

MASSIMILIANO TORTORA

L'INCIPIT DI *OSSI DI SEPPIA*.  
PAN, IL MERIGGIO E FONTI NIETZSCHIANE  
NE I *LIMONI* DI EUGENIO MONTALE\*

1. *Dati di partenza*

*I limoni*, per ammissione dello stesso Montale, è, insieme a *Riviere*, una delle liriche «più antiche»<sup>1</sup> di *Ossi di seppia*, risalente addirittura al 1921. L'informazione, sebbene da correggere sulla base di un autografo conservato presso il Centro Manoscritti di Pavia, datato novembre 1922, e donato a Paola Nicoli l'8 maggio 1924<sup>2</sup>, deve essere considerata sostanzialmente attendibile. Due sono gli elementi che inducono ad assumere questa posizione. In primo luogo, edizione critica alla mano, l'officina montaliana, da una stesura all'altra, si concede sì varianti significative, ma mai volte a snaturare completamente il testo oggetto di revisione<sup>3</sup>: sicché è lecito immaginare che tra la versione del '21 e quella del '22 possano esserci degli scarti e delle miglione, ma all'interno di un impianto decisa-

---

\* Tutte le citazioni delle poesie montaliane sono tratte da E. MONTALE, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di R. BETTARINI e G. CONTINI, Torino, Einaudi, 1980.

<sup>1</sup> Scrive Montale in una nota inclusa nell'edizione Einaudi 1942 di *Ossi di seppia*: «Fra le poesie più antiche sono *Riviere* (1920) e *I limoni* (1921)» (E. MONTALE, *Ossi di seppia*, Torino, Einaudi, 1942).

<sup>2</sup> Si tratta di un manoscritto redatto con inchiostro nero sul *recto* e sul *verso*, datato in calce «Nov. 922»; in alto a destra della prima pagina, a matita, compare la dedica «a Paola Nicoli, con un | augurio fraterno. | 8-V-24 | e.m.». Per una più esauriente descrizione dell'autografo, e delle correzioni in esso contenute (di cui la più importante è la riscrittura della terza strofe, completamente cassata e poi riscritta in fondo al *verso*, dopo la data), si rimanda all'edizione critica MONTALE, *L'opera in versi*, cit., pp. 862-863.

<sup>3</sup> Ad esempio un raffronto tra la versione de *I limoni* del '22 e la *princeps* del '25 (edizione Gobetti) non smentisce quanto stiamo sostenendo: emergono infatti varianti non irrilevanti, quali *Vincipit* (nel manoscritto si legge infatti: «Ascolta, | i poeti laureati si muovono soltanto | tra le piante (*da e spscr. a* gli alberi) dai nomi poco usati: | i ligustri, i bossi, o gli acanti...») e *l'explicit* («solarità») nell'autografo, e non «solarità»), ma il senso complessivo del testo rimane sostanzialmente invariato (sull'analisi delle varianti tra il manoscritto pavese e l'edizione a stampa cfr. M. FORTI, *Esercizio su I limoni*, in A. CIMA – C. SEGRE, *Eugenio Montale*, Milano, Bompiani, 1977, pp. 21-37). L'unico caso in cui un testo montaliano è stato sottoposto ad una correzione di tiro è forse *Merigiare pallido e assorto*, componimento risalente addirittura al 1916, ma la cui ultima e decisiva strofe è stata aggiunta nel '22.

mente già cristallizzato. In secondo luogo, ed è ciò che muove a non mettere in dubbio le parole di Montale, *I limoni*, rispetto ai successivi testi del '23 (*Poesie per Camillo Sbarbaro*, *Non chiederci la parola*, *Ripenso il tuo sorriso*, *Forse un mattino andando*, ad esempio), per non dire del '24 (*Mediterraneo*, *Clivo*, *Fine dell'infanzia*), si presenta ancora parzialmente legata ad una poetica simbolista, volta a rintracciare una fusione panica con la natura, che si ritroverà in *Riviere*, ma non negli altri testi della raccolta<sup>4</sup>. Se ne ricava che in questo caso, ma non sempre è così in *Ossi di seppia* (ancora *Riviere* funga da esempio), tra datazione del testo e sua collocazione nel libro c'è corrispondenza; una corrispondenza di cui occorre tener conto al fine di una più esatta interpretazione del componimento.

