recente lingua poetica italiana si presta assai meno di quella inglese a "raccontare in versi" e che il nostro mondo sociale borghese è meno articolato, meno ricco di appigli e di pretesti del mondo anglosassone ».

Se si considera che la linea poetica maggioritaria della neo-avanguardia era giocata sulla chiave satirica (il recupero di un certo futurismo è sintomatico, specie di Palazzeschi), si vedrà come l'esperienza dei Risi, dei Giudici, dei Pignotti poteva ricevere autorizzazione anche da chiare propensioni di Montale, che appunto sono deflagrate nel quarto libro, *Satura* (Mondadori, 1971), che si presenta come divaricato, da una parte esibisce una permanenza del Montale « sublime » (riattaccandosi ad alcune composizioni della *Bufera*, specie nei 28 *Xenia* dedicati alla morta-viva Mosca), dall'altra rivela in piena luce quella vena satirica che covava allo stato latente nelle « intenzioni » montaliane. Da qui risulta anche la cautela del poeta: essendo andato controcorrente per tutta la vita, una volta tanto ha deciso di « stare dentro », potendo esibire in ogni punto non solo l'umore, ma anche il muscolo della cultura e dell'ispirazione.

Forse non è mai stato sottolineato a sufficienza la ricca disponibilità di Montale, anche se lo stesso poeta, in riflessioni in prosa e in poesia, ha spesso insistito sulle virtualità proiettate non nel futuro (dove niente si può dire, tutto o quasi essendo « aperto »), sì piuttosto nel passato, dove, allorché non si voglia sostenere un rigido determinismo secondo il quale ciò che è avvenuto non poteva non avvenire (dove l'immagine del disco già inciso, del film già girato), si potranno sempre ipotizzare realizzazioni che sono state escluse dal calcolo delle probabilità, ma che conservano la forza irrecusabile della loro consistenza, tanto da potersi immaginare varianti future riportate al passato...

Tanto per dire che non è mai stato molto prudente prestare al poeta maschere troppo rigide. Non per niente i lettori più acuti e lungimiranti,

all'uscita di *La bufera*, intuirono che bisognava aspettare il quarto libro per comprendere il terzo, forse per comprendere il parallelogrammo di forze su cui poggia tutto il « Canzoniere » di Montale.

Nella negatività del mondo montaliano, nella sua atonia, si viene pian piano stabilendo un'equivalenza fra i vivi-morti e i morti-vivi: la categoria dell'*assenza* (appartenente anche all'area ermetica) si specifica nella donna assente-lontana e nei morti-trapassati, con cui è possibile e doveroso stabilire un colloquio ideale. All'altezza della *Bufera* la « messaggera » è la vincitrice illesa, i morti i poveri vinti: una volta morta, e non più assente, la messaggera degli *Xenia* resta la vincitrice, addirittura perché « la morte non la riguardava », e del resto la realtà non è quella che si vede, tant'è vero che la miope Mosca ha prestato gli occhi al poeta. Il *the visiting Angel* cambia colore, dantescamente diviene *Angelo nero* (perciò non deve essere grossolanamente identificato con la morte), avendo tutti gli attributi della donna di *Ti libero la fronte* (« mottetto » delle *Occasioni*), di *Sulla colonna più alta* e di *Iride* (della *Bufera*) con la stessa virtualità di inferire il *coup de foudre* dell'angelo della *Resurrezione* manzoniana « era folgore l'aspetto », con il meccanismo rivelato dallo stesso Montale: « Non posso incontrare che so io — Clizia o Angela oppure... *omissis, omissis* — senza rivedere arcani volti di Piero o del Mantegna e senza che un verso manzoniano (“era folgore l'aspetto”) mi avvampi la memoria »:

*o angelo nero disvelati  
ma non uccidermi col tuo fulgore.*

Non si è ancora spento « lo scoppio delle sue risate » (anticipo di un privato Giudizio Universale mai avvenuto, X I II), di cui l'eco ritorna con il ricordo del suo pianto, di lei che « piangeva dal ridere » (X II 10), di lei che rideva « a crepapelle » (*La morte di Dio*): il cachinno della donna resta il segno della sua superiorità, del suo radar di pipistrello, della sua capacità di fare dei furbi-ingenui un suo zimbello.

