

ROBERTO LEPORATTI

MONTALE AL CROCEVIA DEL CLASSICISMO MODERNO:
LETTURA DI *BARCHE SULLA MARNA**

Felicità del sùghero abbandonato
alla corrente
che stempra attorno i ponti rovesciati
e il plenilunio pallido nel sole:
barche sul fiume, agili nell'estate 5
e un murmure stagnante di città.
Segui coi remi il prato se il cacciatore
di farfalle vi giunge con la sua rete,
l'alberaia sul muro dove il sangue
del drago si ripete nel cinabro. 10

Voci sul fiume, scoppi dalle rive,
o ritmico scandire di piroghe
nel vespero che cola
tra le chiome dei noci, ma dov'è
la lenta processione di stagioni 15
che fu un'alba infinita e senza strade,

* Gli spunti fondamentali di questa lettura sono già stati esposti in una lezione tenuta nell'ambito del seminario di ricerca dell'Unità d'italiano dell'Università di Ginevra nella primavera dell'anno accademico 2006-2007 e in un intervento al convegno organizzato da Tiziana de Rogatis e Pietro Cataldi «*Le occasioni*». *Giornate di lettura*, 8-9 maggio 2012, presso l'Università per stranieri di Siena. Cito le poesie di Montale, con i relativi apparati filologici, da *L'opera in versi*, edizione critica a cura di R. BETTARINI e G. CONTINI, Torino, Einaudi, 1980 (OV); per *Le occasioni* terrò conto delle edizioni commentate a cura di D. ISELLA, Torino, Einaudi, 1996, e di T. DE ROGATIS, Milano, Mondadori, 2011; per i saggi critici da E. MONTALE, *Il secondo mestiere, Prose 1920-1979*, a cura di G. ZAMPA, Milano, Mondadori, 1996 (SM); per le prose *Prose e racconti*, a cura e con introduzione di M. FORTI, Note ai testi e varianti a cura di L. PREVITERA, Milano, Mondadori, 1994. Ringrazio Giovanni Bardazzi, Tiziana de Rogatis e Christian Genetelli per la generosa conversazione e i molti puntuali suggerimenti

dov'è la lunga attesa e qual è il nome
 del vuoto che ci invade.
 Il sogno è questo: un vasto,
 interminato giorno che rifonde 20
 tra gli argini, quasi immobile, il suo bagliore
 e ad ogni svolta il buon lavoro dell'uomo,
 il domani velato che non fa orrore.
 E altro ancora era il sogno, ma il suo riflesso
 fermo sull'acqua in fuga, sotto il nido 25
 del pendolino, aereo e inaccessibile,
 era silenzio altissimo nel grido
 concorde del meriggio ed un mattino
 più lungo era la sera, il gran fermento
 era grande riposo.
 Qui... il colore 30
 che resiste è del topo che ha saltato
 tra i giunchi o col suo spruzzo di metallo
 velenoso, lo storno che sparisce
 tra i fumi della riva.
 Un altro giorno,
 ripeti – o che ripeti? E dove porta 35
 questa bocca che brulica in un getto
 solo?
 La sera è questa. Ora possiamo
 scendere fino a che s'accenda l'Orsa.
 (Barche sulla Marna, domenicali, in corsa
 nel dì della tua festa). 40

L'occasione di *Barche sulla Marna*, nell'indice della prima edizione delle *Occasioni* (1939) datata «1933 e 1937», senza data nel numero del gennaio 1938 di «Letteratura» dove fu anticipata, come già quella di *Eastbourne*, anch'essa nell'indice della raccolta con una doppia data, «1933 e 1935», e già pubblicata nella stessa rivista fiorentina un anno prima, nel gennaio 1937, con la data «Ferragosto 1933»¹, fu il viaggio europeo dell'estate 1933, l'ultimo prima della guerra compiuto oltreconfine da Montale, privato l'anno successivo del

¹ *Eastbourne* era accompagnata in «Letteratura» da *Corrispondenze* (datata 1936), lirica che nell'ultima sezione delle *Occasioni* la separa da *Barche sulla Marna* (rispettivamente IV VIII, IX e X), che a sua volta in rivista apriva una sequenza che comprendeva: 2) un'altra breve lirica in parte anch'essa di argomento fluviale, sebbene dedicata a ben più modesto fiume, *Bibe a Ponte all'Asse* (I XII; secondo e ultimo distico: «Si vede in basso rilucere la terra fra gli aceri radi | e un bimbo curva la canna sul gomito della Grave»); 3) *La speranza di pure rivederti* col titolo *Mottetto* (II VI), testo non meno decisivo per la storia del libro e in particolare dei mottetti, di cui riprende la serie dopo l'avanguardia di I-III del 1934, e 4) *Parco di Caserta* (I XV), tutti testi datati 1937 e smistati in altre sezioni della raccolta.

passaporto², dopo quello effettuato l'anno precedente, da cui trasse ispirazione per *Lindau* (1932), e il primo, del 1929, che aveva dato spunto a *Buffalo* in omaggio all'allora famoso velodromo parigino così nominato. Le due liriche, insieme alle precedenti, fin dal titolo aprono la poesia di Montale, prima chiusa entro confini regionali (la nativa Liguria, da ultimo con *Punta del Mesco* del 1933) o sovraregionali (Firenze e la Toscana, con *Bagni di Lucca* del 1932, in rivista l'anno successivo, e *Costa San Giorgio*, dello stesso 1933 ma pubblicata nel '35), a uno spazio e con esso nelle intenzioni a una potenziale udienza finalmente europei. Anche il viaggio del '33, come i precedenti, non fu fatto solo per turismo e diporto; fu anche, e prima di tutto, una presa di contatto diretta con la cultura letteraria, e civile e politica, delle grandi democrazie europee, Francia e Inghilterra, nel momento in cui l'Italia era sempre più stretta nella morsa della dittatura fascista. Se *Eastbourne*, ispirata a un soggiorno nella località marina sulle sponde della Manica, è frutto di un'immersione nella contemporanea letteratura inglese ormai da diversi anni coltivata da Montale e sentita come la più affine ai nuovi orientamenti della sua ricerca, nel caso specifico con reminiscenze da Joyce, dalla Woolf e dall'Eliot critico, e attraverso quella specola di un 'ritorno' alle radici della propria tradizione nel segno di Dante³, un'operazione analoga, e anzi condotta forse con maggiore consapevolezza, è alla base della successiva lirica d'ambientazione francese: in *Barche sulla Marna* il nucleo ispiratore è rappresentato dalla poesia dell'altro nume tutelare della modernità, Paul Valéry (ma – vedremo – anche in questo caso con discrete ma non per questo meno significative tangenze eliotiane), che porta a ritroso a una rilettura, mai così puntuale e ravvicinata, di un altro nostro classico, Leopardi, come da tempo rilevato dalla critica, da Mengaldo, che giustamente vi ha riconosciuto il «momento di leopardismo più organico in Montale», a Lonardi e Blasucci⁴, e opportunamente registrato dai commentatori delle *Occasioni* Dante Isella e Tiziana de Rogatis.

L'accostamento tra i due maestri della poesia europea contemporanea è stato fatto più volte da Montale stesso, fin dal primo richiamo a T. S. Eliot rinvenibile in un saggio del 1927, in cui il nome del poeta è già incluso nella ristretta cerchia «dei lirici e

² Ne ha dato testimonianza G. CONTINI nelle sue *Istantanee montaliane*, a introduzione di *Eugenio Montale. Immagini di una vita*, a cura di F. CONTORBIA, Milano, Mondadori, 1985, pp. v-xii (poi raccolto in ID., *Postremi esercizi ed elzeviri*. Postfazione di C. SEGRE, nota ai testi di G. BRESCHI, Torino, Einaudi, 1998, pp. 153-163): «L'anno che ci conoscemmo [1934], Montale mi fece visita nella mia città [Domodossola], che, come mi aveva scritto nella sua prima lettera, gli ricordava soltanto un bollo sul suo passaporto. Ma il passaporto quell'anno non lo aveva, o gliel'avessero rifiutato o avesse evitato il rifiuto non chiedendolo nemmeno» (p. x).

³ Mi permetto di rinviare ai miei saggi *Letture di «Eastbourne» dalle «Occasioni» di Eugenio Montale*, «Studi novecenteschi», 59, 2000, pp. 83-109, e, sempre per l'incontro con le opere di Joyce e Eliot a Parigi, *Per una lettura delle «Occasioni» di Montale: «Buffalo» e «Keepsake»*, «Proteo», IV, 2, 1998, pp. 27-44.

⁴ P.V. MENGALDO, *Da D'Annunzio a Montale*, in *La tradizione del Novecento*, I serie, Torino, Bollati Boringhieri, 1975, pp. 13-106 (il brano citato è a p. 22, nota 189, rist. in ID., *La tradizione del Novecento*, prima serie, Torino, Bollati Boringhieri, 1996); G. LONARDI, *Lungo l'asse leopardiano*, in ID., *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli, 1980, pp. 73-120, per *Barche sulla Marna* in particolare pp. 86-90; L. BLASUCCI, *Un aspetto del leopardismo montaliano. Lettura di «Fine dell'Infanzia»*, in *Studi per Umberto Carpi*, a cura di M. SANTAGATA e A. STUSSI, Pisa, Edizioni ETS, 2000, pp. 50-57, poi raccolto nel volume ID., *Gli oggetti di Montale*, Bologna, il Mulino, 2002, pp. 115-131, in particolare p. 128.

degli esteti che possono davvero dirsi contemporanei», insieme a Valéry e al filosofo e suo commentatore Alain (*Jalousie*, SM, p. 176), e successivamente in altri scritti, con parole che talvolta assumono il valore di vere e proprie dichiarazioni di poetica, tra le quali merita ricordare almeno le due seguenti:

Gusto che include la poesia *pura* o alogica, ma abbraccia insieme qualcosa di più vasto, e comprende cioè anche la poesia che attraverso l'approfondimento di valori musicali tenta di giustificare (sia pure riducendole al minimo) quelle parti grigie, quel tessuto connettivo, quel cemento strutturale-razionale che i poeti puri respingono... quando ci riescono. Naturalmente non v'è poeta moderno che appartenga rigidamente a una di queste due scuole, tra le quali avvengono perenni scambi e feconde confusioni. Ma intesa la distinzione in modo elastico citerò fra i primi (fra i lirici del puro lampeggiamento intuitivo) il Coleridge di *Kubla Khan*, il Rimbaud delle *Illuminazioni* e l'Ungaretti di molte poesie; e porrei fra i secondi il Foscolo dei *Sepolcri*, il Hopkins delle liriche più pensate, il Valéry del *Cimitero marino* e l'Eliot dei *Quartetti*.

La verità è anche che Eliot, come Valéry prima di lui, hanno contribuito, almeno da noi, a quella presa di contatto con l'alta tradizione europea che da molti anni era andata perduta. Hanno richiamato i lettori italiani a una conoscenza meno superficiale del loro patrimonio poetico, a un senso più intimo del loro classicismo [...] Poeti diversi, anzi opposti se partendo entrambi dal terrore pascaliano dell'io individuale e della sua solitudine sono poi giunti a posizioni tanto lontane: l'uno dissolvendo nel flusso eracleo la sua originaria immobilità; il secondo cogliendo, attraverso l'esperienza del mistero dell'incarnazione, la Presenza che non muta sotto il velo cangiante dei fenomeni. E non poeti gratuiti, facili figli di se stessi, anzi artisti che devono qualcosa a più d'uno e che anche domani avranno un volto riconoscibile, se gli uomini di domani cercheranno ancora la poesia [...]. Poeti della poesia, poeti per poeti⁵.

Il titolo di questo lavoro allude al crocevia rappresentato dal punto in cui le traiettorie di Valéry e Eliot, per tanti aspetti divergenti, s'incrociano all'ombra dell'«alta tradizione europea»; incontro simbolicamente marcato dall'uscita sincronica, in quell'*annus mirabilis* che è il 1922 (lo stesso della prima pubblicazione integrale dell'*Ulisse* di Joyce), di *Charmes* in giugno e di *The Waste Land* in rivista in ottobre e in volume in dicembre. Nel caso specifico di *Barche sulla Marna*, la convergenza tra i due modelli europei, e attraverso di essi il recupero dei nostri classici (con quel tanto d'interessato anacronismo che contraddistingue l'esercizio intimo e libero della lettura, del resto teorizzato da Eliot a partire almeno dal saggio *Tradition and the Individual Talent* in cui

⁵ I passi sono tratti rispettivamente da *Esiste un decadentismo in Italia?*, 1946, SM, p. 674 e *Eliot e noi*, 1947, SM, pp. 717, 718. Sul ruolo della poesia e della riflessione critica di Valéry e Eliot nell'opera del primo Montale è fondamentale il volume di Tiziana de Rogatis, *Montale e il classicismo moderno*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2002, e in particolare per l'incidenza reciproca il primo capitolo *La costellazione dei «metafisici»*, pp. 13-38.

rivendica l'esistenza simultanea di tutta la letteratura), non sono fondati su astratte riflessioni critiche come quelle sopra citate, scritte abbondantemente *après coup*, ma si sono attuati prima di tutto nel testo, attraverso una rete di puntuali suggestioni che proverò a illustrare.

Montale in *Barche sulla Marna* si cimenta in un motivo fra i più diffusi della letteratura occidentale, classica e cristiana: quello della navigazione come metafora esistenziale e più in generale del fiume come simbolo eracliteo dell'incessante divenire. La letterarietà del tema, nel caso specifico una gita in barca in una sera d'estate sul grande fiume che sfocia nella Senna alle porte di Parigi, è stata rilevata da Sergio Solmi, il quale ha osservato che l'«iniziale stemperarsi impressionistico di colori e d'immagini, [è] memore forse, ma in modo tutto istintivo, integralmente rifuso, di certi luoghi 'fluviali' di poesia e di pittura francesi»⁶. Nella scelta del motivo topico – un paesaggio estraneo alla memoria marina e appenninica dell'autore: la scelta è dunque culturale prima ancora che biografica – è già il senso del nuovo 'classicismo' montaliano secondo le coordinate tracciate da Valéry e Eliot. Il tema, non a caso, è rinvenibile, pur nel diversissimo trattamento, nella poesia di ambedue i 'fratelli maggiori' d'oltralpe: in Valéry con la lirica *Le rameur*, pubblicata sul «Mercure de France» il 1° dicembre 1918 e poi accolta in *Charmes*; in Eliot con *The Fire Sermon*, terza parte della *Waste Land*. Prima di affrontare *Barche sulla Marna*, è opportuno rileggere quei versi e mostrarne alcuni aspetti che ci potranno tornare utili nel corso dell'analisi.

Cominciamo dal brano di Eliot, meno direttamente implicato con la poesia di Montale. I diversi frammenti di cui è composta la sezione *The Fire Sermon*, corrispondente ai vv. 173-311 (dei 433 totali) del poemetto, sono legati assieme dal filo conduttore rappresentato dal Tamigi, seguito in un'ideale discesa, potremmo dire, dagli scorci cittadini iniziali fino a Margate Sands (300), stazione balneare presso la foce. Il tema fluviale è presente in modo esplicito nei versi iniziali (173-186) e in quelli finali (292-306), a incorniciare tre episodi che descrivono altrettanti frugali e sterili incontri amorosi (Mr. Sweeney e Mrs. Porter, il mercante di Smirne, la dattilografa). L'intero brano è costruito sulla contrapposizione tra una civiltà, anche letteraria, colta all'apice del suo splendore, quella elisabettiana, e la degradata condizione presente. La sezione è un viaggio sul Tamigi e, allo stesso tempo, attraverso la letteratura che il fiume ha ispirato. Non mi soffermo sulla parte finale (292-306), di cui pure avremo occasione di richiamare qualche verso, dedicata al canto delle figlie del Tamigi, parodia di quello delle figlie del Reno nel *Rheingold* wagneriano, custodi dell'oro simbolo di prosperità e fecondità trafugato all'inizio della *Tetralogia* (una serie di strofette, le prime due in versi brevi, secondo lo schema ripreso da Montale in *Elegia di Pico Farnese* e *Palio*, sul contrasto fra l'odierno paesaggio industriale e la rievocazione di una sontuosa regata con la regina Elisabetta corteggiata dal conte di Leicester; le altre tre con il racconto della propria violazione, in una delle quali è la

⁶ S. SOLMI, *La poesia di Montale*, in ID., *Scrittori negli anni. Saggi e note sulla tradizione italiana del '900*, Milano, Il Saggiatore, 1963, pp. 274-310: 298.

celebre parodia di Pia de' Tolomei: «Highbury bore me. Richmond and Kew | Undid me»). Propongo qui sotto i versi iniziali (173-192) con, a fronte, la traduzione di Mario Praz apparsa su «Circoli» nel luglio-agosto 1932⁷:

III. <i>The Fire Sermon</i>	III. <i>Il sermone del fuoco</i>
<p>The river's tent is broken; the last fingers of leaf Clutch and sink into the wet bank. The wind Crosses the brown land, unheard. The nymphs are departed. Sweet Thames, run softly, till I end my song. The river bears no empty bottles, sandwich papers, Silk handkerchiefs, cardboard boxes, cigarette ends Or other testimony of summer nights. The nymphs are departed. And their friends, the loitering heirs of city directors; Departed, have left no addresses. By the waters of Leman I sat down and wept... Sweet Thames, run softly till I end my song, Sweet Thames, run softly, for I speak not loud or long. But at my back in a cold blast I hear The rattle of the bones, the chuckle spread from ear to ear. A rat crept softly through the vegetation Dragging its slimy belly on the bank While I was fishing in the dull canal On a winter evening round behind the gashouse Musing upon the king my brother's wreck And on the king my father's death before him.</p>	<p>La tenda del fiume è rotta: le ultime dita delle foglie S'aggrappano e affondano nell'umida riva. Il vento Traversa la terra bruna, non udito. Le ninfe sono partite. <i>Sweet Thames, run softly, till I end my song.</i> Il fiume non reca bottiglie vuote, carte di salumaio, Fazzoletti di seta, scatole di cartone, cicche, O altri testimoni delle notti estive. Le ninfe son partite. E i loro amici, eredi bighelloni di direttori di compagnie della City; Partiti senza lasciare indirizzo. Presso le acque del Lemano io mi sedetti e piansi... <i>Sweet Thames, run softly, till I end my song.</i> Dolce Tamigi, scorri lene, perché il mio canto non è né alto né lungo. Ma alle mie spalle in una fredda raffica io ascolto Il crepitare delle ossa, e il ghigno che fende il volto. Un topo s'insinuò pian piano tra la vegetazione, Strascicando il suo ventre viscoso sulla riva Mentre io stavo pescando nel tetro canale Una sera d'inverno dietro il gazometro Meditando sul naufragio del re mio fratello E sulla morte, prima di lui, del re mio padre.</p>

⁷ T.S. ELIOT, *La terra desolata, Frammento di un Agone, Marcia trionfale*, a cura di M. PRAZ, Torino, Einaudi, 1963, che riproduce la versione di «Circoli» con qualche ritocco (per i versi citati: 179 «notti d'estate», 184 «scorri dolcemente»).