La posizione d'apertura in *Movimenti*, associata all'innegabile dichiarazione di poetica contenuta nei primi versi, ha condotto a conferire a *I limoni* un valore proemiale, come se Montale avesse voluto inserire, dopo *Godi se il vento ch'entra nel pomario*, un secondo prologo all'intera raccolta: così si sono espressi, tra gli altri, Marchese, che ha parlato di «lirica programmatica»<sup>5</sup>, Scaffai, secondo cui *I limoni* rivestirebbe «un ruolo più marcatamente programmatico»<sup>6</sup>, Bertoni, che individua nel testo addirittura una riscrittura del *Discorso sul metodo di Descartes*<sup>7</sup>, o ancora Franco Croce e Alberto Casadei, lapidario quest'ultimo nel definire, in maniera quasi esclusiva, *I limoni* «una dichiarazione di poetica»<sup>8</sup>. E anche chi, come Tiziana Arvigo, ha mostrato particolare attenzione all'altro elemento cardine del testo, ovvero quello inerente il «miracolo», menzionato nella seconda strofe e obliquamente e tacitamente rappresentato nella terza, non ha però messo in dubbio il valore proemiale<sup>9</sup>. Del resto la polemica contenuta nei tre versi iniziali contro «i poeti laureati» non solo autorizza, ma incoraggia una simile impostazione di lettura. La quale però, per reggersi, deve necessariamente separare la «dichiarazione di poetica» dei vv. 1-3 da quanto poi sviluppato nel resto della lirica: ossia il «miracolo» permesso dall'«odore dei limoni». Insomma la maggior parte delle interpretazioni sin qui offerte sembra quasi che consideri il testo come una specie di contenitore, al cui interno trovano spazio i due elementi – «dichiarazione» e «miracolo» – qui chiamati in causa.

---

<sup>4</sup> L'altro testo «antico» di *Ossi di seppia* in cui è ventilata la possibilità di una fusione panica con la natura è *Corno inglese*, pubblicato in «Primo Tempo» il 15 giugno 1922, ma composto tra il 1916 e il 1920. È doveroso rimarcare però che già nel '22 Montale inizia a licenziare testi in cui è denunciata un'irridimibile disarmonia tra io e natura: si veda ad esempio *Meriggiare pallido e assorto*, riveduto proprio in quell'anno come già detto e inserito nella sezione degli «ossi brevi», e i tre testi de *L'agave su lo scoglio*, composti probabilmente nel luglio del '22 (la serie è datata dallo stesso Montale «15-25 luglio 1922» sul manoscritto del terzo componimento) e collocati addirittura, non a caso, nella quarta e conclusiva sezione, quella di *Meriggi e ombre*, in cui, come avverte sin da subito *Fine dell'infanzia*, la possibilità di aderire alla «legge severa» del mare è definitivamente preclusa, e lascia spazio ad un'unica alternativa: l'opzione di terra.

<sup>5</sup> A. MARCHESE, *Amico dell'invisibile: la personalità e la poesia di Eugenio Montale*, a cura di S. VERDINO, Novara, Interlinea, 2006<sup>2</sup> [1<sup>a</sup> ed. Torino, SEI, 1996], p. 116.

<sup>6</sup> N. SCAFFAI, *Montale e il libro di poesia (Ossi di seppia, Le occasioni, La bufera e altro)*, Pisa, Pacini Fazzi, 2002, p. 28.

<sup>7</sup> A. BERTONI – J. SISCO, *Montale vs. Ungaretti*, Roma, Carocci, 2003, p. 185.

<sup>8</sup> A. CASADEI, *Montale*, Bologna, il Mulino, 2008, p. 30.

<sup>9</sup> Cfr. T. ARVIGO, *Guida alla lettura di Montale Ossi di seppia*, Roma, Carocci, 2003, p. 31.