La messaggera, dunque, che aveva ali « solo nella fantasia », ricompare in un momento di meditazione sacrale, al buio mentre il poeta leggeva il

« Deuteroisaia » (libro profetico circa la riconquista della libertà dallo stato di schiavitù e l'avvento del Regno messianico), a cui corrisponde « una bibbia sfasciata ed anche poco / attendibile » della messaggera, non più « accigliata », come nella *Buferà*, ma muta, quindi angelo inoffensivo « ...il nero della notte, / un lampo, un tono e poi / neppure la tempesta », priva di labbra, per cui la sua « parola così stenta e imprudente » resta la sola di cui il poeta si appaga nella memoria che la trascolora e cerca di decifrarla nel ticchettio della telescrivente, nelle volute di fumo dei suoi sigari di Brissago (un tempo delle Giuba « poi sopprese dal ministro / dei tabacchi, il balordo »: *Nel fumo*). Da una parte forse è fallita la missione « Cristofora » della donna assegnatagli nella *Buferà*, ma dall'altra la malattia e la morte hanno in una certa misura fiaccato le doti medianiche della messaggera.

Già « gli arcani volti di Piero o del Mantegna » (« Il primo di tali ricordi è quanto meno sorprendente in rapporto alla media dei moduli iconografici che par di intravedere sotto i suoi versi », nota giustamente Avalle) subiscono un processo di degradazione nella *Ballata scritta in una clinica*, dove appare la donna con la gola e il petto « chiuso di colpo / in un manichino di gesso », sottintendendo per esplicita dichiarazione dell'autore il modello iconografico di « un manichino di De Chirico », anche se in X I 14 « Così meglio intendo il tuo lungo viaggio / imprigionata tra le bende e i gessi » (per altro verso si dovrebbe ricordare che Montale ha ripreso, come *cheval de retour*, in *Satura* il titolo di un quadro di Scipione, *Gli uomini che si voltano*, che illustrava un « osso di seppia », precisamente *Forse un mattino*, « slittandolo » in una direzione un po' diversa).

Da qui il passo è breve per giungere alla certezza che l'immanentismo assoluto di Montale rappresenta una dolorosa decisione di amputare razionalmente nell'agnosticismo ogni sospetto di trascendenza, di defilarsi rispetto ad una presenza sacrale che appare al di fuori delle proprie possibilità: donde un'innegabile regressione verso modalità di pensiero e di comportamento che possono configurarsi come primitive e/o infantili, il *totem* e il *tabù*. Si conosce il valore salvifico che avevano nell'universo montaliano gli amuleti, gli oggetti-talismano, i miti dei fantasmi benigni: in genere si trovavano correlati alla memoria del passato, in cui fino ad un certo punto il

poeta si è sentito depositario privilegiato (*Tu non ricordi...*) in quanto sicuro e rimproverante riconoscitore e decifratore. Ma ad un certo punto la situazione si è ribaltata, la memoria si è infiacchita (Montale si è accorto di vivere nel ricordo di persone che per lui non esistevano o esistevano poco: « Spesso ti ricordavi, io poco » X II 2), anche perché si è enormemente ispessita la crosta o *carapace* che avvolgerebbe tutta la terra, senza lasciare interstizi, che costituiscono i segni-pilota che intimerebbero di essere memorizzati e trasmessi ai posteri: « Possiamo però consolarci pensando che anche in questo caso il nostro tempo lascerà ai suoi superstiti eredi un buon numero di totem, fantocci e feticci che ne documenteranno l'esistenza e saranno studiati e intesi, e fraintesi con molto interesse » (*Fuga dal tempo*, 19 aprile 1958). Il passato è il più grande nemico dell'uomo d'oggi, proprio perché impone una zavorra insopportabile di memorie (già da *Voce giunta con le folaghe*: « Memoria / non è peccato fin che giova. Dopo / è letargo di talpe, abiezione // che funghisce su sé... »):