Riproduco anche le imprescindibili note dell'autore ai versi citati, con le integrazioni di Praz tra parentesi quadre:

v. 176 Cfr., Spenser, *Prothalamion* [(«Dolce Tamigi, scorri lene finché termino il mio canto»). Si tratta di un canto nuziale. Insistenza sul motivo della fecondità. Cfr. la descrizione del Tamigi nel poema di Spenser con questa di Eliot: «There, in a Meadow, by the Rivers side, | A Flocke of Nymphes I chaunced to espy, | All lovely Daughters of the Flood thereby...» «... each had been a Bryde» («Là, in un prato, accanto al fiume, | un coro di ninfe mi capitò di scorgere, | tutte leggiadre figlie delle sue onde...» «... ciascuna era sua sposa»)]; v. 182 [Cfr. Byron, *Childe Harold*, III, spec. stanza 98; e Salmi, 137,1]; v. 185 [Cfr. nota al v. 196]; v. 192 Cfr. *The Tempest*, I, 2.

Per il v. 185, vale il riferimento indicato in calce al quasi identico v. 196 («But at my back from time to time I hear»), ossia Andrew Marvell, *To His Coy Mistress*, «But at my back I alwaies hear | Times winged Chariot hurrying near...» («Ma alle mie spalle io sempre odo | l'alto carro del Tempo che incalza»).

Quella di Eliot non è una poesia che si possa apprezzare senza un minimo di studio. Anche Montale, che fin dai suoi primi richiami al poeta mostra di parlarne con cognizione di causa, vi si deve essere in qualche misura impegnato. Non è necessario pensarlo intento a compulsare la letteratura critica allora disponibile⁸, ma avrà senz'altro letto con attenzione i testi di volta in volta citati dal poeta – d'abitudine, come si vede, senza ricorso ad alcun espediente grafico che distingua i prelievi dalle parti d'invenzione, secondo l'idea che le parole della tradizione siano patrimonio comune cui ogni scrittore può attingere liberamente – per comprenderne la funzione e di conseguenza il significato. Il riferimento testuale portante è qui al *Prothalamion* di Edmund Spenser, uno dei più celebrati componimenti della letteratura inglese, composto nel 1596 in occasione del matrimonio delle figlie del conte di Worchester. È un idillio bucolico, immaginato «Along the shoare of silver streaming Themmes; | [...] | [...] paynted all with variable flowers»⁹, rievocato con accenti elegiaci, già quasi con nostalgia, non solo perché la descrizione è al passato (basti citare lo splendido attacco: vv. 1-4 «Calme was the day, and through the trembling ayre | Sweete breathing Zephyrus did softly play | A gentle spirit, that lightly did delay | Hot Titans beames, which then did glyster fayre...»), ma soprattutto per lo struggente invito rivolto al fiume dal poeta, quasi un novello Orfeo – il ritornello che chiude ogni stanza, citato da Eliot ai vv. 176 e 183-184, «Sweete Themmes! runne

⁸ Per la maturazione, anche critica, di Montale nei primi anni fiorentini, soprattutto in rapporto alla sua conoscenza della letteratura di lingua inglese, è stata fondamentale la frequentazione di Mario Praz, allora insegnante in Inghilterra e in contatto con Eliot, che più volte nei suoi scritti lo cita con rispetto. Lo apprendiamo da un brano di *La casa della vita*, Milano, Adelphi, 1974, p. 251, su cui giustamente richiama l'attenzione Tiziana de Rogatis (*Montale e il classicismo moderno*, cit., pp. 96-97): «ci fu un tempo, tra il 1927 e il 1934, che nei miei soggiorni fiorentini non passava quasi giorno che non incontrassi Eugenio Montale».

⁹ Cito *The Yale Edition of the Shorter Poems of Edmund Spenser*, edited by W.A. ORAM [ecc.], New Haven-London, Yale University Press, 1989 (il *Prothalamion* è alle pp. 761-769).

softly, till I end my Song» –, a rallentare la sua corsa, consentendogli d'indugiare col suo canto sulla rievocazione del magnifico «Brydale day, which is not long». I versi di Eliot vi si richiamano in sarcastico controcanto: fin dal verso iniziale, la 'tenda' di foglie lacerata sopra il fiume, non dal dolce Zeffiro, ma dal vento d'autunno (con le implicazioni scritturali richiamate dalla critica), rinvia subito alla rottura dell'incanto. Le ninfe, che nell'ode intrecciavano ghirlande di fiori per le spose (vd. la citazione di Praz), alludono nei vv. 175 e 179 di Eliot («The nymphs are departed») alle figure mitiche cantate da Spenser, che da tempo ormai non popolano più quelle sponde, e allo stesso tempo, ironicamente, alle moderne 'ninfe', le prostitute che hanno frequentato quegli stessi luoghi nelle sere estive con i loro occasionali compagni, lasciando non fiori ma sporcizia. Nella terza strofa della lirica di Spenser sono evocati due cigni, che alludono al mito nuziale di Leda (e implicitamente anche al canto del poeta): «With that I saw two Swannes of goodly hewe, | Come softly swimming downe along the Lee; | Two fairer Birds I yet did never see». Il lettore della *Waste Land*, che si presume abbia familiarità con Spenser, già sollecitato dal richiamo alle ninfe e dal ritornello del *Prothalamion*, è in grado di cogliere il cozzo tra l'immagine dei cigni evocata dalla memoria di quei versi, e quella, brutalmente esposta da Eliot, del topo, simbolo della sua nuova e disincantata poetica, che s'insinua «pian piano tra la vegetazione, | Strascicando il suo ventre viscoso sulla riva».

Il richiamo alla fuga del tempo, con funzione di *memento mori* sullo sfondo del quale collocare gli *exempla* di ordinaria lussuria descritti nei versi centrali, era già presente nella prima redazione del poemetto, e precisamente nei versi ispirati al 'carro del tempo' nella poesia di Marvell: vv. 185-186 «But at my back in a cold blast I hear | The rattle of the bones» (vd. la nota al v. 196)¹⁰. Fu solo in un secondo momento che Eliot decise di sviluppare il motivo, e renderlo protagonista potremmo dire, con i versi sul Tamigi all'inizio e alla fine della sezione, al posto di altri eliminati su invito di Pound durante un loro incontro a Parigi nel dicembre 1921. Non è impossibile che Eliot, magari tramite lo stesso informatissimo Pound, anche prima della pubblicazione di *Charmes*, avvenuta, come si diceva, nel giugno successivo, possa aver conosciuto *Le rameur* di Valéry, sul tema della discesa del fiume in dialogo con la tradizione francese, apparsa tre anni prima in una rivista prestigiosa come il «*Mercur de France*». Ad ogni modo, anche considerata come semplice coincidenza, che i due poeti si siano misurati negli stessi anni con lo stesso motivo tradizionale è un fatto importante, e tale poteva apparire a Montale particolarmente attento in quel momento al loro dialogo a distanza.

Eliot, come sua abitudine, assume in chiave oggettiva il mito del fiume-tempo, applicandolo alla storia di una civiltà; Valéry, come Montale in *Barbe sulla Marna*, lo

¹⁰ T.S. ELIOT, *La terra desolata con il testo della prima redazione*, introduzione, traduzione e note di A. SERPIERI, Milano, Rizzoli, 1982, che riproduce parte dei materiali messi a disposizione in ID., *The Waste Land. A Facsimile and Transcript of the Original Drafts including the Annotations of Ezra Pound*, edited by V. ELIOT, San Diego-New York-London, Harcourt Brace Jovanovich, 1971.

riconduce a una dimensione esistenziale. *Le rameur* è una delle prime poesie di *Charmes* anticipate in rivista (con pochissime varianti rispetto alla redazione definitiva¹¹):

Le rameur
À André Lebey

Penché contre un grand fleuve, infiniment mes rames
M'arrachent à regret aux rians environs;
Âme aux pesantes mains, plaines des avirons,
Il faut que le ciel cède au glas des lentes lames.

Le cœur dur, l'œil distrait des beautés que je bats, 5
Laisant autour de moi mûrir des cercles d'onde,
Je veux à larges coups rompre l'illustre monde
De feuilles et de feu que je chante tout bas.

Arbres sur qui je passe, ample et naïve moire, 10
Eau de ramages peinte, et paix de l'accompli,
Déchire-les, ma barque, impose-leur un pli
Qui coure du grand calme abolir la mémoire.

Jamais, charmes du jour, jamais vos grâces n'ont
Tant souffert d'un rebelle essayant sa défense:
Mais, comme les soleils m'ont tiré de l'enfance, 15
Je remonte à la source où cesse même un nom.

En vain, toute nymphe énorme et continue
Empêche de bras purs mes membres harassés;
Je romprai lentement mille liens glacés
Et les barbes d'argent de sa puissance nue. 20

Ce bruit secret des eaux, ce fleuve étrangement
Place mes jours dorés sous un bandeau de soie;
Rien plus aveuglement n'use l'antique joie
Qu'un bruit de fuite égale et de nul changement.

Sous les ponts annelés, l'eau profonde me porte, 25
Voûtes pleines de vent, de murmure et de nuit,

¹¹ Per i testi di Valéry cito da *Œuvres*, éd. par J. HYTIER, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, vol. I. Per *Le rameur* vd. pp. 152-153, note e apparato critico p. 1689.

Ils courent sur un front qu'ils écrasent d'ennui,
Mais dont l'os orgueilleux est plus dur que leur port.

Leur nuit passe longtemps. L'âme baisse sous eux
Ses sensibles soleils et ses prompts paupières, 30
Quand, par le mouvement qui me revêt de pierres,
Je m'enfonce au mépris de tant d'azur oiseux¹².

Per non proiettare arbitrariamente su Montale una nostra interpretazione del testo, in mancanza di sue dichiarazioni dirette, l'ideale sarebbe affidarsi agli studi e commenti che poteva aver letto all'altezza del 1937. Purtroppo *Le rameur* è una delle liriche più trascurate del Valéry maggiore: Cecchi, Thibaudet, Raymond, per fare i nomi dei critici che su Valéry avevano scritto pagine importanti, ben note a Montale, neppure la menzionano. Qualche spunto interessante ci può venire dal commento di Alain a *Charmes*, pubblicato per la prima volta nel 1923 e più volte ristampato¹³. Data l'importanza del testo in rapporto a *Barbe sulla Marna*, e la sua complessità, è opportuno tentarne una parafrasi interpretativa, cercando conforto nelle letture critiche, più recenti, che sono riuscito a rintracciare, di Pierre-Olivier Walzer, James R. Lawler, Jean Onimus, Michel Jarrety¹⁴.

¹² Trascrivo, per utilità del lettore e per interesse storico vista la vicinanza alla data di composizione di *Barbe sulla Marna*, la bella versione di Folco Gloag, *Il rematore*, pubblicata in *Liriche moderne francesi nelle traduzioni premiate al Concorso per il premio di versione poetica della XIX Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, Milano, Mondadori, 1935: «Curvo contro un gran fiume, indefinitamente | E a malincuore mi strappano le mie pale agli ameni | Dintorni; alma con pese mani, piene di remi, | Deve il cielo al rintocco ceder dell'onde lente. || Lasciando intorno a me maturar cerchi d'onda, [5] | Duro il cuor, l'occhio astratto dal bello che percuoto, | Sottovoce cantandolo, voglio di foglie e di fuoco | Romper, con larghi colpi, tutto l'illustre mondo. || Alberi su cui passo, acqua di rami pinta, | Ampio e schietto amoerrio, e del compiuto pace, [10] | Li laceri, o mia barca, imponi una fugace | Piega che la memoria di quella calma estingua. || Mai, o diurna grazia, fosti sì sofferente | Di chi saggia ribelle la sua difesa: ma, | Come i soli hanno estratto me dall'infanzia, là [15] | Dove il nome pur cessa, risalgo alla sorgente. || Invan tutta la enorme ninfa perpetuamente | Con pure braccia inceppa i miei arti stremati; | Romperò lento i mille suoi legami ghiacciati | E di sua possa nuda gli argentei filamenti. [20] || Questo romor segreto dell'acque, in modo strano, | Pone i miei di dorati sotto un nimbo di seta; | Nulla è più cieco e strugge l'antica sorte lieta | Che un bruiere di fuga eguale ed immutato. || Sotto i ponti anellati, l'acqua fonda mi porta, [25] | Volte piene di vento, di murmure e di notte, | Che corrono, schiacciandola di noia, su una fronte | Il cui fiero osso è duro più della loro porta. || Lunga è lor notte. L'anima, sott'essi transitante, | China i soli sensibili e le pronte palpebre, [30] | Quando, pel movimento che mi veste di pietre, | Mi profondo a dispetto di tanto azzurro oziante».

¹³ E. CECCHI, «*Charmes*» di Paul Valéry, «La Tribuna», 23 settembre 1922; «*Valéry*» di Thibaudet, «La Tribuna», 2 novembre 1923 e Paul Valéry, «La Stampa», 24 aprile 1924, ambedue raccolti in Id., *Ainola di Francia*, Milano, Il Saggiatore, 1969, pp. 273-291; A. THIBAUDET, *Paul Valéry*, Paris, Grasset, 1923; M. RAYMOND, *De Baudelaire au Surréalisme*, Paris, Corcea, 1933 (trad. it. della seconda edizione ampliata, Torino, Einaudi, 1948); P. VALÉRY, *Charmes commentés par Alain*, Paris, Gallimard, 1923 (cito dall'edizione del 1952).

¹⁴ P.O. WALZER, *La poésie de Valéry*, Genève, Cailler, 1953, pp. 351-352; LAWLER, *Lecture de Valéry. Une étude de «Charmes»*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, pp. 236-243; J. ONIMUS, *Lectures du «Rameur»*, in *Paul Valéry 1. Lectures de «Charmes»*, textes réunies par H. LAURENTI, Paris, Lettres Modernes Minard, 1974, pp. 147-160; M. JARRETY, *Le rameur*, in *Charmes de Paul Valéry. Six lectures réunies et présentées par J. PIERROT*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 1995, pp. 55-63.

Le rameur è una rivisitazione di motivi che Valéry aveva già avvicinato in gioventù. Penso in particolare a *Valvins*, sonetto pubblicato nel 1898 e poi raccolto nell'*Album de vers anciens* (1920), dal nome del villaggio sulla Senna dove passava le sue estati Mallarmé, appassionato canottiere, cui la lirica è dedicata e alle cui pagine 'fluviali' s'ispira¹⁵: «Si tu veux dénouer la forêt qui t'aère | Heureuse, tu te fonds aux feuilles, si tu es | Dans la fluide yole à jamais littéraire» ecc. Fra gli inediti giovanili non datati, si trova un altro sonetto sullo stesso tema, intitolato *Sur l'eau*: «Fuir! Sur un fleuve calme et si calme et si lent | Dans l'ivoire incrusté d'argent d'un canot frêle | Qui sur l'eau glisse comme un rêve», «Sous les feuilles frôler les riches nénuphars, | Au fil du songe, avec une lenteur suave, | Et boire l'oubli tendre en ces parfums épars»¹⁶. Se la situazione di partenza nel *Rameur* è la stessa – una gita in barca che rinnova l'invito all'oblio di sé, forse suscitato proprio dalla memoria dei giorni trascorsi navigando in gioventù cantati nelle antiche liriche –, ora la reazione del poeta è opposta. Fin dal primo verso, *Penché contre un grand fleuve*, in sostituzione di un originario «Penché sur...» (red. «Mercure de France»), l'autore mette subito in evidenza il conflitto tra il fiume e se stesso in veste di poeta-rematore, poiché ora non si abbandona al flusso ma gli resiste, forse anche sforzandosi di navigare contro-corrente. Più che al *Passeur d'eau* di Paul Verhaeren, che si legge nella raccolta *Les villages illusoires* del 1895, richiamato senza troppa convinzione da Walzer (p. 351), con il disperato agitarsi del suo protagonista contro la violenza della corrente («Le passeur d'eau, les mains aux rames, | À contre flot, depuis longtemps, | Lutait, un roseau vert entre les dents»), Valéry guarda soprattutto, in chiave antifrastica, al *Bateau ivre* di Rimbaud, nel rifiuto di ogni ebbrezza, non solo visionaria, ma anche semplicemente panica. Il poeta si sottrae, seppure a fatica, quasi con violenza (1-2 *mes rames* | *m'arrachent*), e non senza rimpianto (2 *à regret*), alle attrattive degli «ameni dintorni». Una necessità interiore (4 *Il faut*, e si noti come subito si affacci un'idea di pesantezza, 3 *Âme aux pesantes mains*), che contrasta con l'idea di un inconsapevole galleggiamento) impone che l'immagine capovolta del cielo sulla superficie dell'acqua ceda al ritmico, e vagamente funebre, rintocco dei remi. «Ce qui est rompu – commenta Alain (p. 248) – c'est l'apparence, représentée ici par l'apparence de l'apparence. Car le rameur ne voit point les choses, mais seulement

¹⁵ Nella lettera autobiografica scritta a Verlaine nel 1885 Mallarmé dà molto spazio alla pratica rigenerante del canottaggio: «J'oubliais mes fugues, aussitôt que pris de trop de fatigue d'esprit, sur le bord de la Seine et de la forêt de Fontainebleau, en un lieu le même depuis des années: là je m'apparais tout différent, épris de la seule navigation fluviale. J'honore la rivière qui laisse s'engouffrer dans son eau des journées entières sans qu'on ait l'impression de les avoir perdues, ni une ombre de remords. Simple promeneur en yoles d'acajou, mais voilier avec furie, très fier de sa flottille». E si pensi a un poemetto in prosa come *Le nénuphar blanc*: «J'avais beaucoup ramé, d'un grand geste net assoupi, les yeux au-dedans fixés sur l'entier oubli d'aller, comme le rire de l'heure coulait alentour [*Barbe* 13-14 «nel vespero che cola | tra le chiome dei noci»]. Tant d'immobilité paressait que frôlé d'un bruit inerte où fila jusqu'à moitié la yole, je ne vérifiai l'arrêt qu'à l'épincellement stable d'initiales sur les avirons mis à nu, ce qui me rappela à mon identité mondaine» (S. MALLARMÉ, *Œuvres*, éd. Par H. MONDOR et G. JEAN-AUBRY, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, pp. 664-665 e 283-284).