Più proficuo si ritiene invece tentare di leggere le due questioni come reciprocamente legate. E nel momento in cui si procede in questa direzione viene anche a cadere il valore “proemiale” del testo, per lasciare spazio, ciò che ci sembra anche filologicamente più corretto, a quello “incipitale”. *I limoni* infatti non replica la già esplicita introduzione contenuta nella parte “liminare” del libro (in *Godi se il vento ch'entra nel pomario* appunto), ma dà inizio al “romanzo” raccontato in *Ossi di seppia*, è la sua parola d'apertura, ne costituisce l'antefatto a cui farà riferimento, in maniera costante e ripetuta, l'intera raccolta. In questo senso facciamo nostre le conclusioni di coloro che hanno rintracciato in *Ossi di seppia* una struttura prevalentemente narrativa, volta a descrivere l'iter compiuto da un soggetto, che si muove da un'iniziale fusione panica con la natura, e con il mare nello specifico, per approdare poi ad una scelta di terra<sup>10</sup>: si allude alle letture offerte da Luperini<sup>11</sup>, Mengaldo<sup>12</sup>, Bettarini<sup>13</sup>, o, per citare contributi più recenti, Cataldi-d'Amely<sup>14</sup>, De Rooy<sup>15</sup>, e in parte Scaffai<sup>16</sup>.

## 2. Una disarmonia assordante

I celeberrimi tre versi iniziali sferrano un attacco ai cosiddetti «poeti laureati». La formula, come già messo in luce da Blasucci, è debitrice nei confronti di *Io e Milano (Inaugurazione della primavera)* di Govoni, in cui è attestato il verso

<sup>10</sup> Del resto è lo stesso Montale a definire “romanzeschi”, sia pure con soluzioni differenti, i suoi due primi volumi; nell'*Intervista immaginaria* scrive: «Il nuovo libro [*Occasioni*] non era meno romanzesco del primo, tuttavia il senso di una poesia che si delinea, il vederla fisicamente formarsi, dava agli *Ossi di seppia* un sapore che qualcuno ha rimpianto. Se mi fossi ripetuto avrei avuto torto, ma alcuni sarebbero stati più soddisfatti» (E. MONTALE, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, «La Rassegna d'Italia», I, 1, gennaio 1946, pp. 84-89, poi in ID., *Sulla poesia*, Mondadori, Milano 1976, pp. 561-569; la citazione è a p. 567).

<sup>11</sup> Cfr. R. LUPERINI, *Montale e l'identità negata*, Napoli, Liguori, 1984, pp. 9-85, e ID., *Storia di Montale*, Roma-Bari, Laterza, 2005<sup>3</sup> [1986], pp. 15-58.

<sup>12</sup> Facendo sue le parole dette da Montale in un'intervista del '71, in cui il poeta ricordava come «gli altri suoi libri [*Ossi di seppia*, *Occasioni* e *La bufera*], sia pure non troppo consapevolmente, ancora obbedivano al concetto di *canzoniere*» [intervista di Maria Corti a Eugenio Montale, «L'Approdo Letterario», 53, XVII, marzo 1971, ora in *Per conoscere Montale*, a cura di M. FORTI, Milano, Mondadori, 1986, pp. 161-164; la citazione è a p. 162], Mengaldo ritiene che le *Occasioni*, ma il discorso è implicitamente esteso anche ad *Ossi di seppia*, «rivelino nel suo scorrere una progressione di senso» (P.V. MENGALDO, L'opera in versi di *Eugenio Montale*, in *Letteratura Italiana*, diretta da A. ASOR ROSA, Torino, Einaudi, 1995, *Le opere*, vol. IV (*Il Novecento*), t. I (*L'età della crisi*), p. 632).

<sup>13</sup> Cfr. R. BETTARINI, *Appunti sul «taccuino» del 1926*, «Studi di Filologia Italiana», XXXVI, 1978, pp. 417-512, ora in EAD., *Scritti montaliani*, a cura di A. PANCHERI, Firenze, Le Lettere, 2009, pp. 1-56.

<sup>14</sup> Nella loro edizione commentata Cataldi e d'Amely sono quelli che maggiormente hanno messo in luce il valore incipitale de *I limoni*, sostenendo che «questo componimento [...] è la vera apertura del libro, dopo la premessa programmatica di *In limine*» (E. MONTALE, *Ossi di seppia*, a cura di P. CATALDI e F. D'AMELY, Milano, Mondadori, 2005, p. 11).