L'uomo d'oggi è come un navigante che debba continuamente buttare a mare una zavorra ormai pericolosa: zavorra non solo di oggetti, ma di ricordi e di rimpianti. Può accadere che un oggetto insignificante diventi per noi un concentrato di passato, assumendo così una funzione di totem. Io portai con me, per lunghi anni, un corno di metallo arrugginito, un infilascarpe di cui mi vergognavo tanto che, giunto all'albergo, lo nascondevo perché non fosse veduto dalla cameriera. Era l'unico oggetto che mi seguisse fin dall'infanzia. Un giorno dimenticai il nascondiglio, anzi dimenticai il corno stesso a Venezia, né mai ebbi il coraggio di fare ricerche. Con ogni probabilità il corno dorme oggi nel cuore della laguna. A me resta il rimorso, e quando mi dicono che il cosmonauta ha girato sei, dieci, sessanta volte intorno alla terra, penso che la più grande scoperta sarebbe quella che mi restituisse il vecchio corno arrugginito. So perfettamente che se l'infilascarpe riapparisse sul mio tavolino, ne proverei più terrore che gioia. Consapevolmente o no, io me ne sono disfatto. Debbo dunque accettare l'aiuto del caso e continuare a vivere senza il magico e muto Olifante arrugginito, e debbo anzi confessare che ho osato sostituirlo con un cornetto rosso, di plastica, che ora metto bene in vista e che potrei dimenticare senza scrupoli.

Si tratta della fondamentale prosa *L'uomo nel microsolco* datata 9 ottobre 1962 (cfr. *Auto da fé*, p. 265), che costituisce, fra l'altro, il necessario contesto dello *xenion* 3 (prima serie) composto quattro anni dopo, 12 dicembre 1966.

*L'abbiamo rimpianto a lungo l'infilascarpe,  
il cornetto di latta arrugginito ch'era  
sempre con noi. Pareva un'indecenza portare  
tra i similori e gli stucchi un tale orrore.  
Dev'essere al Danieli che ho scordato  
di riporlo in valigia o nel sacchetto.  
Hedia la cameriera lo buttò certo  
nel Canalazzo. E come avrei potuto  
scrivere che cercassero quel pezzaccio di latta?  
C'era un prestigio (il nostro) da salvare  
e Hedia, la fedele, l'aveva fatto.*

Pur tra i punti d'intersezione verbale, si nota indubbiamente uno scatto fra la stesura in prosa di questo ricordo e quella in poesia: in breve, mentre nella prosa il *totem* riguardava esclusivamente lo scrittore « fin dall'infanzia » (con tutti i sentimenti connessi, dalla vergogna al terrore, come si conviene alla sinonimia corno-infilascarpe / corno-Olifante, cioè di un *Roland* « travestito » dal Pascoli), nello *xenion* è inserito nella vita della coppia, « in uno o in due noi siamo una sola cosa » X I 14, con la conseguenza di delegare il racconto del minimo aneddoto (eppur provveduto di grandi significazioni) non più al *cursus* colloquiale e composto dello scrittore, ma al « lessico familiare » della Mosca. Da qui lessemi connotati, tipo « indecenza », « orrore », « Canalazzo » (nella prosa: « cuore della laguna »), « pezzaccio di latta » (Macrì fa giustamente notare che non esistono corni di latta, ma mi sembra non colga l'eziologia dell'accanimento deprezzativo, anche rispetto alla prima lezione « quell'oggetto di latta »: risale certamente alla miope Mosca l'impropria designazione, dal momento che il poeta per conto suo l'aveva designato come « corno di metallo arrugginito »): anche attraverso la mediazione di « Hedia, la fedele », cui per ragioni di « prestigio » si vietava la vista del *totem* « larico », si viene a ricostruire il rimpianto (il « ricordo » della prima stesura è stato biffato per la legge della *non repetitio* rispetto a X II 2 *Spesso ti ricordavi...*), per la vita nelle camere « doppie », al Saint James di Parigi, dove non amano i clienti « spaiati », e « nella falsa Bisanzio