¹⁶ Le due liriche si possono leggere in VALÉRY, *Œuvres*, cit., rispettivamente alle pp. 85 e 1598.

cette image des choses dans l'eau, ce qui définit toute l'apparence». L'acqua va intesa nel suo valore simbolico, come avverte anche Onimus: «image de l'éphémère, moire de reflets, brillante ("illustre" [7]) surface d'illusions, miroirs séducteur où Narcisse se disperse» (p. 152). Nella seconda strofa il rematore, concentrato nella sua interiorità, con 'il cuore duro', in contrapposizione alla fluidità e leggerezza dell'ambiente circostante, e con lo sguardo «astratto» dalla loro visione, non solo *deve*, ma *vuole* (7 *Je veux*) infrangere con colpi decisi dei remi il riflesso della vegetazione che si affaccia sul fiume e lo sovrasta con i bagliori luminosi che vi filtrano attraverso (7-8 *l'illustre monde* | *De feuilles et de feu*), riflesso che pure non cessa di celebrare (con i suoi versi) a bassa voce. Con i vv. 9-10, *Arbres sur qui je passe, ample et naïve moire*, | *Eau de rames peinte*, l'immagine specchiata sull'acqua è paragonata a una seta dipinta (Jarrety, p. 57 «le réel extérieur, dans cette *eau peinte*, se fait décor, et pure surface»), e di nuovo di fronte a tanta ingenua (9 *naïve*) perfezione si manifesta la stessa, quasi autopunitiva, volontà di sfregiarla (11 *Déchire-les, ma barque, impose leur un pli*): «il ne veut pas d'un monde immobile et faux où règne [10] "la paix de l'accompli"» (Walzer, p. 352). Per inciso, il lettore tendenzioso (nel nostro caso attento a tutte, anche le minime, consonanze tra Valéry e Eliot) non può fare a meno, a proposito di questo 'amoerro' lacerato, di rammentarsi dell'inizio del *Fire Sermon*, «The river's tent is broken», che in profondità allude anch'esso, poco importa se in chiave storica o mitica piuttosto che introspettiva, a una scelta di campo, a un rifiuto di cedere alle tentazioni bucoliche (nel *Rameur*, v. 17, il fiume, e in definitiva la natura stessa si presentano nella veste di una *nympe énorme*), alla seduzione delle apparenze, per volgersi verso una scarna poesia del presente e del 'vero'. Il rematore col suo gesto profanatore vuole cancellare, non solo la visione, ma anche la memoria di quella seducente calma (12 *Qui coure du grand calme abolir la mémoire*), che evidentemente trae alimento da altre stagioni della vita, la gioventù, l'infanzia, richiamate al verso successivo, quando la fusione con la natura era sentita come possibile: «Cette paix cependant doit être violée, le Rameur y tracera un sillon qui à jamais détruira le passé et le présent complaisants, la mémoire d'un attrait» (Lawler, p. 240). Mai come in questo momento (13 *Jamais... jamais*) – il momento quindi di una scelta importante – gli *charmes* del giorno (gl'«incanti», ma anche i «sortilegi», e non occorre ricordare che è questo il titolo della raccolta) hanno assunto forme così seducenti; e proprio per questo l'io si ribella, si difende per non esserne irretito. Si arriva così ai versi centrali, più enigmatici (e più intimamente valéryani) della lirica, 15-16, *Mais, comme les soleils m'ont tiré de l'enfance*, | *Je remonte à la source où cesse même un nom*, su cui gl'interpreti si sono variamente esercitati. Oltre alla laconica chiosa di Alain: «[le rameur] va à l'inexprimable monde, et éternel» (p. 252), al nostro scopo è sufficiente richiamare l'interpretazione letterale offerta da Walzer: «Comme son corps a grandi au long de saisons, son esprit se sent maintenant mûr pour "essayer sa défense" contre le flux des apparences sensibles. Le poète remonte vers l'Être unique où toutes choses se fondent et, perdant leur individualité, perdent aussi leur nom» (p. 352)¹⁷. Dopo la quinta strofa, quasi

¹⁷ Nella prima redazione l'immagine della sorgente, anticipata alla terza strofa, era sinonimo di oblio:

una replica della terza (il fiume, ‘ninfa’ enorme, esercita tutte le sue arti per trattenere le membra stanche del rematore, che tuttavia – 19 *Je romprai lentement mille liens glacés* come 11 *Déchire-les ma barque* ecc. – con fredda determinazione – *lentement* – ne recide i tentacoli, *glacés*, candidi ma anche ghiacciati perché costringono all’immobilità), la sesta strofa introduce alcune importanti novità. Lo sforzo e la spietata determinazione del rematore ottengono il loro scopo: quell’idea illusoria di sospensione, di una fissità irreali si dissolvono insieme alle immagini riflesse, lasciando emergere la vera natura del fiume, corrente appena percettibile ma inarrestabile: il (21) ‘rumore segreto delle acque’ nasconde i ‘giorni dorati’ sotto un velo di seta, e cioè li oscura; niente meglio di un (24) ‘rumore – si noti la ripetizione – di fuga eguale’, ripetitiva e prevedibile, consuma l’antica gioia’ (variante del *grand calme* del v. 12)¹⁸: «A l’antique joie, désormais chose passé, usée nous dit le texte, succède l’ennui lié à l’uniformité du Même que rien ne change» (Jarrety, p. 60). A questo punto molti interpreti rilevano una frattura nel testo, forse genetica (le prime e le ultime strofe sono documentate in autografi diversi)¹⁹. All’euforia volontaristica delle prime cinque quartine, succede un tono affatto diverso, al punto che ci si è persino chiesti se l’iniziale sforzo di risalita del fiume (16 *Je remonte...*) non lasci il posto a una discesa: 25 «Sous les ponts annelés, l’eau profonde *me porte*»²⁰. L’esito finale, comunque, è l’approdo all’oscurità dei ponti, (26) «volte piene di vento, di murmure e di notte», emblemi dell’*ennui* (27), conseguenza dell’acquisita consapevolezza. Immutato è l’atteggiamento tutt’altro che remissivo del rematore: la fronte, come già il cuore all’inizio, resta ‘dura’, non viene meno (28) l’orgoglio del *revolté*. «Cet univers vrai est un univers dur. Il faut vouloir penser» (Alain, p. 252). L’oscurità dura a lungo; è probabilmente senza ritorno. L’anima chiude (29-30) gli occhi sul mondo sensibile, raccogliendosi definitivamente in

Arbres sur qui je passe... ô naïve mémoire (une moire) | Comme je veux la source et rame vers l’oubli | Ma barque sans pitié vous inflige le pli | Qui court du vaste fleuve abolir la mémoire (LAWLER, *Lecture de Valéry*, cit., p. 237).

¹⁸ Dissento da quei commentatori che attribuiscono la monotonia, non al corso del fiume, come alla lettera il testo (21 *Ce bruit... des eaux, ce fleuve... | Place...*), ma alla fatica del rematore e, peggio, alle apparenze (il meraviglioso riflesso della natura sull’acqua), che non sono monotone ma illusorie, false, e per questo respinte: WALZER, *La poésie de Valéry*, cit., p. 352 «*la fatigue, l’ennui, l’accablante monotonie du spectacle et de la lutte ont enlevé au poète son ‘antique joie’; ses ‘jours dorés’ sont maintenant voilés de soie noire. Tristesse devant l’écoulement d’une eau ‘toujours recommencé’, elle aussi, mais qui ne reflète jamais que les vaines apparences*»; LAWLER, *Lecture de Valéry*, cit., p. 240 «*la monotonie aveugle de l’action lui donne l’assurance que les anciennes joies du jour céderont à cette discipline de l’ombre qu’il a trouvée; il atteindra à un nouveau présent qui ne devra rien au passé*».

¹⁹ Vd. LAWLER, *Lecture de Valéry*, cit., p. 237, che tuttavia offre una descrizione poco chiara dei due manoscritti e una trascrizione approssimativa del loro contenuto. Da quel che si riesce a capire, in un primo quaderno si trova un primo abbozzo delle strofe 1, 3, 6, in un secondo delle strofe 6, 7, 8.

²⁰ Ivi, p. 242 «*Le protagoniste sait depuis le début qu’il doit vaincre la fluidité mais, à la fin, la conscience de son combat inclus la connaissance que le fleuve lui-même le porte où il veut aller*». JARRETY, *Le rameur*, cit., p. 58 «*Si la violence antérieure de l’effort supposait la montée à contre-courant, s’est une descente au contraire qui va peu à peu s’affirmer*»; p. 61 «*L’initiative du mouvement revient aux éléments: tout se passe comme si la barque filait désormais sur son erre pour permettre la croissante passivité du corps, ou comme si – hypothèse absurde, mais cependant utile – le courant s’était inversé, et qu’il devint porteur après avoir été contraire. La remontée est aussi une descente jusqu’à l’enfoncement final*».

sé. In questa notte interiore, a causa del movimento che (31) lo ‘riveste di pietra’, il rematore (32) si sprofonda (*Je m'enfonce*: non un passivo andar giù, ma un volontario moto verso il basso) a dispetto dell'ozioso (in contrapposizione al *labeur* del soggetto) azzurro circostante: quasi un rovesciamento del leopardiano *e naufragar m'è dolce in questo mare*. Onimus: «le mouvement du rameur n'a rien d'un abandon (telle l'endormissement de la Jeune Parque); sa conscience ne consent pas à la nuit par lassitude: elle la cherche volontairement» (p. 151); e ancora: «Aucune bonheur ne paraît visé, mais au contraire une ascèse austère et pétrifiante»²¹. In questo senso, per vie opposte, si potrebbe dire che c'è forse una convergenza nel comune esito fallimentare tra le esperienze del rematore di Valéry e del *bateau* di Rimbaud: non penso tanto alla tragica ironia del finale inabissamento ai vv. 89 e 91 del poemetto rimbaldiano, *Toute lune est atroce et tout soleil amer*: | [...] | *Ô que ma quille éclate! Ô que j'aïlle à la mer!*, ma alla penultima strofa (vv. 93-96), così cara a Montale, con un diverso approdo, dopo il fantasmagorico viaggio, all'oscurità: «Si je désire une eau d'Europe, c'est la flache | Noire et froide...».

Fra le letture del *Rameur* citate, nel complesso mi sembra colpire più nel segno quella proposta da Jean Onimus, con considerazioni che, a mio parere, potrebbero essere applicate quasi alla lettera a *Barche sulla Marna* (pp. 152, 153-154, 156):

Le rameur, en dérangeant le miroir d'eau où se reflète un monde «de feuilles et de feu» [8], à l'impression de déchirer le voile de Maïa, de s'avancer vers l'authentique, de briser les mille idoles dont le soleil l'éblouit. Il va vers l'eau profonde, vers l'ombre, vers la pierre: comme Teste, comme Faust, c'est l'anti-Narcisse; il refuse la dissolution dans le «grand calme» [12], des illusions et des vains miroitements, il rompt «l'antique joie» [23], celle qui suffit aux naïfs, il progresse vers une nuit ambiguë qui est peut-être celle de l'Être et peut-être celle du Néant. [...] La pureté glacée: celle du retrait intérieur; celle que laisse, en refluant, la marée des illusions perdues; un vide qu'habite un immense orgueil sans espoir.

Le rameur détruit donc non seulement les «riants environs» [2] mais sa personnalité, ses souvenirs, sa durée propre [...] «Non, je n'aime pas les souvenirs [...] [...] ce n'est pas moi qui rechercherais le Temps perdus»: le passé n'est qu'un lien de plus. Il faut masquer ses «jours dorés» [22] sous le bandeau de l'oubli, il faut consentir à décolorer, à éteindre «le grand jour de la sensation et du désir», à suspendre les spontanéités naissantes, à se durcir le cœur, à «s'absenter». Pourquoi? Par quelle funeste obstination? Simplement par goût de la lucidité... Telle est la loi de conscience.

Pour avoir méprisé les charmes de l'ample et naïve moire qui drapé le squelette des choses, pour avoir voulu chercher la source, l'unité originelle, le voilà voué à la pureté du non-être. Tentation mallarméenne qui débouche sur le silence: l'acte naturel de l'esprit lorsqu'on le laisse aller jusqu'au bout de son exigence n'est-il pas de s'anéantir lui-même? «Quelle tentation, pourtant, que la mort» [...], murmure M. Teste...

²¹ WALZER, *La poésie de Valéry*, cit., p. 352 «Échapper à la facilité: ce rameur n'a rien d'autre à nous dire; illustration de l'obstinée rigueur»; LAWLER, *Lecture de Valéry*, cit., p. 243 «Nous voyons que l'acte d'opposition, le rejet du déroulement normal du temps, cette ascèse de la sensibilité, est en fait un retour («je remonte à la source»), une redécouverte de la forme («Le mouvement qui me revêt de pierres»)».

Alcune delle suggestioni poetiche e delle riflessioni evidenziate illustrando sommariamente i testi di Eliot e soprattutto Valéry, toccano punti nodali di *Barbe sulla Marna*, in particolare in rapporto al tema della ‘fine dell’infanzia’, dell’opposizione tra realtà (presente) e sogno (vissuto e vagheggiato in altri tempi), inserendosi pertanto naturalmente nel solco della riflessione sulla poesia di Leopardi, del cosiddetto ‘leopardismo’ di Montale. «Il fatto è che una considerazione dell’infanzia – scrive Blasucci (p. 117) – come età felicemente ignara e dell’età adulta come età della coscienza e della scoperta del male non poteva non incontrarsi con l’archetipo storico di quella contrapposizione». E già Lonardi aveva scritto (pp. 74-75): «[in Montale] il sogno di positività e libertà e vitalità opposto al presente si sintonizza, paradossalmente, su Leopardi, sul poeta negativo per eccellenza (in modi ‘meticci’ nella prima poesia [*Quasi una fantasia*], in modo diretto e pieno nella seconda [*Barbe sulla Marna*]). Nasce presto, insomma, nei confronti di Leopardi, la percezione dell’inesausto richiamo alla vita e all’*énérgéia* che lo stesso pessimismo contiene come sua forza [...]. La trovata del *sogno* non è del Montale maggiore, anche se si spinge fino al *Sogno del prigioniero*: ma è appunto a questa “forma” che Montale ricorre per aprire, entro il negativo, una durata del momento antinegativo, una durata della “fantasia di salvezza” decisamente eccezionale, per misura svolgimento analiticità, rispetto alle sue abitudini».

La situazione iniziale di *Barbe sulla Marna* è già potenzialmente leopardiana, nell’idea che anche l’uomo maturo, disincantato, assuefatto al vero, quando si ricreano determinate condizioni ambientali (i *riants environs* e gli *charmes du jour* di Valéry), ha l’impressione – e quasi se ne sorprende – di riascoltare la voce della natura, di sentirsi di nuovo in armonia con essa com’era nell’infanzia (il *grand calme* o l’*antique joie* ancora del *Rameau*), dando luogo a una spontanea rinascita delle antiche illusioni, a un «risorgimento dell’immaginazione»: *Alla Primavera o delle favole antiche*: vv. 1-3 e 10-12 «Perché i celesti danni | Ristori il sole, e perché l’aure inferme | Zefiro avvivi [...] Forse alle stanche e nel dolor sepolte | Umane menti riede | La bella età [...]?», 20-25 «Vivi tu, vivi, o santa | Natura? Vivi e il dissueto orecchio | Della materna voce il suono accoglie? | Già di candide ninfe i rivi albergo, | Placido albergo e specchio | Furo i liquidi fonti...» («The nymphs are departed»); cui si può affiancare, fra i tanti, questo passo dello *Zibaldone* (pp. 1550-1551): «Ma la natura e le cose inanimate sono sempre le stesse. Non parlano all’uomo come prima: la scienza e l’esperienza coprono la loro voce: ma pur nella solitudine, in mezzo alle delizie della campagna, l’uomo stanco del mondo, dopo un certo tempo, può tornare in relazione con loro, benché assai meno stretta e costante e sicura; può tornare in qualche modo fanciullo, e rientrare in amicizia con esseri che non l’hanno offeso, che non hanno altra colpa se non di essere stati esaminati, e sviscerati troppo minutamente... Ecco un certo risorgimento dell’immaginazione»²².

²² Cito da G. LEOPARDI, *Canti*, a cura di G. e D. DE ROBERTIS, Milano, Mondadori, 1978, in cui è riproposto, con le integrazioni del figlio Domenico, il commento pubblicato da Giuseppe presso l’editore fiorentino Le Monnier nel 1927, e ID., *Zibaldone di pensieri*, in ID., *Tutte le opere*, vol. II, a cura di W. BINNI, Firenze, Sansoni, 1983.

L'attacco stesso della lirica, *Felicità del sughero abbandonato*, che ricalca, in una sorta di dialogo con se stesso, quello dell'osso «Felicità raggiunta, si cammina | per te su fil di lama», richiama un'altra pagina dello *Zibaldone* (pp. 4417-4418): «Felicità da me provata nel tempo del comporre, il miglior tempo ch'io abbia passato in mia vita, e nel quale mi contenterei di durare finch'io vivo. Passar le giornate senza accorgermene, parermi le ore cortissime, e meravigliarmi sovente io medesimo di tanta facilità nel passarle». Il rilievo si affianca a quelli più prossimi enumerati, in relazione all'attacco della lirica montaliana, da Simone Giusti²³: Sbarbaro, «Felicità d'uniformarsi finalmente alle consuetudini!» (*Coronata, Trucioli* [37]), Soffici, «Felicità di esser randagio per mari e con le macchine in ordine!» (*Giornale di Bordo*, Vallecchi, 1915, p. 187), Campana, «Felicità di vivere in un paese senza filosofia» (*Canti orfici, Faenza*, rr. 26-27, ed. Grillo, Vallecchi, 1990). Per il *sughero*, soccorre il primo dei richiami a quella tradizione francese cui faceva riferimento Solmi, e cioè il Rimbaud del *Bateau ivre*: v. 12 «Plus léger qu'un bouchon j'ai dansé sur les flots», attraverso la mediazione, segnalata da Giovanni Bardazzi, ancora di Sbarbaro, con i 'trucioli' 34 – «A momenti si vive in un vetro soffiato. | Infine la nebbiolina annega l'altipiano. Isolotti vi naufragano i cascinali. La luna è un imbuto celestino; e la tinta, contagiosa, crea al paesaggio un'atmosfera irreale. Sughero, galleggio in questo incerto. | (La guerra dov'è?)» – e 19, dedicato all'amico Natta: «Galleggia sulle apparenze come un sughero e si ciba di sfumature. [...] La sua compagnia induce me pure in questo stato di grazia. [...] Soltanto, non riesco a mantenermi a galla. E, ricalcato come il ciottolo a fondo» ecc. Ma, a questo proposito, tutta la riflessione di Bardazzi nel suo saggio *Schopenhauer tra Montale e Sbarbaro* è strettamente implicata con la materia di questa poesia²⁴. Nella recensione del 1920 ai *Trucioli* (SM, pp. 3-8: 5) Montale, intessendo il discorso d'immagini sbarbariane, come ha mostrato Bardazzi (p. 64), scriveva:

Spesso, è vero, i dolci aspetti della natura, la quotidiana meraviglia, la stupita gioia di trovarsi centro vivente di questo spettacolo cui la morte insidia e disfa – tutto ciò basta a tenerlo a galla sui fenomeni della vita, come il sughero in mare. Ma talvolta egli sente che tutte le apparenze del mondo si risolvono in fumo e cenere; e che la feccia torbida sta in fondo al bicchiere colmo...

La stessa metafora aveva dato spunto l'anno prima, nel 1919, alla lirica intitolata *A galla*, recuperata e corretta per un'inclusione in *Satura* che poi non fu realizzata, e di cui *Barche sulla Marna* è un po' il maturo rifacimento (OV, p. 762): vv. 1- 6 «Chiari

²³ S. GIUSTI, «La navale fortuna è già lontana». *Il dialogo di Sbarbaro dagli «Ossi» alle «Occasioni»*, in *Per Domenico De Robertis. Studi offerti dagli allievi fiorentini*, a cura di I. BECHERUCCI, S. GIUSTI, N. TONELLI, Firenze, Le Lettere, 2000, pp. 141-173.