<sup>15</sup> R. DE ROOY, *Residui narrativi e narrativizzazione nel primo Montale*, «Rassegna europea di letteratura italiana», I, 2, 1993, pp. 83-114.

<sup>16</sup> Cfr. SCAFFAI, *Montale e il libro di poesia*, cit.

«laureati come poeti»<sup>17</sup>. La definizione di «laureati» (che in Montale ha un lieve ma determinante slittamento grammaticale: il participio/sostantivo diventa un più esile ma incisivo aggettivo) ha un'innequivocabile accezione negativa, divenendo ne *I limoni* quasi sinonimo di falsità, o meglio di inutile orpello di cui si fregiano gli autori della tradizione<sup>18</sup>. In questo senso non ha torto Laura Barile quando, sulla scorta della prima pagina del *Quaderno genovese*, rintraccia nella polemica antiaccademica di Montale una suggestione schopenhaueriana, in modo particolare dello Schopenhauer de *La filosofia delle Università*, tradotto da Papini nel 1912<sup>19</sup>. Ma non si può dimenticare che attacchi violenti alle università, ai laureati e all'istruzione in genere si trovano anche in Nietzsche, ampiamente letto da Montale negli anni Dieci, e ben presente, come cercheremo di dimostrare, nelle fonti filosofiche de *I limoni*: si ricordi almeno, tra i molteplici richiami possibili, in *Così parlò Zarathustra* il capitoletto *Dei dotti*, immediatamente precedente a quello *Dei poeti*, in cui i saggi sono sottoposti ad un pesante discredito<sup>20</sup>; oppure, ne *Il crepuscolo degli idoli*, la battuta sferzante contro i «professori universitari», incapaci

---

<sup>17</sup> Diverse sono le suggestioni govoniane che Blasucci rintraccia ne *I limoni*: «ma soprattutto nei *Limoni*, il testo dov'è più scoperto il punto di partenza crepuscolare della poesia degli *Ossi*, in quell'attacco polemico nei confronti dei "poeti laureati", vera e propria dichiarazione di poetica a cui contribuisce linguisticamente lo stesso Govoni dell'*Inaugurazione*: "Laureati come poeti" (*Io e Milano*, v. 182). Nel seguito della lirica l'impostazione crepuscolare si arricchisce di istanze metafisiche, culminanti nella rappresentazione dei "silenzi in cui le cose | s'abbandonano e sembrano vicine | a tradire il loro ultimo segreto" (vv. 22-4); ma nell'evocazione delle "gazzarre degli uccelli" che si "spengono inghiottite dall'azzurro", dell'odore dei limoni che tocca come parte di ricchezza "anche noi poveri", della pioggia che stanca la terra col tedio dell'inverno, e delle finali "trombe d'oro della solarità" si avvertono evidenti tracce dell'immaginario sensoriale di Govoni, e persino qualche eco testuale più precisa. Per le "gazzarre degli uccelli": "E le rondini turbinavan come spole | canore pel telaio grande dell'azzurro" (anche qui in rima con *sussurro*: *Fuochi d'artificio, Oro appassito e lilla smontata*, vv. 5-6); per le "trombe d'oro della solarità", vero esemplare di sinestesismo 'barocco': "la tromba d'oro suonata dall'angelo bianco verso un mezzodi di mare azzurro" (*Rarefazioni e parole in libertà, Autoritratto*)» (BLASUCCI, *Gli oggetti di Montale*, cit., p. 26).

<sup>18</sup> Così Cataldi e d'Amely che commentano l'espressione «poeti laureati»: «i poeti consacrati della tradizione, con riferimento ironico all'abitudine antica di incoronarli di lauro (come accadde per esempio a Petrarca)» (MONTALE, *Ossi di seppia*, cit., p. 12).

<sup>19</sup> Nella prima pagina del *Quaderno genovese* Montale si colloca tra coloro che «non appartengono alla classe – peraltro rispettabile – dei letterati provvisti di lauree e aventi cura d'anime nelle regie scuole» (E. MONTALE, *Quaderno genovese*, a cura di L. BARILE, Milano, Mondadori, 1983, p. 9). La Barile non solo fa notare che «L'ironia nei confronti dei professori universitari è di marca vociana e schopenhaueriana», ma sottolinea anche che *La filosofia delle Università* «è ancora conservato, con la sigla a matita EM in alto a destra in copertina, nella biblioteca di Marianna Montale, custodita presso gli eredi» (ivi, p. 102).