del tuo albergo / veneziano » X I 3 (qui « tra i similori e gli stucchi »). D'altra parte la perdita del « magico e muto Olifante arrugginito » (con la sacrilega sostituzione mediante il prestigioso cornetto rosso di plastica) rende precario il « segno di riconoscimento », già apparso nella *Buferà*, fra i due: « Avevamo studiato per l'aldilà / un fischio, un segno di riconoscimento. / Mi provo a modularlo nella speranza / che tutti siamo già morti senza saperlo » X I 4. Così continua la prosa che abbiamo citato a confronto, sopra: « Quale cimitero di memorie è il negozio di un rigattiere! Se tutte le cianfrusaglie là raccolte potessero parlare, se il *marché aux puces* di Parigi avesse voce, si darebbe lo scandalo di un refluxo del passato nel presente, un fatto che la storia esclude per le leggi stesse della sua natura. La storia elenca, raggruppa e si sforza di interpretare alcuni grandi fatti del passato... ». (Addirittura Montale sostiene in prose del 1953, raccolte nel settore francese di *Fuori di casa* che esiste una linea continua dal *marché aux puces* al surrealismo: « ...quel senso che dà una continuità ai prodotti del sottosuolo francese, dal mercato *aux puces* fino al surrealismo », « Un " corso accelerato " per insegnare il gusto francese ai turisti che ancora ne avessero bisogno dovrebbe, a mio avviso, cominciare con una visita al *Marché aux puces* e finire con una visita allo studio di Georges Braque »). Ed ecco l'utilizzazione in *Dialogo* (1968):

*Se l'uomo è nella storia non è niente;  
la storia è un marché aux puces, non un sistema...*

che conclude sintomaticamente con lo scongiuro: « Vade retro / Satana! ».

Ci stiamo aggirando nella zona del *tabù*, proprio nell'accezione anfibologica di sacro da una parte, di inquietante, impuro, pericoloso, proibito dall'altra (*in primis* Dio « L'onniveggente, lui... perché tu, giudiziosa, / dio non lo nominavi neppure con la minuscola », potente preterizione di X II 9, che non manca di ricordare la minuscola di una lettera del 9 giugno 1939 a Bobi Bazlen, intorno agli inserti litanici nell'*Elegia di Pico Farnese*: « Se puoi, anche mutando tutto, fai una canzonetta sincretistica dove dio e phallus

appaiano mescolati equivocamente; è il senso di tutto il meridionale. Senso però che il Poeta [sic] non approva che con molte riserve», « 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 », sostitutiva dissacrazione con una scelta lessicale « umile », plebea della poesia di chiusura *L'Altro*, quel Dio forse occultato in un apparente *adynaton* di X I 14, « negano che la testuggine / sia più veloce del fulmine », se si legge in un pezzo di *Auto da fé* del 16 febbraio 1964 « Dio, che quando non è fulmine ha passo di tartaruga, può aspettare ». La condizione dell'*aldilà* è certo esemplare in tale vettore dantesco (comico-infernale): « 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?)... », preterizione che dovrebbe avere una concordanza con il gioco di parole su cui si basa *Qui e là* (1969), di carattere metalinguistico: « ... *nous sommes là*. / Purtroppo non pensiamo in francese e così / restiamo sempre al qui e mai al là », ma soprattutto con l'*Inferno* di X II 6: « Il vinattiere ti versava un poco / d'*Inferno*. E tu, atterrita: “ Devo berlo? Non basta / esserci stati dentro a lento fuoco? ” (punto giusto di cottura, come quello del “ salmì di cielo e terra a lento fuoco ” », quello strappo prolungato diletto alla defunta che ignora la storia « la storia non contiene / il prima e il dopo, / nulla che in lei borbotti / a lento fuoco ») e con l'esito interrogativo circa l'esistenza del Paradiso di X II 8: « E il Paradiso? Esiste un paradiso? » / « Credo di sì, signora, ma i vini dolci / non li vuole più nessuno », che non manca di richiamare la domanda di *Vento sulla Mezzaluna* in *La bufera*: « ... L'uomo che predicava sul Crescente / mi chiese “ Sai dov'è Dio ”. Lo sapevo / e glielo dissi... » giustamente raccordata da Segre con *Viaggiatore solitario* del '46, prosa raccolta in *Farfalla di Dinard* con il titolo *Sosta a Edimburgo* (anche se l'interrogazione è messa nel pensiero o in bocca al poeta stesso: « Ma insomma, dov'è Iddio, dov'è? »). Alla coincidenza degli opposti che sembra caratterizzare la Mosca (tutto / nulla, moto / stasi, vuoto / pieno, sereno / nube, ecc.)