²⁴ G. BARDAZZI, *Schopenhauer tra Montale e Sbarbaro*, «Studi novecenteschi», XV, 35, 1988, pp. 63-107. I passi di Sbarbaro (citati, col richiamo a Rimbaud, a p. 65) sono ricavati da *L'opera in versi e in prosa*, a cura di G. LAGORIO, Milano, Garzanti, 1985, pp. 164 e 150. Bardazzi riprende e sviluppa queste riflessioni nel saggio *Squadrare l'informe. Lettura di «Non chiederci la parola che squadri da ogni lato» (Montale, «Ossi di seppia»)*, in *Letteratura e filologia fra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni*, a cura di M.A. TERZOLI, A. ASOR ROSA, G. INGLESE, vol. III, *Dall'Ottocento al Novecento: letteratura e linguistica*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, pp. 197-229.

mattini, | quando l'azzurro è inganno che non illude, | crescere immenso di vita, | fumana che non ha ripe né sfocio | e va per sempre, | e sta – infinitamente».

L'impressione di stasi nel galleggiamento è rafforzata nel soggetto anche dal fatto di trovarsi come sospeso nel punto d'intersezione tra il mondo reale e la sua immagine rovesciata a specchio sull'acqua: v. 3 [la corrente] *che stempra attorno i ponti rovesciati* (*Le rameur* 9-10, «Arbres sur qui je passe, ample et naïve moire, | Eau de ramages peintes»). La 'felicità' del poeta-rematore è anche una 'felicità letteraria', nel senso che deriva anche dalla memoria delle grandi pagine di poesia, soprattutto romantica, dedicate a questo motivo. Penso ancora a Leopardi, oltre all'accento nei versi citati di *Alla primavera* («Già di candide ninfe i rivi albergo, | Placido albergo e *specchio* | Furo i *liquidi fonti*...»), soprattutto alla terza strofa della *Vita solitaria*: vv. 23-35 «Talor m'assido in solitaria parte, | Sovra un rialto, al margine di un lago, | Di taciturne piante incoronato. | Ivi, quando il meriggio in ciel si volge, | La sua tranquilla imago il Sol dipinge, | Ed erba o foglia non si crolla al vento, | E non onda incresparsi, e non cicala | Strider, né batter penna augello in ramo, | Né farfalla ronzar, né voce o moto | Da presso né da lunge odi né vedi. | Tien quelle rive altissima quiete; | ond'io quasi me stesso e il mondo obbligo | Sedendo immoto». È un Leopardi tutt'altro che 'autarchico' e provinciale, capace di dialogare alla pari con la poesia del grande Romanticismo europeo. Con un accostamento caro allo Zanella dei *Paralleli letterari*, nel trattamento di questo motivo gli si può affiancare lo Shelley soprattutto italiano. Si pensi alla famosa passeggiata nella tenuta di San Rossore rievocata in *To Jane. The Recollection*, con la sosta degli amanti al bordo di uno stagno 'incoronato' di pini, che restituisce sulla sua superficie l'immagine di un mondo ancora più immobile e perfetto di quello 'superiore'²⁵. Il riflesso, nella poesia di Montale, non è così romanticamente fermo e nitido; è franto e mobile nel suo 'stemperarsi' sulla corrente, nel solco della moderna pittura impressionista, e semmai può ricordare un'altra lirica di Shelley, il frammento *Evening: Ponte al mare, Pisa* del 1821, *summer dream* («Il sogno è questo») lungo le rive d'Arno al

²⁵ P.B. SHELLEY, *To Jane. A Recollection*, 53-64 (Id., *Opere poetiche, prose, lettere scelte*, a cura di F. ROGNONI, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995): «We paused beside the pools that lie | Under the forest bough, – | Each seemed as 'twere a little sky | Gulfed in a world below; | A firmament of purple light | Which in the dark earth lay, | More boundless than the depth of night, | And purer than the day – | In which the lovely forests grew, | As in the upper air, | More perfect both in shape and hue | That any spreading there». È la lirica 'rivissuta' (previa rilettura: «Andremo dunque domani a Vicomile» [...] Poi anche mi ha detto: «Rileggete, tra le liriche dello Shelley a Jane, la *Recollection*») da Andrea Sperelli e Elena Muti, e tradotta da D'Annunzio in una famosa pagina del *Piacere* (G. D'ANNUNZIO, *Prose di romanzi*, vol. I, a cura di A. ANDREOLI, Milano, Mondadori, 1988, pp. 212-215): «[E una segreta rispondenza, un'affinità misteriosa era tra l'anima mia e il paesaggio. L'immagine del bosco nelle acque degli stagni pareva infatti l'immagine *sognata* della scena reale. Come nella poesia di Percy Shelley] ciascuno stagno poteva essere un breve cielo che s'ingolfassero un mondo sotterraneo; un firmamento di luce rosea, disteso su la terra oscura, più infinito dell'infinita notte e più puro del giorno; dove gli alberi si sviluppavano allo stesso modo che nell'aria superiore ma di forme e di tinte più perfetti che qualunque altro di quelli in quel luogo ondeggianti». L'incanto si rompe, con regia già montaliana, per il sopraggiungere di un alito di vento: «Until an envious wind crept by, | Like an unwelcome thought...» (D'Annunzio: «Finché un vento invidioso vi strisciò sopra lieve, come un pensiero importuno»...).

tramonto, vv. 1-6: «The sun is set; the swallows are asleep; | The bats are flitting fast in the gray air; | The slow soft toads out of damp corners creep, | And evening's breath, wandering here and there | Over the quivering surface of the stream, | Wakes not one ripple from its summer dream»; e vv. 13-18 (per cui cfr. anche l'*Ode to Liberty*, vv. 76-79), che fecero scrivere a Cecchi nella *Storia della letteratura inglese del secolo XIX*²⁶, «è Monet anche più che Turner»: «Within the surface of the fleeting river | The wrinkled image of the city lay, | Immovably unquiet, and forever | It trembles, but it never fades away; | Go to the [...] | You, being changed, will find it then as now»²⁷. (Si noti, *en passant*, come lo stesso verso, lasciato monco per l'incompiutezza del pezzo, possa essere avvicinato all'imperativo di *Barche* v. 7 *Segui* ecc.). Nei versi conclusivi del bellissimo frammento, che ne svelano il significato non meramente descrittivo, il sole tramonta dietro nubi cineree, tra le quali in un lembo d'azzurro rifulge la stella della sera, come l'Orsa di Montale: «And over it a space of watery blue, | Which the keen evening star is shining through». Infine non è superfluo ricordare che fra le liriche del poeta inglese, per cui Montale ha sempre avuto uno speciale trasporto (quello, forse, che ci attira verso il proprio opposto), c'è anche un altro frammento che porta un titolo prossimo a *Barche sulla Marna*, *The Boat on the Serchio*, racconto di una giornata di navigazione col barcaio Domenico (antenato del Duilio di *Ritorno*) e alcuni amici fino alla foce del fiume.

La compresenza del sole e della luna al v. 4, *E il plenilunio pallido nel sole*, concorre all'impressione di una sosta nel divenire incessante, una sorta di extratemporalità, e rinvia ancora a Leopardi, alla prima lezione del v. 19 del *Sabato del villaggio*, *a la luce del vespro e della luna* (in ultima battuta il poeta gli preferì l'impressionistico *al biancheggiar della recente luna*). La variante è segnalata anche nel commento di Giuseppe De Robertis («il verso, fino a tutto F31, suonava invece, con un sapor corrente d'arcadia, *a la luce del vespro e de la luna*»), ma non si può escludere che Montale potesse tener d'occhio anche l'edizione Moroncini dei *Canti* (1927). Il v. 6, *e un murmure stagnante di città*, accenna, quanto basta, a un altro aspetto tipico del motivo 'fluviale': la contrapposizione tra natura e civiltà, tra natura e storia. Già questo spunto permette di richiamare un altro testo che Montale potrebbe aver tenuto presente nella tessitura di *Barche*: la barbara carducciana *Su l'Adda*, un'ode composta da diciotto strofe asclepiadee, rese con due doppi quinari sdrucchioli, un settenario piano (ma spesso con parola sdrucchiola

²⁶ Prima edizione Milano, Treves, 1915 (cito da E. CECCHI, *I grandi romantici inglesi*, Milano, Adelphi, 1981, 2 voll., p. 386, che riproduce la riedizione del 1961 col nuovo titolo).

²⁷ P.B. SHELLEY, *Liriche e frammenti*, versione col testo a fronte, introduzione e note a cura di C. CHIARINI, una delle traduzioni allora più diffuse, a stampa per la prima volta nel 1923 (cito dalla seconda edizione riveduta da P.E. PAVOLINI, Firenze, Sansoni, 1939): «Il sole è tramontato: le rondini dormono; | i pipistrelli svolazzan rapidi nell'aria grigia; | il rospo, lento e molle, striscia fuori dall'umido suo nascondiglio; | e il soffio della sera, che vaga qua e là | sul tremulo specchio del fiume, | non risveglia un solo increspamento dal suo sogno estivo»; «Dentro lo specchio del fiume che rapido passa, | l'immagine ondulata della città si distende | immobilmente irrequieta: | e trema sempre e non dilegua mai; | andate... | voi, che siete cambiati, la troverete ancora com'essa era allora».

all'interno per lo più in accento di terza) e un settenario sdrucchiolo. La poesia si apre con due versi che saranno ripetuti a mo' di ritornello nelle strofe decima (vv. 37-40) e quindicesima (vv. 57-60): vv. 1-12 «Corri, tra' rosei fuochi del vespero, | corri, Addua cerulo: Lidia su 'l placido | fiume, e il tenero amore, | al sole occiduo naviga. | | Ecco, ed il memore ponte dilungasi: | cede l'aereo de gli archi slancio, | e al liquido s'agguaglia | pian che allargasi e mormora. | | Le mura dirute di Lodi fuggono | Arrampicandosi nere al declivio | Verde e al docile colle. | Addio, storia degli uomini». Questo sfoggio di proparossitone potrebbe aver lasciato traccia nei versi iniziali di *Barbe sulla Marna*, forse con lo stesso intento di mimare musicalmente il ritmico slancio del colpo di remi: 1 *sùgbero*, 4 *pallido* (*Su l'Adda* 22), 5 *agili*, 6 *murmure* (*Su l'Adda* 19), 12 *ritmico*, e soprattutto 13 *vespero* (*Su l'Adda* 1, 37, 57); e anche il *refrain*, con tutto il suo valore di circolarità temporale, potrebbe riaffiorare discretamente nella ripresa all'inizio della seconda strofa di *Barbe sulla Marna* (vv. 5 e 11): «barche *sul fiume*, agili nell'estate», «Voci *sul fiume*, scoppi dalle rive»²⁸. Carducci, in una lettera a Lina Cristofori Piva, la Lidia ispiratrice e dedicataria del testo, ha parlato di «wagnerismo greco in poesia italiana»²⁹. In realtà, non si può escludere che prima e più che a Wagner Carducci si ispirasse al ritornello del *Prothalamion* di Spenser, che abbiamo visto restituito a nuova vita da Eliot. Il rilievo non è arbitrario, anche se (e forse ancor più se) fosse casuale. È qui l'essenza stessa di quell'«alta tradizione europea» cui Eliot e Valéry hanno riavvicinato la poesia moderna, per cui parole e immagini si ritrovano intatte in poeti lontanissimi nel tempo e nello spazio, in una rete di relazioni percorribile nei

²⁸ La navigazione fluviale è tema caro anche a D'Annunzio, e anzi il pezzo carducciano, insieme alla contemporanea poesia francese, fu da lui prontamente imitato in una lirica del *Canto novo* (1882, III, xii), poi esclusa dalla raccolta definitiva (G. D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, a cura di A. ANDREOLI e N. LORENZINI, Milano, Mondadori, 1982): vv. 1-6 «Come fusi ne 'l bronzo, come avvolti in polvere d'oro, | su 'l caldo cielo arancio s'alzano a file i pioppi, | | s'allungan senza tremiti i cupi riflessi de' pioppi | giù ne le diafane acque de la Pescara | | che eguale fluisce di sotto il gran ferreo ponte | silenziosamente a l'Adriatico...», vv. 11-14 «Io passo vogando ne 'l fiume: d'intorno percosse | da' remi l'acque languide gorgogliano; | | balzano da l'acque fuor le memorie a i richiami | come a 'l sol novo schiusi calici di ninfea, | balzano...», vv. 31-34 «ecco, e la barca per entro a 'l vapor de l'ocaso | discende il corso fluviale placida. | | Io navighi, io navighi a 'l mare; ne' placidi abissi | placidamente navighi a sommergermi!». E si potrebbero, probabilmente tra gli altri (non ho fatto una ricerca sistematica) ricordare anche, sempre dal *Canto novo* 1882, II, xii, vv. 1 sgg. «Agile scivola su questo incendio | d'acque ne 'l vespero la *Dàina*, cefala | da le grandi ali gialle, | di rame i fianchi lucida» ecc., e l'*Egloga fluviale* di *Terra vergine*.

²⁹ Carducci scriveva a Lina, annunciandole la poesia (trovo il brano in apertura della *Presentazione* di Luigi Banfi, curatore e commentatore delle *Odi barbare*, nell'edizione Milano, Mursia, 1986, da cui cito): «Stasera ho fretta, molta fretta: dimani ti scriverò lungamente. E ti manderò forse una dolce e nuova poesia; nuova affatto in Italia e per il contenuto e per le forme e per il metro. È una poesia che vorrebbe essere letta e detta molto, ma molto, bene. Pochi uomini, credo, sapranno leggerla: è cosa più che aristocratica: è wagnerismo greco in poesia italiana. Tu certo la leggerai bene: ma io non ti sentirò». Il finale di questo pezzo, nonostante gli arcaismi che forse ne hanno appannato la straordinaria modernità, anche psicologica, non è un sereno rifugio nella natura, ma un oblio che riusciva anche i sentimenti della coppia: «O sole, o Addua corrente, l'anima | Per un elisio dietro voi naviga: | ove ella e il mutuo amore, | o Lidia, perderannosi? | | Non so; ma perdermi lungi da gli uomini | amo or di Lidia nel guardo languido, | ove nuotano ignoti | desiderii e misteri».

due sensi, dal passato al presente e viceversa. Come ha scritto Eliot proprio a proposito di Valéry: «one of the qualities of a genuine poet [...], is that in reading him we are reminded of remote predecessors, and in reading his remote predecessors we are reminded of him»³⁰.

Ai vv. 7-8 interviene una prima sottile incrinatura. Nel cuore dell'idillio, in virtù della sua stessa intensità, s'insinua, con il Leopardi delle *Ricordanze* diremmo *sottentra* (vv. 55-59 «Qui non è cosa | Ch'io vegga o senta, onde un'immagin dentro | Non torni, e un dolce rimembrar non sorga. | Dolce per sé; ma con dolor sottentra | Il pensier del presente»), un primo barlume di consapevolezza della sua illusorietà. Nel discorso, fin qui impersonale (perché, in effetti, privo di un'individualità cosciente che si riconosce distinta dal tutto), irrompe la presenza di un interlocutore: «*Segui* coi remi il prato se il cacciatore | di farfalle vi giunge con la sua rete» (confermata ai vv. 18 «del vuoto che *ci* invade», 33-34 «Un altro giorno | *ripeti* – o che *ripeti?*»), e 40 «nel dì della *tua* festa»), e, per dissociazione di quella vagheggiata unità, insieme all'interlocutore, di cui a rigore nel testo non è precisato il sesso, di necessità anche un soggetto, che insieme si rivelano non spettatori ma attori in scena, in barca sul fiume fra le altre barche che lo solcano. Coll'irrompere della soggettività, l'imperativo *Segui* introduce nella rappresentazione anche un elemento volontaristico, con tutte le sue implicazioni schopenhaueriane, che contraddice l'iniziale abbandono contemplativo (ma ora, retroattivamente, possiamo dire che già all'inizio quel versicolo, il quinario *alla corrente*, l'unico nella lirica inferiore alla misura del settenario, subdolo come un cocciolo di vetro, avvertiva che la sospensione era solo apparente, e che in realtà una forza segreta, momentaneamente non percepita ma in atto, imponeva un movimento e una direzione). La figura del *cacciatore di farfalle*, che sembra uscire, più che dalla pittura impressionista, da un quadretto romantico o *naïf* (genere *Les joueurs de Football* del Doganiere), ha una valenza simbolica, che ancora una pagina dello *Zibaldone* può aiutarci a sciogliere (p. 75): «Il sentimento che si prova alla vista di una campagna o di qualunque altra cosa v'ispiri idee e pensieri vaghi e indefiniti quantunque diletteosissimo, è pur come un diletto che non si può afferrare, e può paragonarsi a quello di chi corra dietro a una farfalla bella e dipinta senza poterla cogliere: e perciò lascia sempre nell'anima un gran desiderio» ecc. (mentre nella *Vita solitaria* la farfalla, ossia «la più diafana» delle creature, come aveva chiosato De Robertis sr., sarebbe stata sufficiente ad alterare la perfetta immobilità dell'ora: «[...] né farfalla ronzar, né voce o moto | Da presso né da lunge odi né vedi»).

³⁰ Introduzione a *Le Serpent* par P. VALÉRY, with a translation into English by M. WARDLE, with an Introduction by T.S. ELIOT, London, published for the Criterion by Cobden-Sanderson, 1924, pp. 7-14. Avverto che in realtà non ho potuto vedere il volume, introvabile in Italia e Svizzera (è invece citato e messo a frutto da Tiziana de Rogatis nel suo volume, *Montale e il classicismo moderno*, cit.). Ho recuperato la citazione, un po' fortunatamente, in internet nel saggio di A.J. WEIDEMAN, *Philosophical elements in «Four Quartets»*, «Koers», 42, 6, 1977, pp. 525-532.