sarà da ascrivere la capacità di incredibili agnizioni, a cominciare dall'astuzia « uscendo dalle fauci di Mongibello » di X II 4: « Così eri: anche sul ciglio del crepaccio / dolcezza e orrore in una sola musica », che non manca di ricordare quello stupendo verso di G. A. Bécquer in esergo ai *Mottetti: Sobre el bolcán la flor* (che forse era già operante nella memoria degli *Ossi*, precisamente in *Mediterraneo*, dove appare « questo pezzo di suolo non erbato », che si è spaccato « perché nascesse una margherita », e poi proprio in un « mottetto » « Il fiore che ripete / dall'orlo del burrato / non scordarti di me... » per transitare alla *Bufera*, a quel passaggio della prosa *Dov'era il tennis...* « ...il fiore unico, irripetibile, sorto su un cacto spinoso e destinato a una vita di pochi istanti », contiguo ad un altro ricordo dalle *Rimas* di Bécquer: « *Del salón en el ángulo oscuro – silenciosa y cubierta de polvo – veíase el arpa...* », con un sintomatico accostamento fiore/arpa che campeggia nella clausola di *Il giglio rosso*: « fiore di fosso che ti s'aprirà / sugli argini solenni ove il brusio / del tempo più non affatica...: a scuotere / l'arpa celeste, a far la morte amica »).

Si intensificano, intanto, i ricordi di viaggi, crittogrammi che i resoconti di *Fuori di casa* aiutano a situare: X II 12, « I falchi / sempre troppo lontani dal tuo sguardo / raramente li hai visti davvicino. / Uno a Étretat che sorvegliava i goffi / voli dei suoi bambini. / Due altri in Grecia, sulla via di Delfi, / una zuffa di piume soffici, due becchi giovani / arditi e inoffensivi », ecco, riaffiorano impressioni di due viaggi, uno in Normandia del '55, l'altro in Grecia nel '62. Ma i segni rammemorativi del viaggio più lontano sono sfuocati, perché a stare al « diario di Normandia », Étretat 5 agosto [1955] il poeta ha solo potuto notare: « Sulla *falaise* d'Aval grandi cormorani e rondini di mare mi hanno sfiorato; sono finora i soli animali che posso annettere, in questi viaggi, al mio bestiario privato », mentre è a Octeville-sur-Mer, sei giorni dopo, 11 agosto, che ha osservato « i goffi voli » dei falchetti: « Sono rimasto più di un'ora a osservare i primi goffi voli di un paio di giovani falchi dall'alto di un ciglione ». L'occasione delle *bodas* principesche del '62 di

Sofia di Grecia con Juan Carlos di Borbone (che frutterà anche *Botta e risposta* III) regala al poeta, *Sulla via sacra*, ricordi deversati allo sguardo miope della moglie: « Anche i corvi sono numerosi, più tardi appariranno i falchi. Dopo Delfi ne ho visti due, giovani, robusti, che si azzuffavano amorosamente su un muretto della strada, indifferenti al passaggio della nostra macchina ». « ...a Pýrgos, piccola città dove un benzinaro ci consigliò di portarci sul vicino promontorio di Katèkōlon se volevamo gustare eccellenti *barbugna* (triglie) appena pescate... »: qui è il *fine gourmet* che si fa luce, in concordanza di fase con l'attacco della quarta parte di *Botta e risposta* III 2: « Ricordo ancora l'ostiere / di Xilocastron, il menu / dove lessi barbunia, indovinai / ch'erano triglie... ». Ma dalla specola del viaggio in Normandia s'insinuano paralleli e analogie, come questa che s'incontra nel pezzo dedicato alla *Casa di Flaubert*: « Nei suoi aspetti meno gradevoli la città [Honfleur] fa pensare alla vita di Ascona e di Capri, luoghi d'incontro di nudisti nordici e di geni incompresi », che per lampi si riattacca a *Botta e risposta* II 1 (lettera da Ascona): « ...in questa Capri nordica dove il rombo / dei motoscafi impedisce il sonno / fino dalla primalba. Sono passati i tempi / di Monte Verità, dei suoi nudisti, / dei kulturali jerofanti alquanto / ambivalenti o peggio... », con un gusto del ricordo accoppiato, quasi che l'iterazione di una qualsiasi epifania a cui si è sensibilizzati rafforzasse il valore della singola entità, poniamo il caso del grillo dell'albergo H. di Firenze e di quello della cattedrale di Strasburgo, di cui si fa menzione non nelle *Storie naturali* dedicate in *Fuori di casa* (1950) alla città alsaziana, sì piuttosto in una *Variazione* (I) del '56, raccolta in *Auto da fé*: « È il secondo grillo che ferma la mia attenzione, da molti anni. Il primo, anni fa, s'era nascosto in qualche ricamo di statua, nel duomo di Strasburgo, e cantava solo a notte alta, con voce sottilissima », ripresa in X I 12: « Il grillo di Strasburgo notturno col suo trapano / in una crepa della cattedrale... ».