Nel distico successivo, che chiude la prima strofa, compaiono immagini ancor più allusive: vv. 9-10 *l'alberaia sul muro dove il sangue | del drago si ripete nel cinabro*. I filari di alberi lungo gli argini, tratto tipico di questi paesaggi e della pittura a essi ispirata, e le notazioni coloristiche altrettanto vaghe, richiamano ancora l'ode carducciana *Su l'Adda*: 49-58 «E il legno scivola lieve: tra le uberi | sponde lo splendido fiume devolvesi: | trascorrono de' campi | *i grandi alberi*, e accennano, || e giù da gli alberi, su da le floride | siepi, *per l'auree strisce e le rosee*, | s'inseguono gli augelli | e amore ilari mescono. || Corri tra' rosei fuochi del vespero, | corri, Addua cerulo». Il termine *alberaia*, per 'albereta', non risulta altrimenti attestato nei dizionari (anche il GDLI porta la voce con riferimento a questo passo, come avvertono i commentatori), ma è documentato come toponimo in Toscana. L'insolito e greve suffisso in *-aia* ha probabilmente un valore espressivo, per la sua sonorità più aspra, cercata anche con l'insistenza sulle liquide («*l'alberaia sul muro dove il sangue | del drago si ripete nel cinabro*»). Il ricorso all'*enjambement*, *sangue | del drago* (che tra l'altro contribuisce a mettere in evidenza il primo termine, facendogli assumere a livello visivo quasi una valenza autonoma), come prima in 7-8 *cacciatore | di farfalle*, introduce un dissidio tra prosodia e sintassi, in dissonanza rispetto alla rotondità dei versi precedenti 1, 3-6. I richiami 'tecnici' al *sangue del drago* e al *cinabro*, rosso su rosso, accendono il quadro impressionista di bagliori *fauves*. Coglie probabilmente nel segno Tiziana de Rogatis, che nel suo commento meritamente non si sottrae mai, almeno come punto di partenza, all'interpretazione realistica delle singole immagini, parafrasando i versi: «nel quale il rosso scuro (delle ombre) si riverbera nel rosso vivo (del muro stesso)». È possibile che il paesaggio, nelle «accensioni | del vespro» come Montale dirà in *Dora Markus*, sia guardato ora con occhi da pittore e che insomma una tentazione ecfrastica gli abbia qui preso la mano: «nel vespero che cola [ossia stinge i suoi bagliori rossastri] | tra le chiome dei noci». Non penso tanto a quadri come *Automne à Argenteuil* di Monet (1873, Chicago, Courtauld Institute), dove il rosso dei tronchi e delle chiome degli alberi è un effetto stagionale, ma alle 'variazioni' dedicate al tramonto nella sequenza dei suoi *Peupliers*, come *Peupliers au bord de l'Epte, effet du soir* (1891, Philadelphia, Museum of Art), o a certi quadri del più appartato Sisley, sempre attratto dalle atmosfere serotine (sebbene in lui con tonalità smorzate, più prossime alle *auree strisce e le rosee* del Carducci suo contemporaneo). Lo stesso D'Annunzio, oltre a richiamare le *file dei pioppi* e ancora i *cupi riflessi dei pioppi* nella poesia del *Canto Novo* citata alla nota 29, scrive nel racconto *Egloga fluviale* dalla *Terra vergine*, che «dalle rive *pel rossore* [che intenderei 'nel diffuso rossore'] salivano i fusti de' pioppi»³¹. Dopo l'indistinto luccichio acqua-cielo dei primi versi, con il *prato* del v. 7, con la griglia di fusti dell'*alberaia* e con il *muro* del v. 9, quest'ultimo insieme alla *rete* del v. 8 tra gli emblemi più ricorrenti del male di vivere in Montale fin dalla poesia liminare degli *Ossi* (10 «Un rovello è di qua dall'erto muro», 15-16 «Cerca una maglia rotta nella rete | che ci stringe»), lo spazio si circoscrive, si definisce il profilo di una *fiumana* che ha *ripe*, e quindi *sfocio*, per riprendere l'immagine di *A galla*.

³¹ G. D'ANNUNZIO, *Tutte le novelle*, a cura di A. ANDREOLI, Milano, Mondadori, 1992, p. 59.

Scrive Bardazzi nel saggio citato: «Nel momento estatico viene d'un tratto svelata la sostanza illusoria della realtà, si scopre come le "immagini del mondo" siano "finte" [con rinvio in nota a Schopenhauer, IV 68], vacuo gioco visivo che il velo di Maja produce davanti ai nostri occhi. Risalendo all'origine dell'ingannevole messa in scena (al "Centro delle apparenze"), si è come risucchiati nell'abisso dell'indistinto ("ti rivuole il Niente!")...» (p. 76). E ancora: «Niente è più pericoloso del temporaneo mascheramento di questo "male di vivere" dietro una fruizione poco guardinga di un'eventuale "felicità raggiunta": condizione instabile e aleatoria quant'altra mai» (p. 79), con quanto segue, ivi compresa la citazione da Schopenhauer, di cui non occorre sottolineare il sapore leopardiano (con altro abbinamento europeo, stavolta caro al De Sanctis): «Nello stesso modo è ogni viva gioia un errore, un vaneggiamento; perché nessun desiderio appagato può soddisfare a lungo, e perché ogni possessione, ogni felicità ci è concessa dal caso per un tempo determinato – e quindi ci può esser tolta nello spazio di un'ora. Ma intanto ogni dolore proviene dal dileguarsi di codesto vaneggiamento» (I, 16, p. 140)³². È questo il *fil di lama* su cui la felicità si mantiene precariamente in bilico, stando all'"osso" citato: vv. 3-5 «Agli occhi sei barlume che vacilla, | al piede, teso ghiaccio che s'incrina; | e dunque non ti tocchi chi più t'ama». In *Barbe sulla Marna* l'idea della gioia suscitata dalle apparenze come una finzione, come errore e vaneggiamento, riconosciuta tale non tanto per la sua fugacità quanto nella sua essenza, nasce, sulla traccia di Leopardi, dalla coscienza della sua alterità rispetto all'autentica felicità provata nell'infanzia. In una precedente redazione dattiloscritta della lirica, già appartenuta a Alessandro Bonsanti, i vv. 9-10 si leggevano in questa lezione: «e i tronchi tra i rottami dove il sangue | del drago è simulato dal cinabro». Il riferimento ai *rottami*, nel significato consueto per Montale di 'residui naturali che si depositano sulle rive del fiume', e soprattutto l'espressione è *simulato*, scoprivano troppo e prematuramente le carte, dichiarando in modo esplicito la natura ingannevole del momento d'eccezione. Dopo un passaggio intermedio, in una seconda redazione manoscritta, che si distingue dalla definitiva solo per la soluzione all'opposto troppo neutra del v. 10 «*si confonde col cinabro*»³³, compare, a partire dal testo in rivista, l'acquisto decisivo dell'espressione *si ripete*: «dove il sangue | del drago *si ripete* nel cinabro». È qui che Montale mette a fuoco il concetto-chiave della lirica, col ricorso a una parola che tornerà replicata anche nella parte conclusiva: vv. 34-35 «Un altro giorno | *ripeti* - o che *ripeti?*». Sullo sfondo c'è un'importante riflessione dello *Zibaldone*, scritta in data 16 gennaio 1821, pp. 514-516, che merita riportare per intero:

Da fanciulli, se una veduta, una campagna, una pittura, un suono ec. un racconto, una descrizione, una favola, un'immagine poetica, un sogno, ci piace e ci diletta, quel piacere e quel diletto è sempre vago e indefinito: ogni consolazione, ogni piacere, ogni aspettativa, ogni disegno,

³² Vedi ancora BARDAZZI, *Squadrare l'informe*, cit., pp. 205-208. Le citazioni da Schopenhauer sono ricavate dalla traduzione di Paolo Savj-Lopez, Roma-Bari, Laterza, prima ed. 1914.

³³ I due documenti, più avanti citati rispettivamente come Datt e Ms, sono conservati presso l'Archivio del Gabinetto Vieusseux di Firenze (vd. OV, pp. 924-925).

ogni illusione (quasi anche ogni concezione) di quell'età tien sempre all'infinito: e ci pasce e ci riempie l'anima indicibilmente, anche mediante i minimi oggetti. Da grandi, o siano piaceri e oggetti maggiori, o quei medesimi che ci allettavano da fanciulli, come una bella prospettiva, campagna, pittura ec. proveremo un piacere, ma non sarà più simile in nessun modo all'infinito, o certo non sarà così intensamente, sensibilmente, durevolmente ed essenzialmente vago e indeterminato. Il piacere di quella sensazione si determina subito e circoscrive: appena comprendiamo qual fosse la strada che prendeva l'immaginazione nostra da fanciulli, per arrivare con quegli stessi mezzi, e in quelle stesse circostanze, o anche in proporzione, all'idea e al piacere indefinito, e dimorarvi. Anzi, osservate che forse la massima parte delle immagini e sensazioni indefinite che noi proviamo pure dopo la fanciullezza e nel resto della vita, non sono altro che una rimembranza della fanciullezza, si riferiscono a lei, dipendono e derivano da lei, sono come un influsso e una conseguenza di lei; o in genere, o anche in specie; vale a dire, proviamo quella tal sensazione, idea, piacere ec., perché ci ricordiamo e ci si rappresenta alla fantasia quella stessa sensazione, idea, piacere ec., provata da fanciulli, e come la provammo in quelle stesse circostanze. Così che la sensazione presente non deriva immediatamente dalle cose, non è l'immagine degli oggetti, ma della immagine fanciullesca; una ricordanza, una *ripetizione*, una ripercussione o un *riflesso* della immagine antica.

Nell'atto stesso di provare la felicità, *comprendiamo* («e dunque non ti tocchi [non cerchi di afferrarti, e cioè di promuoverti a esperienza stabile e cosciente] chi più t'ama») che non è vera felicità ma una *rimembranza* della felicità provata nella fanciullezza, e così *quella sensazione si determina subito e circoscrive*: si rivela non essere il piacere, indefinito, assoluto, provato un tempo, ma solo *un* piacere, limitato, relativo, una *ripetizione* e un *riflesso* di quello, con tutta la differenza che passa tra l'originale e una replica, in sostanza un falso. Non è felicità ma una sua subdola, perché particolarmente intensa, parodia. Da questa consapevolezza scaturisce non solo la delusione per la perdita di qualcosa d'irrecuperabile, la coscienza di un vuoto invano riempito momentaneamente da quella felicità simulata, ripetuta, ma addirittura un moto di risentimento, di difesa e insieme di ribellione si potrebbe dire con Valéry, nei confronti dell'esperienza vissuta, sentita quasi come una beffa ai danni dell'adulto, e nei confronti di se stesso per averla poco virilmente assecondata. È questo il nucleo ideologico, e persino psicologico, che determina, oltre al contenuto, la struttura e il tono dei versi successivi.

La pausa interstrofica per un momento sembra ignorare i segnali di crisi che con crescente intensità erano affiorati nei primi versi, e il poeta riprende, quasi a volerli scacciare, la musicale descrizione dell'idillio. Alle notazioni visive si sostituiscono ora quelle acustiche: vv. 11-14 *Voci sul fiume, scoppi dalle rive, | e ritmico scandire di piroghe | nel vespero che cola | tra le chiome dei noci*. Non mi soffermo su questi versi, se non per segnalare che si registra qui forse un primo richiamo a Eliot, in particolare al corteo fluviale di Elisabetta, in uno scenario bucolico, contrapposto all'inquinamento attuale (olio e catrame, chiatte che spingono travi sullo sfondo del quartiere industriale dell'Isola dei Cani), com'è restituito dalla strofetta del canto delle figlie del Tamigi nel *Fire Sermon*, anche per il suo andamento nominale: «Elisabeth and Leicester | Beating oars | [...] | Southwest wind | Carried down stream | the peal of bells | white towers»; nella traduzione di Praz: «Elisabetta e Leicester | Remi in cadenza | [...] | Vento di sud-

ovest | Trasportava lungo il fil della corrente | Lo scampanio delle campane | Cande torri». *Beating oars, ritmico scandire di piroghe, the peal of bells, scoppi dalle rive* (*scoppi* che alludono probabilmente, come precisa la de Rogatis, ai «segnali di partenza per gare di velocità tra le barche “in corsa”», ma, sul piano puramente nominale, si avvicinano al termine *peal*, ‘scampanio’ o anche ‘scoppio’, ‘fragore improvviso’, come nell’espressione francese *éclat des cloches*). In realtà nella seconda strofa di *Barche sulla Marna* il ritorno alla descrizione idillica serve soprattutto a ridare slancio alla riflessione che già si era insinuata sottopelle, in modo allusivo, nei versi precedenti, facendola emergere a livello cosciente. A metà verso 14, separato da una semplice virgola, e dunque ancora nel cuore della contemplazione, scatta un’interrogativa, smorzata come se, nell’atto stesso in cui è formulata, si riconoscesse come affermativa (un *dov’è* che si trasforma in un *non è più*): vv. 15-19 *ma dov’è | la lenta processione di stagioni | che fu un’alba infinita e senza strade, | dov’è la lunga attesa e qual è il nome | del vuoto che ci invade*³⁴.

È qui, e nei versi seguenti, che si sono riconosciuti i richiami più diretti a Leopardi, in particolare per merito di Gilberto Lonardi, nelle pagine de *Il Vecchio e il Giovane* (pp. 88-89) dedicate al leopardismo «più inciso e fermo» di *Barche sulla Marna* rispetto a *Quasi una fantasia* degli *Ossi di seppia*, sia per «la constatata fuga del tempo (il negativo leopardiano) e la continuità indifferente e ostile della natura», sia per il polo positivo, «il sogno che restaura un tempo finalmente fermo, un “giorno [...] quasi immobile”». Ecco il regesto di Lonardi: «Nella prima direzione, “ma dov’è | la lenta processione di stagioni | che fu un’alba infinita e senza strade, | dov’è la lunga stagione...”, prosegue le “morte stagioni” dell’*Infinito*, il topos dell’*ubi sunt* sottinteso nell’*Infinito*

³⁴ Questi versi, e altri spunti presenti nella poesia, e in particolare un certo andamento narrativo, la presenza di accenni di dialogo, possono ricordare un episodio del romanzo di Virginia Woolf molto caro a Montale, *Jacob’s room* (cito dall’ed. London ecc., Granada, 1976). Vi si racconta, all’inizio del cap. IV, di una gita in barca sulle coste della Cornovaglia, di Jacob e un amico. Il mare dunque, non un fiume che discende inesorabilmente verso la sua foce. I due amici si lasciano cullare dalle onde mentre leggono Shakespeare. Hanno appena litigato per una futile questione, e ora si scambiano poche frasi sempre interrotte: «Now...’ said Jacob», «It follows...’ said Jacob», e ancora «It follows...». Poco prima si accenna a un’altra domanda, che però non era riuscita a rompere il ghiaccio, forse sul tempo: «and – what was the question that broke the silence – the exact time or the day of the month?»: «Un altro giorno, | ripeti - o che ripeti?». Pure, è un raro momento di estasi: un profumo come di violette proviene dalla costa non lontana, ben visibili persino i crepacci delle scogliere, i bianchi *cottages* col fumo dei camini che ‘sale’ dritto – familiare richiamo al ‘miracolo’ per il lettore di Montale: *Punta del Mesco*, «il fumo delle mine s’inteneriva, | saliva lento le pendici a piombo», o al contrario il suo ristare, come in *Arremba su la strinata proda* dove «i fumacchi dei tetti sono pesi» –, il senso di una straordinaria pace discesa sui suoi abitanti, come se la fine del mondo, la fine del tempo fosse arrivata... «as if the end of the world had come, and cabbage fields and stone walls, and coast-guard stations, and, above all, the white sand bays with the waves breaking unseen by anyone, rose to heaven in a kind of ecstasy. But imperceptibly [*oma dov’è | la lenta processione...?*] the cottage smoke droops, has the look of a mourning emblem, a flag floating its caress over a grave». Se si fosse in Italia – continua a riflettere Jacob – in Grecia o in Spagna, terre lontane di classica educazione... «But the Cornish hills have stark chimneys standing on them; and, somehow or other, loveliness is infernally sad. Yes, the chimneys and the coast-guard stations and the little bays with the waves breaking unseen by anyone make one remember the overpowering sorrow. And what can this sorrow be?»: «e qual è il nome | del vuoto che ci invade».

e tradotto e iterato, come poi nelle *Barche*, nella *Sera del dì di festa* (“or dov’è il suono [...] or dov’è il grido...?”)³⁵: il “vuoto che ci invade” è dunque da risentire insieme ai versi di quest’ultimo idillio: “E fieramente mi si stringe il core | a pensar come tutto al mondo passa | e quasi orma non lascia. Ecco è fuggito | il dì festivo...”. Aggiungerei soltanto, a proposito della «lunga attesa» (ancora v. 17), che ne andrebbe resa esplicita, rispetto a quanto osservano Isella («la lunga attesa di entrare nell’età adulta») e la de Rogatis («l’attesa del giorno, che dovrà necessariamente seguire all’“alba infinita e senza strade” dell’infanzia, vale a dire la vita adulta»), la gravidanza ancora leopardiana nella rappresentazione dell’infanzia come tempo dell’attesa, ovvero come età della speranza destinata a finire disillusa: *La sera del dì di festa*, vv. 40-43 «Nella mia prima età, quando s’aspetta | Bramosamente il dì festivo, or poscia | ch’egli era spento, io doloroso, in veglia, | Premea le piume», «dov’è già posto il tema del *Sabato*» come ha osservato Domenico De Robertis³⁶. Prosegue ancora Lonardi, a proposito della terza e successiva strofa di *Barche sulla Marna* (vv. 19-30): «Ma anche il moto di compenso “positivo” che, qui come in *Quasi una fantasia*, eccezionalmente si disegna con notevole analiticità e ampiezza, è leopardiano. Eccoci all’“interminato giorno” (gl’“interminati spazi” dell’*Infinito*), al *silenzio altissimo* nel grido | concorde del meriggio” con il richiamo perlomeno alla *Vita solitaria*» (*altissima quiete*). E, dopo essersi soffermato sui versi finali della lirica montaliana, su cui torneremo a suo tempo, accenna anche al v. 23, «il domani velato che non fa orrore», dandone un’interpretazione a mio avviso del tutto sottoscrivibile (nonostante il dissenso di Isella: «velato, però, non “traduce precisamente” vago, ‘bello’»): «credo proprio che riproponga, ma con lo scatto di una rimeditazione che porta allo scoperto, ancora, il fondo negativo e tragico da cui nasce l’idillio leopardiano, l’“assai contenta | di quel vago avvenir che in mente avevi” di *A Silvia*. Dove precisamente *avvenir* è tradotto in *domani*, e *vago* in *velato*. Se è così, si noti come tanto più in questo caso si recuperi manifestamente un motivo profondo di Leopardi (l’opposizione dell’antica vita beata al presente, riproposta nella giovinezza di Silvia) come libertà dalla paura del passaggio dei giorni»³⁷. Anche qui aggiungerei,

³⁵ Il topos dell’*ubi sunt* emerge anche in *Su l’Adda* di Carducci, una volta che la coppia nella sua discesa si è lasciata dietro le spalle i ponti e le mura di Lodi: vv. 33 sgg., «Ov’è l’aquila di Pompeo? L’aquila | ov’è de l’ispido sir di Soavia | e del pallido còrso? | Tu corri, o Addua cerulo» ecc.

³⁶ G. e D. DE ROBERTIS, *Canti*, p. 177 (nota di Domenico): «Nemmeno un anno dopo, *Zih*. 529-530, probabilmente sullo slancio di questa scoperta poetica, e scavandovi dentro, riconsiderando “che dolor cupo e vivo sperimentavamo noi da fanciulli, terminato un divertimento, passata una giornata di festa”, e giudicando che “il dolore della speranza delusa” dovesse “corrispondere all’aspettativa”, fosse “proporzionato alla misura di detta speranza” (dov’è già posto il tema del *Sabato*), riferiva l’inconsolabilità di quel dolore al fatto, non tanto che “il piacere fosse passato” (cfr. qui [ossia *La sera del dì di festa*] i vv. 24-30), ma che “non aveva corrisposto alla speranza”».