Potrebbe venir fatto di chiedersi quale valore può avere questa « storia interna » che andiamo tessendo: rispondiamo che per la poesia montaliana,

così cripticamente infossata nella propria materia privata, è molto elevato, purché non si esageri:

*Con orrore  
la poesia rifiuta  
le glosse degli scolasti.  
Ma non è certo che la troppo muta  
basti a se stessa  
o al trovarobe che in lei è inciampato  
senza sapere di esserne  
l'autore.*

Appunto in un articolo del 16 febbraio 1950, che rivelava un « fumoso enigma » delle *Occasioni*, cioè *Due sciacalli al guinzaglio*, Montale non dubitava che i grandi poeti (Dante e Petrarca, Foscolo e Leopardi) sarebbero stupefatti delle spiegazioni di certi loro ermeneuti: « Anche l'oscurità di certi moderni finirà per cadere, se domani esisterà ancora una critica. Allora dal buio si passerà alla luce, a troppa luce; quella che i così detti commenti estetici gettano sul mistero della poesia. Tra il capir nulla e il capir troppo c'è una via di mezzo, un *juste milieu* che i poeti d'istinto rispettano più dei loro critici: ma al di qua e al di là di questo margine non c'è salvezza né per la poesia né per la critica ».

Si tratta delle grandi unità di significato e delle *cruces* letterali, particolari: per la prima categoria possiamo scegliere una poesia gustosa come *A pianterreno*, per la seconda la lirica d'apertura *Il tu*. All'interno del bestiario montaliano *A pianterreno* è dedicato al porcospino: « Scoprimmo che al porcospino / piaceva la pasta al ragù. / Veniva a notte alta, lasciavamo / il piatto a terra in cucina... », quindi si riattacca alla conclusione del terzo tempo di *Notizie dall'Amiata*: « ...e tardi usciti / a unire la mia veglia al tuo profondo / sonno che li riceve, i porcospini / s'abbeverano a un filo di pietà », e non manca di ricordare la famosa « familiare » di Gramsci sui porcospini che escono per far provviste di mele e le infilzano nei loro aculei.

La composizione sul *tu*, mentre richiama alla mente le brillanti considerazioni svolte dal poeta sull'uomo allo specchio in un brillante pezzo di *Auto da fé*, tocca, al di là della patina ironica, uno dei gangli problematici dell'interpretazione dei pronomi personali nella poesia di Montale, di ieri e di oggi: in certi casi è in gioco l'identificazione degli interlocutori (per es. in *Voce giunta con le folaghe* il colloquio del padre morto è con la donna-angelo oppure con l'ombra del poeta giovane?), in altri lo svariare delle persone (per es. in *Palio* la chiusa, con l'immagine della trottola che riprende il tema iniziale, è imperativa *Così, alzati* rivolta alla donna, oppure è riferita alla coppia donna-poeta, cioè *Così alzati*, secondo la vulgata del saggio sulle *Occasioni* di Solmi del '40? Ma si ponga mente ad una sintomatica trafila, che potrebbe dare qualche lume al futuro esegeta: *Palio* è del '39, come l'*Elegia* scritta nel palazzo di Landolfi a Pico, il quale a sua volta ha steso proprio nel '39 un elzeviro su « Oggi » del 13 luglio '39 *Il segreto di Siena*, poi raccolto in *Ombre* col titolo *Palio*, memore di questa poesia delle *Occasioni*, recensite sullo stesso settimanale il 18 novembre '39, con la notazione: « il rullo d'incubo [quasi di tamburi al Palio] percorrente si può dire tutto il libro »).