³⁷ Per *orrore* Bardazzi (*Squadrare l’informe*, cit., p. 207) rinvia ancora a Schopenhauer IV 68 (p. 497 dell’ed. Savj-Lopez): «un orrore per l’essere, (...) per la volontà di vivere, per il nocciolo e l’essenza di quel mondo riconosciuto pieno di dolore» (p. 207), richiamando la ‘dispersa’ (ma serbatoio di tante idee future) *Lettera levantina*, OV, p. 773, v. 11 «e l’orrore di vivere sale a gola».

alla disamina di Lonardi, che ben leopardiana è pure l'immagine dell'infanzia come «un giorno», che ripete il concetto già espresso con l'«alba infinita»³⁸ del v. 16 (in *Palio*, in versi implicati con questi, diventerà, arricchito di risonanze archetipiche per Isella, profetiche per de Rogatis, «il giorno | dei viventi»): ancora *Il sabato del villaggio*, che quindi sempre più si rivela fra i testi leopardiani citati quello privilegiato qui da Montale, vv. 43-47 «Garzoncello scherzoso, | cotesta età fiorita | È come un giorno d'allegrezza pieno, | *Giorno* chiaro, sereno».

La terza strofa di *Barche sulla Marna*, che copre quasi intera la seconda metà del testo, nella sua complessa struttura è divisibile in due parti principali: la prima, vv. 19-30^a, riflessiva, blocco compatto dedicato alla definizione del «sogno», con la navigazione fluviale che da esperienza vissuta diventa metafora esistenziale (20-22 «un vasto, | interminato giorno che rifonde | *tra gli argini*, quasi immobile, il suo bagliore», con *quasi immobile* che rinvia all'immagine iniziale del galleggiamento sulla corrente del fiume; 24-25 «ma il suo riflesso | fermo sull'*acqua* in fuga»); la seconda, vv. 30^b-38, di nuovo 'narrativa', nel senso che torna a raccontare gli eventi della giornata, spezzata in tre tronconi (sono 'a gradino' anche i vv. 34 e 37), lucida rappresentazione, che procede con stacchi drammatici, a stratti, del 'qui' (34^b «*Qui*... il colore» ecc.) e 'ora' (37^b «La sera è questa. *Ora* possiamo» ecc.) della condizione presente.

La prima parte (19-30^a) si divide a sua volta in due 'sottoparti': all'inizio il sogno è considerato in sé, in seguito in implicito rapporto col suo contrario. I due segmenti sono marcati da un'anafora, variata nel tempo verbale e per l'introduzione di un'avversativa nel secondo: v. 19 «Il sogno è questo», v. 24 «E altro ancora *era* il sogno, *ma*» ecc. All'inizio (19-23) è definita l'essenza del 'sogno', fondata sui principi d'immobilità, operosità, speranza. Abbiamo già detto della connotazione leopardiana dell'infanzia come *unico* giorno che non volge mai al tramonto (tra *Infinito* e *Sabato del villaggio*) e della fiducia con cui a quell'età si guarda al futuro (in rapporto ad *A Silvia*). Ma ben leopardiana è anche l'idea del lavoro come aspetto essenziale della felicità (Isella rinvia a *Tempi di Bellosguardo* III, 11-12 «una clessidra che non sabbia ma opere | misuri e volti umani, piante umane»): si può ricordare soprattutto, nella sublime umiltà della formulazione, *La quiete dopo la tempesta* 10 «Torna il lavoro usato»; anche nello stesso *Sabato del villaggio* fra le creature sottratte al dolore e alla noia vanno annoverati lo zappatore e

³⁸ L'immagine *senza strade* del v. 17 («che fu un'alba infinita e senza strade»), non è nuova, visto che nella poesia di Montale spesso la vita è paragonata a una strada. Si veda ancora *A galla*, dove già si trova la sovrapposizione delle metafore esistenziali della *fiumana* e della *strada*, vv. 28-33 «E senti allora, | se pure ti ripetono che puoi | fermarti a mezza via o in alto mare, | che non c'è sosta per noi, | ma strada, ancora strada, || e che il cammino è sempre da ricominciare», e altri luoghi degli *Ossi*, e dalle *Occasioni* almeno *Carnevale di Gerti*, 64 «torna alla via dove con te intristico». Tuttavia, come espressione presa in sé, è abbastanza insolita, e fa pensare piuttosto a un calco dall'inglese *pathless*, che si trova, per esempio, in *Letter to Maria Gisborne* di Shelley (un testo importante per *Notizie dall'Amiata*), vv. 190-192: «Why should not we rouse with the spirit's blast | Out of the forest of the *pathless* past | these recollected pleasures?» (traduzione italiana in SHELLEY, *Opere poetiche*, cit.: «perché noi non dovremmo risvegliare con la folata dello spirito | dalla foresta inesplorata del passato, | questi piaceri»).

il legnaiolo che si affrettano a compiere le opere della giornata; e si legga questo passo a p. 172 dello *Zibaldone* (cui rinvia Domenico De Robertis nel commento a quei versi): «L'animo occupato è distratto da quel desiderio innato che non lo lascerebbe in pace, e lo rivolge a quei piccoli fini della giornata (il terminare un lavoro, il provvedere ai suoi bisogni ordinari ec. ec.) giacché li considera allora come piaceri». Il 'sogno' per sua natura non muta, è lo stesso in ogni età, poiché incarna le più alte aspirazioni umane: è in assoluto, così è stato e sarà sempre. Una volta definito però, si palesa come un'utopia, e quindi come condizione peculiare dell'infanzia ignara e nei versi seguenti non può che essere coniugato al passato (è → era). L'uomo maturo sa che è illusorio proiettare il sogno nel futuro, come anche pensare che possa essere raggiungibile nel presente, neppure (si badi) nella forma magica e ingannevole dell'epifania. Da qui il cambiamento di tempo verbale, «E altro ancora era il sogno», con *era* poi ripetuto ai vv. 27, 29, 30, e l'introduzione del *ma*, che denuncia come ciò che era non potrà più essere, col conseguente senso di vuoto che ne deriva.

Si registra qui una cospicua variante: la sostituzione di due blocchi di tre e sette versi, gli attuali 19-21 e 24-29, al posto di una precedente lezione di tre e sei versi. Presento qui di seguito i due brani a confronto, con la prima redazione del dattiloscritto a sinistra e la successiva del manoscritto a destra (sono evidenziate in corsivo le varianti di Datt rispetto a Ms e le poche di Ms rispetto alla redazione apparsa su «Letteratura» e poi senza cambiamenti nelle successive edizioni della raccolta, per 25 «in fuga, sotto il nido» e 29 *e om.*):

Datt.	Ms
Il sogno è questo: <i>d'alto</i> interminato giorno che <i>discende</i> <i>tra le piante lentissimo e non dà rumore</i>	Il sogno è questo: un vasto, interminato giorno che rifonde tra gli argini, quasi immobile, il suo bagliore
[...]	[...]
E altro ancora era il sogno: <i>un riflesso</i> <i>eterno</i> <i>di farfalle sull'acqua, un respiro calmo</i> <i>di donne che s'addormentano,</i> <i>sfenagioni</i> <i>che stordissero intense, o dallo scalmo</i> <i>remi immobili fuori e il gran fermento</i> <i>esser grande riposo.</i>	E altro ancora era il sogno, ma il suo riflesso fermo sull'acqua in fuga <i>come sta</i> il nido del pendolino, aereo e inaccessibile, era silenzio altissimo nel grido concorde del meriggio ed un mattino più lungo era la sera e il gran fermento era grande riposo.

Solo qualche cenno essenziale sulle varianti del primo blocco: al v. 19 «*d'alto* | interminato giorno» (con specificazione iniziale che può suonare poco elegante), l'epiteto classico è eliminato perché impiegato nella nuova redazione nell'ancor più leopardiano *silenzio altissimo* del v. 27, e sostituito da *un vasto* (cfr. *Ad Angelo Mai* 88, ma non più adoperato in poesia da Leopardi perché presto riconosciuto come irriducibile all'idea di «vago e indefinito»: cfr. *Zibaldone*, pp. 2053-2054). Ai vv. 20-21 *discende... lentissimo* vs. *rifonde...quasi, immobile*, da un punto di vista concettuale non sono diversi:

lentissimo e quasi immobile si possono dire sinonimi, ma il secondo, di fatto una litote, attenua ai limiti del possibile l'idea di movimento mettendo in risalto il suo contrario; più netta l'opposizione tra *discende* e *rifonde*: a parte l'incongruità di 'un giorno (inteso come parabola solare) interminato (senza fine) che cala (volge alla fine)', il ricorso a *discende* anticipa un termine che sarà più pertinente nella parte finale (37-38 «Ora possiamo | *scendere*» ecc.); la lezione sostituita *rifonde... il suo bagliore* esprime un moto, non lineare, qui inopportuno, bensì effusivo, ed esalta la perenne luminosità di quella stagione della vita (*alba infinita*). Quanto a *e non dà rumore*, era un richiamo abbastanza forte al *Rameur* di Valéry: vv 21 e 24 «*Ce bruit secret des eaux*», «un *bruit de fuite égale*», sacrificio compensato dall'acquisto di *fuga* al v. 25 della seconda redazione.

Rispetto a questi interventi, che potremmo definire d'assestamento, ben più sostanziale si rivela la sostituzione del secondo blocco. L'elencazione originaria implica scialo e attesa, tratti tipici della vita adulta, la cui atonia può essere riscattata solo dall'apparizione di momenti liberatori, secondo il modello supremo di un altro testo di Valéry, quello che segue il *Rameur, Palme*, nei già parzialmente citati vv. 71-80: «*Patience dans l'azur! | Chaque atome de silence | est la chance d'un fruit mûr! | Viendra l'heureuse surprise: | Une colombe [come le farfalle di Montale], la brise, | L'ébranlement le plus doux [che va un po' nella direzione del montaliano 'stordimento intenso'], | Une femme qui s'appuie, [e qui il contatto è puntuale: «un respiro calmo | di donne che s'addormentano»] | Feront tomber cette pluie | Où l'on se mette à genoux*». È l'attesa del miracolo, casuale e fugace, già espresso negli stessi termini da Montale, ispirandosi sempre a questi versi del poeta francese, nell'*Estate*, vv. 9-12: «Ecco l'òmero acceso, la pepita | travolta al sole, | la cavolaia folle [in cortocircuito con le farfalle dei versi omessi di *Barche sulla Marna*], il filo teso | del ragno su la spuma che ribolle [l'unica immagine che non esprime un balenio improvviso, ma fissità e durata, da accostare al «riflesso | *fermo sull'acqua in fuga*, sotto il nido | del pendolino» dei nuovi versi ancora di *Barche sulla Marna*]» (non senza, forse, un'insolita impennata dannunziana: penso ai versi conclusivi delle *Stirpi canore*, «tenui come i teli | che fra due steli | tesse il ragno»; del resto l'elencazione anche in Valéry e Montale finisce sempre per assumere un significato metaletterario, conferendo alle singole immagini valore di esemplificazioni-lampo di poesia in atto), cui segue infatti il desolato bilancio dei versi finali della lirica, 13-15: «*« qualcosa che va e tropp'altro che | non passerà la cruna... | Occorrono troppe vite per farne una*». Nella definizione del verde paradiso dell'infanzia, o del mondo utopico, che poi sono la stessa cosa, non serviva un'accumulazione di elementi, per sua natura dinamica e potenzialmente aperta all'infinito; l'accento doveva essere posto sul rapporto statico, sincronico, o forse meglio acronico, che un tempo li legava: una *concordia discors* (vedi il *grido* | *concorde* del nuovo v. 28), o con de Rogatis una *coincidentia oppositorum*, nella quale i contrari s'identificano, che è poi il principio alla base dell'idea di rispecchiamento, dell'*Umgekehrte Welt* evocato nei versi iniziali. La 'durata' del sogno, su cui ha insistito Lonardi, ne rivela la natura diversa, anzi più precisamente opposta rispetto all'istantaneità del 'ricordo'. I versi sostituiti sviluppano l'immagine dell'*alba infinita* del v. 16, che riprende uno spunto ossimorico di *A galla*, vv. 4-6, la «fiumana che non ha ripe né sfocio, | e *va* per sempre, | e *sta* – infinitamente». Ma l'idea era già presente, contradd-

dittoriamente, nello stesso brano rimpiazzato: definire il *riflesso*, fenomeno per sua natura effimero, come *eterno* è già in sostanza un ossimoro (per quanto l'aggettivo suoni sopra le righe anche qualora lo si interpretasse 'creduto allora eterno'); la nuova lezione, *riflesso* | *fermo*, in *enjambement*, è più nitida e realistica. L'elencazione puramente nominale – *un riflesso...*, *un respiro...*, *fienagioni...* *remi immobili* –, è sostituita, amplificando l'eccezione lì incongrua dell'ultimo elemento – *il gran fermento* | *esser grande riposo*, peraltro sintatticamente avulsa in quel contesto originario –, da una serie coerente, chiusa, di opposizioni, rette dalla triplice copula *era*, che ne riafferma sempre la reciproca identità: *fermo = fuga*, *silenzio = grido*, *mattino = sera*, *fermento = riposo*. Nel risultato finale è attenuato, ma non dissolto il *fil rouge* valéryano: sappiamo che lo spunto di queste opposizioni, in particolare «il *silenzio* altissimo» e il «il *gran fermento* | *era grande riposo*», nasce anch'esso dalla sua poesia, e precisamente dal v. 138 del *Cimetière marin*, «Dans un tumulte au silence pareil»³⁹.

Per cogliere appieno il senso, e la novità, di questi cambiamenti, si rifletta su quanto ha osservato ancora Blasucci: «Si direbbe che mentre Leopardi tende a evocare l'incanto infantile, o diciamo pure l'incanto senza aggettivi, come un azzeramento finale degli oggetti nella dimensione dell'infinito-indefinito (“interminati spazi”, “sovrumani silenzi”, “profondissima quiete”; “arcani mondi”, “arcana felicità”), Montale concepisce quell'incanto come una realtà popolata da oggetti. Si pensi alla descrizione degli spazi al di là dei crinali dei monti nella quarta strofa [di *Fine dell'infanzia*: ‘oltre la siepe’ dunque non s'immagina l'infinito, ma una serie di entità ben precise, di oggetti appunto], con la molteplicità delle determinazioni topografiche passate attraverso il filtro “della memoria stancata”», e cita i vv. 39-44 della lirica giovanile: «So che strade correvano sui fossi | incassati, tra garbugli di spini; | mettevano a radure, poi tra botri, | e ancora dilungavano | verso recessi madidi di muffe, | d'ombre coperti e di silenzi». Ora, è notevole che in *Barbe sulla Marna* siano press'a poco gli stessi astratti citati da Blasucci a essere adibiti da Montale per descrivere l'incanto, e, quel che è ancor più interessante, proprio in sostituzione di un elenco di 'oggetti': farfalle, donne, fienagioni, remi. Al loro posto è subentrato il pendolino, ma in funzione sintatticamente accessoria («il suo [del sogno] riflesso | fermo sull'acqua in fuga, *sotto* il nido | del pendolino, aereo e inaccessibile, | era» ecc., e in modo ancor più evidente in prima battuta: *come sta il nido...*: non una delle infinite possibili 'sorprese', ma il correlativo oggettivo del sogno), uccello *aereo e inaccessibile* – a ribadire la sua alterità rispetto al flusso sottostante e la sua odierna inaccessibilità – e variopinto, la cui presenza, evidentemente al posto delle farfalle, è indispensabile per contrapporvi gli emblemi zoomorfi del presente, gl'incolori e palustri topo e storno. Ma non sarebbe corretto pensare – come forse faceva Contini (p. 45), quando a proposito di *Barbe* parlava d'«inutilità [che] a lungo tenta invano di definirsi (qua e là, chiome di noci, un nido di pendolino, fermati nella corsa del nuovo Arsenio)», scartando tutti gli astratti di cui insolitamente pullula il testo – che Montale abbia tradito la sua fedeltà all'esattezza per sposare la poetica romantica e simbolista dell'incerto

³⁹ Il riscontro è segnalato da M.H. DE FEIJTER, *Montale e Valéry*, «Italianistica», XXIII, 1994, pp. 91-102, alla p. 101.

e dell'indefinito: in realtà non ha fatto altro che sostituire degli oggetti materiali con degli 'oggetti culturali', montando insieme a incastro una serie di calchi dai *Canti* di Leopardi. Con i nuovi versi (e ancor più, vedremo, con quelli finali su cui la lirica converge) abbiamo una dimostrazione, che più lampante non si può, di «quella presa di contatto con l'alta tradizione europea», di quella «conoscenza meno superficiale del *proprio* patrimonio poetico», di quel «senso più intimo del *proprio* classicismo», in cui è consistita, a dire di Montale, la più alta lezione di Valéry e Eliot⁴⁰.

Riprendendo la lettura del testo, siamo al punto, dicevamo, in cui l'illusorio momento felice appena vissuto è riconosciuto *essenzialmente* diverso dal passato, una sua simulazione. Nel momento in cui la descrizione del 'sogno' raggiunge il suo vertice lirico, il verso si spezza, lasciando che bruscamente irrompa il presente: v. 30 «era grande riposo. □ Qui... il colore | che resiste è del topo» ecc. (si noti l'assonanza e consonanza tra *riposo* e *topo*, in quasi rima interna). Innanzitutto va rilevato che, al contrario di quanto accadeva 'allora', quando ogni cosa sembrava fatta per restare, nulla era vinto dal suo contrario («un mattino | più lungo era la sera»), nel presente ciò «che resiste», ossia non passa, sono entità appena meno transitorie di tutto il resto: «il topo *che ha saltato* | tra i giunchi» e «lo storno *che sparisce* | tra i fumi». Ciò che lascia un momentaneo segno non sono gli animali stessi, ma il loro *colore*, come se per un attimo persistesse nella retina dopo la loro immediata scomparsa. È come dire: 'nulla resta'. La stessa realtà circostante, e gli oggetti che la popolano, rispetto al quadro iniziale si sono trasformati in modo quasi irriconoscibile. Montale non si spinge fino al crudo naturalismo delle «bottiglie vuote, carte di salumaio, | Fazzoletti di seta, scatole di cartone, cicche» di Eliot; per esprimere il negativo del presente contrappone, all'appena evocato pendolino, i monocromi topo e storno, emblemi del grigiore esistenziale, che si mimetizzano tra la vegetazione degli argini. Gli stessi *fumi della riva* del v. 34 mal si adattano al paesaggio estivo descritto all'inizio e fanno pensare piuttosto a un fenomeno di umidità invernale. Si rammenti quanto ha scritto Onimus a proposito del *Rameur* valéryano: «Il faut masquer ses "jours dorés" sous le bandeau de l'oubli, il faut consentir à *décolorer*, à éteindre "le grand jour de la sensation et du désir"».