In ultima analisi la Mosca è un po' la dominatrice non solo degli *Xenia*, ma di tutta la *Satura*, anche se non possiamo ridurre tutto il quarto libro montaliano a quella presenza spirante. A proposito di Dio, c'è da segnalare l'insistita polemica in versi con « le escogitazioni parascientifiche del paleontologo Teilhard de Chardin » che prosegue quella degli articoli di *Auto da fé* (nell'ambito di quella che Avalle chiama la cosmografia montaliana, fino a quella tesi dell'abbarbicamento dell'uomo alla terra, che rispunta un po' contraddetta anche in *Il primo gennaio* scritta l'anno scorso: « So che si può esistere / non vivendo, / con radici strappate da ogni vento... »), poi le opinioni sulla poesia (sulle parole, sulle rime più noiose delle dame di San Vincenzo, con alcuni tentativi di filastrocca parodiante alla Palazzeschi, sul tipo di quella esercitata sulla *Pioggia nel pineto* dannunziana, cui del resto ruba una rima interna *altrove: dove* nella bellissima composizione *Le stagioni* e quel verbo *sorradere* — « che io possa sorradere / i pettini dei pruni... » — che dovrebbe derivare da quel volgarizzamento del Palladio intensivamente sfruttato e riformato dal poeta di Pescara) sul « mezzo parlare » per non

risultare incomprensibili (che si presenta come una volgarizzazione della teoria illustre del « correlato oggettivo »), sulla esistenza dei miracoli che concedono a certi privilegiati, ai poeti, la visione di divinità in incognito (sarà da vedervi ancora una volta la filigrana del *the visiting Angel*), « Dicono / che di terrestri divinità tra noi / se ne incontrano sempre meno... Io dico / che immortali invisibili / agli altri e forse inconsci / del loro privilegio, / deità in fustagno e tascapane, / sacerdotesse in gabardine e sandali... », per cui cfr. gli attacchi di *Siria*, « Dicevano / gli antichi che la poesia / è scala a Dio... » e di XI 14 « Dicono che la mia / sia una poesia d'inappartenenza... », e specialmente la riflessione seguente del 1963: « Non diverso il pensiero di Hölderlin che credeva alla esistenza di divinità terrestri, viventi in incognito fra noi. Ma non è facile incontrarne qualcuna; solo ai poeti è concessa tale possibilità. Ed è questo ancor oggi l'unico modo di avere un'esperienza concreta del divino. Chi voglia sapere di più legga la prefazione che Bernard Groethuysen ha dato, nel 1930, ai *Poèmes de la folie...* ».

Quello che in conclusione ci sembra vitando per eccellenza è la pretesa di tenere fisso Montale in una formula che lo contenga: quantunque felice, sarà sempre monca. Sono tanti i piani su cui si muove che illuminare ora l'uno a preferenza di un altro può essere operazione legittima e feconda: ma non bisogna mai dimenticare che si tratta di piani sapientemente organati fra loro, anche se di volta in volta il giudizio da dare sulle singole parti non debba essere necessariamente entusiasta. Esistono temi, toni, tecniche che Montale maneggia con doti disparate: specie le miscele sono spesso pericolose. Così non sempre saranno mirandi i giochi di parole perpetrati dal poeta che assume la maschera dell'Arlecchino (ultima incarnazione del poeta come saltimbanco, che sarà ricevibile da Palazzeschi, ma non da un Montale, né da clown minori tipo Ripellino) con allitterazioni, assonanze, scioglilingua, degni di miglior causa « lentischi rovi rivi / gracidio di ranocchi voli brevi », « febbrile / fabbrile », « fondato o fonduto » (quanto meglio il « farcitore o farcito » della *Bufera!*), « comfort / sconforto », « tangibile / tangente », « ventura / censura », ecc. Sì, va bene « la poesia e la fogna », come l'arte e l'oscenità (*Auto da fé* 178), rappresentano « due problemi / mai disgiunti »,

ma insomma ormai sono infiniti gli addetti ai lavori in questo settore, che non si sentiva proprio la necessità che si immettessero in quest'area anche un Maestro come Montale: tanto più che si tratta di materia viscosa, resistente al nominalismo del *flatus vocis*, come si prestano le opere del melodramma, i libri cortesi del medioevo e la *Carte du Tendre*, ecc. Resiste in tutta la sua portata quel ghigno profondo, quell'allappata allegria di un poeta che seguita a ritenersi un « refuso del proto », un « facsimile » e al tempo stesso un occhio vigile dilatato su una realtà sgretolata, in ultima analisi un privilegiato che ha capito e non si illude. La poesia non esiste, proprio perché se esistesse consolerebbe troppi sciocchi presuntuosi. Per salvare il valore, l'individualità, l'aristocrazia della poesia, Montale è disposto ad « assassinare il poeta ».