Prima di tentare un'interpretazione dei versi, è opportuno fare una precisazione lessicale e una d'ordine retorico-espressivo. Al v. 32 *spruzzo*, piuttosto che il «frullo improvviso dell'acqua, quasi uno schizzo di metallo velenoso (piombo)», secondo la chiosa proposta da Isella e ripresa da de Rogatis, che aggiunge: «Il movimento dell'acqua è prodotto dallo "storno", che si leva in volo ("Sparisce" v. 33)», penso che sia il termine tecnico (sempre preferibile in Montale rispetto a quello gratuitamente metaforico), 'spruzzato', con cui gli

⁴⁰ Erano queste le conclusioni cui era pervenuto anche Lonardi, riflettendo sul passaggio dall'acerbo leopardismo di *Quasi una fantasia* a quello più maturo e consapevole di *Barche sulla Marna*: «La verità è che, nel frattempo, è maturato – previo l'incontro con lettori come Pound, Eliot, Valéry, e il loro richiamo a una lettura "nuova" del classico, come ha indicato Bonfiglioli –, è maturato, dicevo, un decisivo salto montaliano: un salto dai padri (per esempio D'Annunzio) ai nonni, anche se sto semplificando, sulla grande linea, stando qui agli indigeni, Dante-Foscolo-Leopardi» (pp. 87-88).

ornitologi designano il suo particolare piumaggio maculato di bianco e grigio-piombo; del resto, se non è un puntiglio, l'uccello probabilmente non è da immaginare nel momento in cui prende il volo, ma in movimento rasoterra come il topo, in quanto un altro aspetto tipico di questa specie è che al suolo cammina e non saltella. Inoltre, si può osservare che un animale di solito è sufficiente a Montale per quel che vuole esprimere. Se lo storno vi figura per ragioni sostanzialmente formali – l'indispensabile rima con la parola-chiave 34 *giorno* –, il suo raddoppio, il topo, viene dritto dai versi citati di *The Fire Sermon* di Eliot («Un topo s'insinuò pian piano tra la vegetazione [tra i giunchi...], | Strascicando il suo ventre viscoso sulla riva [della riva]»; e si veda anche *Burbank with a Baedeker...* vv. 21-22 «On the Rialto once. | The rats are underneath the piles»), e si spiega soprattutto come ammicco al lettore 'europeo', se così possiamo definirlo. È forse ingiustificata, in un testo che resta chiuso entro una dimensione esistenziale, la suggestiva interpretazione storica di Isella, che parla di «versi che nel '38 già suonano come una scelta di campo, un'orgogliosa "divisa"» (tali comunque potevano ben apparire ai giovani che partirono per la guerra con le *Occasioni* nel tascapane), sulla scia della lettura al solito contrastiva (poesia/non-poesia) di Contini, che coglieva qui il riscatto di un pezzo fino a quel momento a suo dire piuttosto incerto (p. 45, «finché è trovata la parola esatta, la cosa qualunque carica di significato, pietra di paragone rispetto alla quale tutto è vano», con a seguire la citazione dei vv. 30^b-34^a), ma mi chiedo se non ecceda in senso opposto Tiziana de Rogatis che vi vede «dettagli squallidi del paesaggio». Nell'inevitabile consunzione del tutto, ciò che ora *resiste* (parola importante nelle *Occasioni*) è una dimensione, più che negativa, depressa e minimale. Certo, lo *spruzzo di metallo* | *velenoso*, che riprende e rovescia l'iniziale *sangue* | *del drago*, è espressione aspra e forte, ma Montale non sembra voler porre l'accento sugli aspetti più sgradevoli di questa fauna palustre. Si pensi all'effetto fisicamente repellente che Eliot cerca di suscitare nel lettore quando precisa, a proposito del topo, che 'striscia il suo ventre viscoso sulla riva' («Dragging its slimy belly on the bank»). In questo senso si direbbe piuttosto che il topo e lo storno di *Barche sulla Marna* siano un lontano annuncio di quei porcospini – senza, si capisce, la dimensione affettiva rivelata per questi dalla pubblicazione del carteggio con la Brandeis –, che non si nascondono ma escono dal loro nascondiglio alla fine di *Notizie dall'Amiata*, a riaffermare, toccato il fondo della disperazione, una quota residuale di umanità⁴¹.

⁴¹ Suggestisco l'accostamento, e l'interpretazione che lo giustifica, con tutte le cautele del caso e non senza il beneficio del dubbio, soprattutto dopo le riserve che mi sono state espresse al convegno senese citato alla nota 1, soprattutto da parte di Luperini, che, giustamente, ha richiamato la natura, e non solo la fama, infestante dello storno, e ha avvicinato il topo alla pantegana di *Sera difficile* in *Farfalla di Dimard (Prose e racconti*, cit., pp. 153-154): «immondo ratto d'acqua», «topaccio schifoso» (a detta della donna, offesa per essere stata chiamata nell'intimità 'pantegana'; ma l'incauto amante tenta, seppure invano, di giustificarsi: «Effettivamente qui, in queste cloache... [riferendosi a un rio veneziano, "fra la segatura e le bucce di limone a fior d'acqua"] Però, vedi, in altri luoghi, dove l'acqua...»). Bisogna tuttavia essere molto, molto prudenti a usare il 'secondo' Montale per spiegare il 'primo' (mentre, ovviamente, è necessario l'inverso): nel raccontino della *Farfalla* siamo agli antipodi dalla drammatica concentrazione della lirica. Per i porcospini, sempre nominati in inglese (*hedgehog*, *porcupine*) spesso in coppia con i *Guinea-pigs* o *porcellini d'India* («molto belli»), si vedano i riferimenti nelle lettere a

Il ritorno alla realtà è come un brusco risveglio, marcato da un altro verso a gradino, il 34 «tra i fumi della riva. □ Un altro giorno, | ripeti – o che ripeti?»: *altro* (nel senso di ‘ulteriore’), *ripeti, ripeti*, una frase fatta solo di parole che esprimono iterazione. Il *vasto* | *interminato giorno* dell’infanzia lascia spazio alla teoria dei giorni sempre diversi e sempre uguali nel loro susseguirsi e *ripetersi*, come la corrente del fiume (*Le rameur* 23-24 «Rien plus aveuglement n’use l’antique joie | Qu’un bruit de fuite égale et de nul changement»). In un testo che ormai sempre più si dimostra costruito a specchio, anche i successivi vv. 35-37 insistono su puntuali ripetizioni e antitesi. Nella voce *brùlica*, da *BULICARE* (come già il dantesco *bulicame* di *Flussì*: «sul fitto bulicame del fossato») con l’aggiunta di *r* con funzione espressiva, ossia imitativa e fonosimbolica, va rinvenuta anche una valenza acustica: il termine evoca un rombo che si contrappone evidentemente al *silenzio altissimo* della fanciullezza, a esprimere non un pacifico rifluire dell’emissario nell’alveo del fiume principale – com’è appunto il caso della placida Marna, altro segno di come il paesaggio ormai abbia trasceso il piano realistico-descrittivo per concentrarsi sul suo valore puramente ‘allegorico’ –, ma il ribollire dell’acqua quando è incanalata in una sorta di conduttura che ne accelera la *corsa* (*bocca* sta per foce del fiume ma anche per apertura, per esempio di un tubo, da cui si riversa l’acqua, e soprattutto l’espressione *in un getto* | *solo* suscita un’idea di concentrazione della corrente e si contrappone, col suo forzato moto unidirezionale e irreversibile, al *senza strade* dell’infanzia). Il velo di Maia è squarciato e la realtà può essere finalmente contemplata nella sua nuda e tragica essenza. Il grande fiume, descritto all’inizio con i suoi *charmes*, d’un colpo è come se si fosse dissolto e ne rimanesse lo ‘scheletro’ (Onimus: «Pour avoir méprisé les charmes de l’ample et naïve moire qui drape le squelette des choses...»). In formato ridotto e come in sordina (ma in profondità il dramma è lo stesso) l’immagine è ripresa nei versi finali di *Notizie dall’Amiata* III 4-5 con «la gora che s’interra | dolce nella sua chiusa di cemento». Viene in mente la poesia di Baudelaire *Le goût du néant*, alla fine della parabola di *Spleen et Idéal*, la prima sezione delle *Fleurs du mal*, in cui la conquista della consapevolezza e il rifiuto di ogni illusione («Plaisirs, ne tentez plus un cœur sombre et boudeur! | | Le Printemps adorable a perdu son odeur!») riducono il globo terrestre alla sua essenza geometrica di nuda sfera sospesa in uno spazio senza senso: «Je contemple d’en haut le globe en sa rondeur | Et je n’y cherche plus l’abri d’une cahute. | | Avalanche, veux-tu m’emporter dans ta chute?».

La stessa ironia di quest’ultimo verso baudelairiano, in cui il poeta, ora che più niente lo tiene legato alla vita, non solo si abbandona alla corsa del tempo («Et le Temps m’engloutit minute par minute»), ma addirittura la invoca e la asseconda, affiora negli ultimi versi (37^b-38) di questa lunga e articolata terza strofa. L’affermazione lapidaria *La sera è questa* (la gita in barca, sappiamo, si svolge all’ora del vespro), che riprende all’altro capo dell’ultima sezione della raccolta *La casa dei doganieri* 21-22 «Tu non ricordi la casa di *questa* | *mia sera*», anche lì contrapposto a un altro tempo (quell’altra sera in cui tanti anni prima

aveva visitato la casa in compagnia della donna), implica il definitivo superamento di ogni velleità di ritrovare il tempo perduto. Sul piano allegorico è anche la ‘sera della vita’, in contrapposizione all’*alba infinita* dell’infanzia e al *mattino più lungo* dei versi dedicati al ‘sogno’. Il testo ripete quanto, con più enfasi, Montale aveva scritto in *Costa San Giorgio* (il testo, non a caso anch’esso fra quelli a più alta ‘densità’ leopardiana, a cui *Barche* più direttamente si ricollega): vv. 25-29 «Tutto è uguale; non ridere, lo so, | lo stridere degli anni fin dal primo, | lamentoso, sui cardini, il mattino | un limbo sulla stupida discesa – | e in fondo il torchio del nemico muto | che preme». E soprattutto quell’«Ora *possiamo* | scendere fino a che s’accenda l’Orsa», esprime una scelta e non un cedimento (Onimus a proposito del *rameur*: «sa conscience ne consent pas à la nuit par lassitude: elle la cherche volontairement»; e già Alain in sostanza insisteva sull’elemento volontaristico: «Cet univers vrai est un univers dur. Il faut *vouloir* penser»). Il soggetto, non più trattenuto dalle illusioni, non si limita a subire il flusso del tempo; è come se volesse accelerarlo, con lo sguardo fisso alla meta: l’Orsa, stella polare negativa, emblema della morte e del nulla. L’oscurità, la notte, insieme al raggiungimento della foce, è il naturale punto d’arrivo di molti dei testi citati, con la metafora vitale della navigazione che finisce per intrecciarsi e sovrapporsi a quella delle fasi solari. È il caso di Valéry (*Le rameur* 26 «Voûtes pleines de vent, de murmure et de nuit» e 29 «Leur nuit passe longtemps»), e già di Carducci: vv. 63-68 «precipita a l’ocaso | il sole infaticabile. || O sole, o Addua corrente, l’anima | per un elisio dietro voi naviga: | ove ella e il mutuo amore, | o Lidia, perderannosi?»).

Il viaggio finisce qui, ma non la poesia. Segue, infatti, una quarta e ultima strofa, secca e penitente quanto la precedente era ampia e quasi affannata nel suo complesso sviluppo, di due soli versi, 39-40: (*Barche sulla Marna, domenicali, in corsa | nel dì della tua festa*). L’interpretazione corrente, e anzi si dica pure senz’altro l’equivoco riguardante questo distico, inteso come precisazione delle circostanze dell’esperienza descritta nei versi precedenti – una gita domenicale compiuta in barca sulla Marna nel giorno dell’anniversario o del compleanno di un compagno o compagna di viaggio cui il poeta si rivolge ai vv. 7, 18, 34-35, 40 –, risale al saggio di Contini del 1938: «*Barche sulla Marna*, il cui tema è dichiarato in calce alla lirica (“*Barche sulla Marna, domenicali, in corsa | nel dì della tua festa*”). Fallendo ogni velleità d’eccezione, facendosi man mano incomprensibile ogni suggerimento di quest’ordine (“Un altro giorno, | ripeti – o che ripeti?”), il giorno anniversario conferma la fondamentale inutilità di esistere, durante “la lenta processione di stagioni” (cioè “i lunghi mesi” di *Costa San Giorgio*)»⁴². In termini analoghi, limitandosi ai commenti puntuali, si esprimono nei rispettivi ‘cappelli’ introduttivi alla lirica Isella – «L’occasione, suggerita in calce, tra parentesi, come nel mottetto di Modena (“*Barche*

⁴² Dante Isella rettifica, rovesciandola, l’interpretazione di Contini, che, se intendo correttamente, sembra attribuire le due espressioni alla condizione adulta, cosciente dell’inutile e ripetitivo scorrere del tempo, riferendole invece all’infanzia: cfr. il commento al verso citato di *Costa San Giorgio*: «i lunghi mesi dell’età bella, “la lenta processione di stagioni | che fu un’alba infinita” di *Barche sulla Marna* 15-16. Lunghi, ma fuggenti» (nel termine *processione* andrà valorizzato il senso lento e sacrale rispetto a quello iterativo).

sulla Marna, domenicali, in corsa | nel dì della tua festa”), è legata a una ricorrenza particolare; ed è proprio questo leopardiano “dì di festa”, col suo valore ciclico di anniversario, che introduce, insieme con il tema della fugacità della vita e del tempo, di cui il fiume è antichissima metafora (“Barche sulla Marna [...] in corsa”), quello non meno tipico dell’arida ripetitività dei giorni: “Un altro giorno, | ripeti – o che ripeti?”» – e Tiziana de Rogatis: «Il distico in calce alla poesia svela che la giornata sulla Marna appena conclusa coincide con il compleanno della compagna di viaggio del poeta. L’amaro atto di conoscenza, che ha svuotato la prima occasione festiva (la gita domenicale), investe di valore negativo anche la seconda (il genetliaco)». In nota al distico de Rogatis aggiunge (tace invece Isella, che nel complesso svaluta abbastanza la presenza leopardiana nell’esegesi puntuale del pezzo: cita il poeta solo in rapporto ai vv. 14-17 e 23, in questo caso in negativo, opponendosi, ingiustamente come si è visto, all’interpretazione di Lonardi): «Questa chiusa ricalca parzialmente un proverbiale sintagma leopardiano (*La sera del dì di festa*), che ricorre anche nel *Sabato del villaggio* (vv. 7, 12)», già segnalato da Gilberto Lonardi nel suo saggio». Il quale Lonardi in proposito aveva osservato, nella sue pagine precedentemente citate (p. 89): «Il finale poi è un richiamo curiosamente aderente anzitutto alla mera lettera della *Sera del dì di festa*» (“La sera è questa [...] Barche sulla Marna, *domenicali*, in corsa | nel *dì della tua festa*”): e qui c’è anche la rima *questa : festa*, come nel *Sabato del villaggio* c’è, 44-50, *festa : cotesta : festa*».

È da qui che si deve ripartire per spiegare i versi. Rileggiamo i passi leopardiani implicati. *La sera del dì di festa*: 28-34 «E fieramente mi si stringe il core | A pensar come tutto al mondo passa, | E quasi orma non lascia. Ecco è fuggito | *Il dì festivo*, ed al festivo il giorno | Volgar succede, e se ne porta il tempo | Ogni umano accidente. Or dov’è il suono | Di que’ popoli antichi?» ecc., e 40-43 «Nella mia prima età, quando s’aspetta | Bramosamente *il dì festivo*, or poscia | Ch’egli era spento, io doloroso, in veglia | Premea le piume» ecc. Non vi è dubbio che questi motivi si avvicinano ai versi di Montale: il rimpianto del momento felice trascorso, l’idea dell’infanzia come tempo dell’attesa destinata a finire delusa. Ma il distico finale di *Barche sulla Marna*, puntualizza giustamente de Rogatis, distingue, nel momento stesso in cui li fa coincidere, tra il dì festivo da una parte («Barche sulla Marna, *domenicali*, in corsa...») e la ‘festa’ dell’intercutore/trice dall’altra («... nel dì della *tua festa*»). Se il motivo ‘domenicale’ può essere ricondotto alla *Sera del dì di festa*, non c’è traccia nell’idillio del secondo, relativo al ruolo della ricorrenza, anniversario o genetliaco che sia. Scarterei a priori l’ipotesi che si tratti di una mera emergenza biografica, possibile certo, ma la cui presenza, tanto più in un luogo così eminente del testo come la chiusa, dovrà essere giustificata prima di tutto sul piano poetico e in rapporto all’insieme. Sul motivo dell’anniversario si legge un’interessante annotazione nello *Zibaldone* (p. 60):

È pure una bella illusione quella degli anniversari per cui quantunque quel giorno non abbia niente più che fare col passato che qualunque altro, noi diciamo, come oggi accadde il tal fatto, come oggi ebbi tal contentezza, fui tanto sconsolato ec. E ci par veramente che quelle tali cose che son morte per sempre né possono più tornare, tuttavia rivivano e sieno presenti come

in ombra, cosa che ci consola infinitamente allontanandoci l'idea della distruzione e annullamento che tanto ci ripugna, e illudendoci sulla presenza di quelle cose che vorremmo presenti effettivamente, o di cui pur ci piace di ricordarci con qualche speciale circostanza; come [chi] va sul luogo ove sia accaduto qualche fatto memorabile, e dice qui è successo, gli pare in certo modo di vederne qualche cosa di più che altrove, non ostante che il luogo sia per esempio mutato affatto da qual ch'era allora ec. Così negli anniversari. Ed io mi ricordo di aver con qualche indicibile affetto aspettato e notato e scorso come sacro il giorno della settimana e poi del mese e poi dell'anno rispondente a quello dov'io provai per la prima volta un tocco di una carissima passione. Ragionevolezza, benché illusoria ma dolce delle istituzioni feste ec. civili ed ecclesiastiche in questo riguardo.

La felicità dell'infanzia, 'morta per sempre e che non può più tornare', è come se fosse stata ritrovata nei momenti evocati all'inizio della lirica, ma l'incanto si è presto rotto, rivelandone la natura fittizia. In questo senso *Barche sulla Marna* è semmai la poesia della riconosciuta impossibilità del ritorno, dell'anti-anniversario. Mi si dirà che forse proprio in questo, ironicamente, si potrebbe ravvisare il senso della perentoria battuta finale. Ironicamente, appunto.

Volgiamoci ora alle altre occorrenze del proverbiale sintagma leopardiano nel *Sabato del villaggio*, dove soltanto compare all'interno del testo (nell'idillio si parlava sempre, si è visto, di *di festivo*), e cioè nei versi in cui il poeta avvicina la *donzelletta* – 6-8 «Ornare ella si appresta | Dimani, al *di di festa*, il petto e il crine» – alla *vecchierella*, 11-14 «E novellando vien del suo buon tempo, | Quando ai *di di festa* ella si ornava, | Ed ancor sana e snella | Solea danzar la sera» ecc.; e ancora nelle ultime due strofe del canto, che abbiamo già avuto occasione di richiamare a proposito dei versi in cui Montale paragona l'infanzia a un «vasto | interminato giorno» e che merita citare per esteso:

Garzoncello scherzoso,
Cotesta età fiorita
 È come un *giorno* d'allegrezza pieno,
Giorno chiaro, sereno,
 Che precorre alla *festa di tua vita*.
 Godi, fanciullo mio; stato soave,
 Stagion lieta è *cotesta*.
 Altro dirti non vo'; ma *la tua festa*
 Ch'anco tardi a venir non ti sia grave.
Questo di sette è il più gradito giorno,
 Pien di speme e di gioia:
 Diman tristezza e noia
 Recheran l'ore, ed al travaglio usato
 Ciascuno in suo pensier farà ritorno.

Sono versi che ancora negli anni Trenta facevano storcere il naso a fior di lettori, perché il momento lirico, con l'idea 'filosofica' (già mal tollerata in quanto tale) alla

base del testo interamente assorbita nella descrizione, è contaminato con una riflessione troppo esplicita e risentita. Giuseppe De Robertis nel suo influente commento, uscito un decennio prima, non poté fare a meno, ad apertura del suo ‘cappello’ alla *Quiete dopo la tempesta*, di prendere le distanze da questi strenui puristi: «Non sono molti ormai che non riconoscano in questo canto, e nell’altro seguente [*Il sabato del villaggio*], la cima della poesia leopardiana; ma qualcuno, ancora, fa difficoltà ad “approvare” le parti riflessive ultime, il commento e il congedo». Agli occhi di Montale, e tanto più all’altezza delle *Occasioni*, quando ha eletto modelli Baudelaire e Browning, Valéry e Eliot, tale stridente contaminazione di generi e registri, consapevolmente perseguita dalla più avanzata poesia europea contemporanea nel cui solco intendeva inserirsi, era al contrario un segno della modernità di Leopardi (e a cui magari Leopardi arrivava guardando indietro, a quel Settecento illuminista e razionalista in cui ha sempre, per sua fortuna, saldamente lasciato ben fermo un piede). Facile ora capire perché Leopardi non ha ripreso il sintagma dell’idillio, trasformando il *dì festivo* in *dì di festa*, poiché il primo non si poteva prestare agli effetti ironici del secondo⁴³. Com’era per il poeta del *Sabato del villaggio* nelle parole conclusive rivolte al garzoncello scherzoso, anche la riflessione di Montale in *Barche sulla Marna* è fatta sarcasticamente dalla ‘domenica’ della propria vita. Nel distico finale, insomma, il riferimento non è al *dì di festa* ma è citazione letterale, o meglio, drastica appropriazione della *festa di tua vita* (47) e della *tua festa* (50) del *Sabato del villaggio* (e anche v. 36 *questa* di Montale, riferito alla propria ‘sera’ come tempo della consapevolezza, è l’esatto rovescio del *cotesta* in rima al v. 49 in Leopardi, a marcare il distacco e l’opposizione tra l’età del fanciullo e la propria)⁴⁴. È una tecnica che più scopertamente eliotiana non si potrebbe dare. Mai Montale era arrivato, e forse mai più arriverà, a tanta confidenza nei confronti del patrimonio poetico della propria tradizione. Siamo esattamente nell’ordine delle scandalose traduzioni dantesche e delle citazioni di altri classici, che costellano la *Waste Land* («I had not thought death ha undone so many», il citato «Highbury bore me. Richmond and Kew | Undid me», il ritornello di Spenser e così via). La festa, quindi, non è il com-

⁴³ Mi ha fatto notare Blasucci che il titolo stesso dell’idillio, quando comparve la prima volta nei *Versi* del 1826, era *La sera del giorno festivo*, e fu cambiato solo dopo la composizione del canto, e anzi nella seconda edizione dei *Canti*, la Starita del ’35, per creare un legame più stretto fra le due liriche che nascono come lo sviluppo, e in un certo senso anche la rettifica, l’una dell’altra. Sul canto leopardiano, e in particolare sul significato e la funzione della *festa*, vedi il saggio di Maria Antonietta Terzoli, *La festa negata: strutture simboliche nel «Sabato del villaggio»*, «Paragone. Letteratura», n.s., XLII, 26 (494), aprile 1991, pp. 70-85, poi raccolto nel volume EAD., *Nell’atelier dello scrittore. Innovazione e norma in Giacomo Leopardi*, Roma, Carocci, 2010, pp. 195-211.

⁴⁴ Vedo con piacere che, per altra via, a questa conclusione è arrivato anche Christian Genetelli, che in un inciso della sua lettura di due liriche degli *Ossi di seppia* (*Morfologie montaliane (una lettura di «In limine» e di «Arrebra su la strinata proda»*), «Stilistica e metrica italiana», 7, [2007], pp. 313-328) scrive: «(D’altronde, a mio parere, sarà ancora una traccia per così dire allocutiva di questi stessi versi finali del *Sabato del villaggio* che [Montale], qualche anno più tardi, immetterà nel distico finale dentro parentesi di *Barche sulla Marna*, in un tanto palese e dunque sospetto ricalco su un titolo celeberrimo, un più sottile ricamo: “Barche sulla Marna, domenicali, in corsa, | nel dì della tua festa”»).

pleanno dell'interlocutore/trice, ma, ironicamente, la 'festa della vita'. E se così stanno le cose, la lirica rischia di essere soprattutto un monologo, e quel 'tu' coincidere con il soggetto stesso. Non a caso Contini aveva parlato di «corsa del nuovo Arsenio». Una volta inserita nella raccolta, e in particolare nella sua IV sezione interamente dedicata al dialogo con la donna, sarà pure legittimo percepire anche il 'tu' di *Barche sulla Marna* come riferito a lei, ma, considerando il testo in sé, il destinatario è una maschera, un alter ego. In questo modo il distico finale tra parentesi non è più il superfluo cartellino esplicativo in calce al 'quadro', ma si rivela coda velenosa, l'ultimo guizzo, quasi cinico, di un impietoso processo conoscitivo. E si capisce meglio anche il suo valore di 'a parte' (de Rogatis), da pronunciare con un tono diverso, improvvisamente freddo e distaccato, in contrasto col pathos dei versi precedenti, proprio in rapporto all'effetto 'polifonico' e alla funzione spiazzante e fundamentalmente ironica della chiusa tra parentesi del mottetto degli 'sciacalli', richiamato da Isella – «(a Modena, tra i portici, | un servo gallonato trascinava | due sciacalli al guinzaglio)» –, uscito anch'esso nel gennaio 1938 su «Letteratura», circostanza che ne rivela la probabile vicinanza genetica, oltre che e soprattutto ideale.

Come *Il sabato del villaggio*, anche *Barche sulla Marna* è un testo composito, che mette in scena, potremmo dire, la maturazione di un pensiero attraverso una serie di repentini scarti di tono e di contenuto. Nell'idillio leopardiano la fatica del «legnaiuolo», di sabato nel momento in cui pure la patisce ma col cuore pieno di speranza per il prossimo riposo del giorno festivo, nobilitata al v. 37 come *opra* (allo stesso modo dell'*opre femminili* di Silvia e delle *tranquille opre* | *De' servi* delle *Ricordanze*), «E s'affretta e s'adopra | Di fornir l'opra anzi il chiarir dell'alba», è degradata al v. 41 a *travaglio usato* nel pensiero della domenica: «ed al travaglio usato | Ciascuno in suo pensier farà ritorno»; il *dì di festa*, così gravido di speranza tanto nelle aspettative della donzelletta come nei ricordi della vecchierella, diventa espressione beffarda quando è pronunciata dal poeta, che in età ormai matura non si fa più illusioni, ma anzi quasi inveisce contro se stesso per aver ceduto all'invito dell'occasione predominicale immedesimandosi nelle figure evocate. Un simile contrappunto di riprese e antitesi si è via via osservato anche in *Barche sulla Marna*, e non occorre insistervi oltre: basti aggiungere che straordinariamente trasformate nella percezione del lettore sono persino le *barche* nel passaggio dalle iniziali, incantate «*barche* sul fiume, agili nell'estate», alle finali, determinatissime «*Barche* sulla Marna, domenicali, in corsa» (ossia non 'in gara', ma 'in precipitosa discesa').

Osservazioni analoghe si possono fare anche a livello metrico. Nel *Sabato del villaggio*, a differenza delle rime bacciate 'smaterializzanti' che s'incontrano nei versi idillici, tese alla maniera di Petrarca al rilancio musicale nell'effetto di eco tra endecasillabo e settenario – 4-5 «Un mazzolin di rose e di viole, | Onde, siccome suole», 7-8 «Dimani, al dì di festa, il petto e il crine. | Siede con le vicine», 31-32 «Poi quando intorno è spenta ogni altra face, | E tutto l'altro tace», e persino nel congedo, ma ancora in versi che rievocano l'incanto perduto (a ribadire, in modo struggente, anche nel fondo della disperazione, quanto sia difficile, e forse impossibile per un essere umano tron-

care del tutto i sottilissimi ‘legami d’argento’ che lo legano alla memoria della felicità), 45-46 «È come un giorno d’allegrezza pieno, | Giorno chiaro, sereno» –, nel finale al contrario hanno una funzione ironica: in chiave contrastiva (due settenari a specchio) nei vv. 39-40 «Pien di speme e di gioia: | Diman tristezza e noia», e soprattutto, col deittico esposto in rima in tutta la sua brutale prosasticità e facendo precedere il verso breve rispetto a quello lungo nei vv. 48-49 «Stagion lieta è cotesta. | Altro dirti non vo’: ma la tua festa». Anche in *Barche sulla Marna* la complessa gradazione di toni, dall’idillico all’elegiaco, dal riflessivo all’ironico e persino sarcastico nelle battute finali, si modella secondo una funzionale struttura metrica: dalla non ferrea ma disciplinata sequenza iniziale a prevalenza di versi canonici, per lo più endecasillabi, attraverso i versi del sogno, smagliati in una quasi prosa (*senza strade*) – con, all’interno, un blocco di versi soprannumerari di dodici o tredici sillabe, 21-24 – tuttavia compensata dal frequente ricorso alla rima⁴⁵, i versi finali recuperano la regolarità metrica (tutti endecasillabi eccetto 39), stringendola sempre più, man mano che il ragionamento si affila e converge verso la *pointe* finale, nonostante il frequente ricorso alla spezzatura nei versi a gradino, nella morsa delle rime ribattute *questa, Orsa, corsa, festa*. È in questo senso, diciamo tonale e ‘architetonico’, e non certo sul piano dell’analogia fonica di matrice post-simbolista ed ermetica, che già si riconosce pienamente attuato in *Barche sulla Marna* quell’«approfondimento di valori musicali [che] tenta di giustificare (sia pure riducendole al minimo) quelle parti grigie, quel tessuto connettivo, quel cemento strutturale-razionale che i poeti puri respingono», di cui Montale discorrerà a proposito di Foscolo e Hopkins, di Valéry e Eliot.

In conclusione mi pare opportuno riflettere sulla posizione che la poesia occupa nella raccolta, ora quasi centrale – è il X dei 15 pezzi che compongono la sezione conclusiva delle *Occasioni* (14 nella prima edizione del 1939, prima dell’aggiunta del *Ritorno*) –, ma non quella che ha sempre occupato nella storia del libro e per cui forse è stata persino concepita. Christian Genetelli, studiando le vicende poetiche del cruciale biennio 1938-1939, ha osservato che Montale nella lettera del 1° febbraio 1939 a Einaudi annuncia il libro come compiuto e composto di 42 poesie (quasi lo stesso dei 41 *Canti* di Leopardi) datate 1928-1938⁴⁶. È solo dopo uno stacco, nelle ultime settimane prima della consegna del manoscritto, avvenuta il 1° giugno, e in parte addirittura con integrazioni successive (15 giugno), che inaspettatamente nascono 8 nuove liriche che portano il numero complessivo a 50 e allargano la forbice delle date al 1928-1939. Genetelli giustamente ritiene che si possa parlare per le *Occasioni* di due ‘forme’: una ‘forma 1938’ e una ‘forma 1939’

⁴⁵ Questa ricerca di musicalità nei versi dedicati alla memoria del ‘sogno’ perduto è espressa anche con la consueta impennata sulla vocale più acuta, 25-28 *nido, pendolino, inaccessibile, altissimo, grido, meriggio, mattino*, e per contrasto scendendo verso le sonorità più gravi nei versi successivi sul ‘presente’, 30-36^a, *colóre, topo, giunchi, spruzzo, stórno, fumi, giorno, porta, brùlica, sólo*.

⁴⁶ C. GENETELLI, *Montale 1938-1939*, in *Le occasioni: 1928-1939*. Atti della giornata di studi di Ginevra, 9 dicembre 2011, a cura di R. LEPORATTI, in corso di stampa presso l’editore Pensa Multimedia di Lecce («Quaderni ginevrini d’italianistica», 1).

(proprio com'è avvenuto per gli *Ossi*, con la differenza che in quel caso le due redazioni sono ufficializzate dalle distinte edizioni del 1925 e 1928). Senza entrare nei dettagli, per cui rinvio all'importante saggio dello studioso, mi preme osservare che, fra le liriche aggiunte all'ultimo momento, c'è anche il grande trittico – *Elegia di Pico Farnese*, *Nuove stanze*, *Palio* – che separa *Barche sulla Marna* dalla conclusiva *Notizie dall'Amiata*, e che, come sappiamo, apre prospettive nuove e gravide di futuro alla poesia di Montale legate alla figura femminile che nella *Buferà* sarà nominata Clizia. Questo significa che nella 'forma 1938' della raccolta la nostra poesia doveva trovarsi al penultimo posto, proprio come *Le rameur* di Valéry in *Charmes* (mentre, mi ricorda Genetelli, il *Sabato del villaggio* era l'ultima lirica dell'edizione 1831 dei *Canti*), e non è escluso che sia stata composta proprio intravedendo questa funzione conclusiva. A differenza della maggior parte delle liriche precedenti della quarta sezione delle *Occasioni*, in cui il momento d'eccezione è lungamente sollecitato e riesce a fatica, e non sempre, a manifestarsi, raggiungendo il culmine a testo avanzato, prima della ricaduta finale (esemplare la lirica ispirata allo stesso viaggio, *Eastbourne*: per arrivare al fatidico *riconosco il tuo respiro* si deve attendere il v. 29, cui subito segue la fase di ripiegamento: v. 32 *Tutto apparirà vano* ecc.), *Barche sulla Marna* è l'unica poesia lunga (altro è *pour cause* il discorso per le forme brevi, 'ossi' e 'mottetti') che parte dall'apice: «*Felicità* del sughero abbandonato | alla corrente». In questo senso la poesia descrive davvero una discesa, non solo di un fiume, ma anche e soprattutto dal momento di *grazia* alla sua definitiva negazione. Prendendo come termine di riferimento ancora *Eastbourne*, scelto come il testo più maturo ed esemplare della 'poetica dell'occasione', la rottura dell'incanto vi è immediata e gratuita: il momento di passaggio tra la fase ascendente e quella discendente è rappresentato dal v. 30 *anch'io mi levo e il giorno è troppo folto*, che non spiega le ragioni della sua evanescenza. In *Barche sulla Marna* la natura dell'istante di *grazia* è leopardianamente sviscerata, come nel *Sabato del villaggio*, facendone emergere, attraverso un coerente ragionamento, la natura illusoria e pertanto insidiosa. *Barche sulla Marna*, è stato, prima dell'inattesa svolta '1939', l'ultimo testo delle *Occasioni*, sia pure seguito dall'epilogo di *Notizie dall'Amiata*. E che l'effettiva ultima poesia stia a sé, in un certo senso oltre il punto d'arrivo del libro, è dimostrato dal fatto che le tre nuove poesie composte, *Elegia*, *Nuove stanze*, *Palio*, che, di fatto, ne mutano radicalmente la conclusione, non ne scalzano la posizione, ma la spingono in avanti, incuneandosi tra questa e *Barche sulla Marna*, che si trova quindi superata e arretrata verso il centro, perdendo un po' della sua forza strutturale. La finale evocazione dell'Orsa, della notte che essa rappresenta, e la sua stoica accettazione da parte del poeta, sono da considerare anche come un approdo al Silenzio, un congedo dalla poesia *tout court*. Torna utile quanto Jean Onimus ha osservato sulla posizione del *Rameur* in *Charmes*, soprattutto in rapporto alla conclusiva *Palme* (si pensi al contrasto tra il verso finale della prima, «*Je m'enfonce au mépris de tant d'azur oiseux*» e i versi della seconda: «*Patience, patience, | Patience dans l'azur! | Chaque atome de silence | Est la chance d'un fruit mù*»):

Placé après “*Le Cimetière marin*” qui est un appel à l'action et qui donc impose une interruption volontaire du travail de l'esprit sur lui-même, “*Le Rameur*” revient à l'essentiel en poussant jusqu'à ses conséquences ultimes la tragédie de la conscience. Cependant il ne termine pas le

recueil: fidèle à la pensée de Mallarmé, Valéry se persuade qu'au-delà du face à face avec le néant il y a pour l'homme une issue: la création poétique, l'œuvre qui illustre ce face à face, le Livre né du silence. C'est le sujet de "Palmé".

Lasciando a Valéry quel che è di Valéry («de Livre né du silence»), anche Montale, dopo aver portato alle estreme conseguenze la propria tragedia della coscienza, ha voluto lasciare aperto uno spiraglio. Nella sua struttura 'sinfonica', *Notizie dall'Amiata* riassume in sé tutti gli aspetti essenziali dell'ultima sezione della raccolta: il I movimento è imperniato sulla finale epifania della donna, a riprendere e rappresentare le liriche dell'«occasione» (vv. 16-17 «Schiude la tua icona | il fondo luminoso»); il II movimento ci riconduce alle conclusioni (poi superate) che non è esagerato definire nichilistiche di *Barbe sulla Marna* (vv. 18 sgg. «e tutto sia lente tranquilla, dominio, prigionia | del senso che non dispera [che intenderei 'che neppure più dispera', 'oltre la stessa disperazione', in un atono abbruttimento: Baudelaire, *Le goût du néant*, «Résigne-toi, mon cœur: dors ton sommeil de brute»]); risolve in una sintesi la tensione contraria dei due precedenti il III breve movimento, in cui quella drammatica richiesta d'«ordine» è come se fosse stata esaudita e si manifestasse in una tranquilla disperazione: la citata «gora che s'interra | dolce nella sua chiusa di cemento», e ancora: «Una ruota [altra immagine allusiva a un'uniforme ripetitività: cfr. *Carnevale di Gerti* 56, *Eastbourne* 38, cui si aggiunge qui un senso di lento maceramento e disfacimento, se non di putrefazione, come poi in «si disfà | un cumulo di strame»] di mola, un vecchio tronco [simbolo forse di un'esistenza mutilata]... Ma ecco presentarsi *in extremis*, inaspettata, l'*heureuse surprise* dei porcospini – «[...] e tardi uscite» ecc. (i due punti e la congiunzione hanno valore quasi avversativo), con il loro imbelles ma tenace attaccamento alla vita, che si abbeverano al più umano dei sentimenti, il più necessario al vivere civile, la pietà. L'evento, con la sua caparbia volontà di comunicazione, di comunione tra mittente e destinataria della lettera in versi divisi per sempre («a unire la mia veglia al tuo profondo | sonno che li riceve»), è un minimo segno di resistenza, il germe di un ricominciamento dopo aver scritto la parola fine. È anche questa un'idea, oltre che cara a Valéry, già profondamente leopardiana: la poesia è insopprimibile. S'identifica poco meno che con l'istinto vitale. Anche quando la coscienza del vero ne ha reciso il ceppo alle radici, non si può impedire che un qualche suo stento e timido pollone rispunti persino sul terreno bruciato.