<sup>20</sup> Cfr. F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, Torino, Bocca, 1915<sup>4</sup> [I<sup>a</sup> ed. 1899, poi 1906 secondo una «traduzione interamente rifatta da R. GIANI], pp. 119-121 (qui e in seguito si cita da una ristampa dell'edizione 1906, e non dalla *princeps* del 1899, in quanto la nuova versione ebbe una diffusione tale da soppiantare completamente la precedente; si ricordi per inciso che oltre che nel 1915 venne riedita nel 1910, nel 1921 e poi nel 1928).

di distinguere Schopenhauer da Hartmann<sup>21</sup>, o la ridicolizzante messa in scena di un esame di laurea<sup>22</sup>, per tacere della polemica tagliente contro tutti gli istituti di grado superiore della Germania di inizio secolo<sup>23</sup>.

La polemica antiaccademica è funzionale a prendere distacco dai poeti della tradizione, e in particolar modo da quelli più recenti, rei, secondo Montale, di non essere sufficientemente “aderenti”<sup>24</sup> al mondo circostante che l’atto poetico dovrebbe descrivere. Sono naturalmente i successivi «bossi, ligustri o acanti» del v. 3 ad imporre questa lettura: si tratta infatti di piante ornamentali, le cui foglie e i cui fiori sono per lo più usati per scopi decorativi. E tali piante sono ampiamente attestate nella letteratura precedente; e non solo in Carducci<sup>25</sup>, Pascoli<sup>26</sup>

<sup>21</sup> Leggiamo nel *Crepuscolo degli idoli*: «Ce que je ne puis pas entendre non plus c’est cet “et” d’un mauvais aloi: les Allemands disent “Goethe et Schiller” [...] Il y a des “et” encore pires; j’ai entendu de mes propres oreilles, il est vrai seulement parmi des professeurs d’université: “Schopenhauer et Hartmann”...» (ID., *Le crépuscule des idoles*, in ID., *Le crépuscule des idoles (Le cas Wagner – Nietzsche contre Wagner – L’Antéchrist)*, traduit par H. ALBERT, Paris, Mercure, 1899<sup>2</sup>, p. 186; si cita dall’edizione francese, che probabilmente poté essere consultata da Montale nel periodo precedente la stesura de *I limoni*; la traduzione italiana infatti risale solo al 1924: cfr. ID., *Il crepuscolo degli idoli ovvero Come si filosofa a martellate*, con uno studio di H. LICHTENBERGER sulla filosofia di Nietzsche, Milano, Casa editrice sociale, 1924).

<sup>22</sup> Cfr. la seguente citazione: «D’une promotion de doctorat. – “Quelle est la mission de toute instruction supérieure? – Faire de l’homme une machine. – Quel moyen faut-il employer pour cela? – Il faut apprendre à l’homme à s’ennuyer. – Comment y arrive-t-on? – Par la notion du devoir. – Qui doit-on lui présenter comme modèle? – Le philologue: il apprend à bûcher. – Quel est l’homme parfait? – Le fonctionnaire de l’Etat. – Quelle est la philosophie qui donne la formule supérieure pour le fonctionnaire de l’Etat? – Celle de Kant: le fonctionnaire en tant que chose en soi, placé sur le fonctionnaire en tant qu’apparence» (ID., *Le crépuscule des idoles*, cit., p. 196).

<sup>23</sup> Cfr. *ivi*, pp. 167-169.

<sup>24</sup> L’allusione è naturalmente alla notissima pagina dell’*Intervista immaginaria*, in cui Montale afferma: «Volevo che la mia parola fosse più aderente di quella degli altri poeti che avevo conosciuto. Più aderente a che? Mi pareva di vivere sotto a una campana di vetro, eppure sentivo di essere vicino a qualcosa di essenziale» (MONTALE, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, cit., p. 565).

<sup>25</sup> È stato Valentini il primo ad indicare una fonte carducciana, forse con mediazione gozzaniana, per l’apparato floreale dell’incipit de *I limoni*: «si pensi al Carducci che nomina i “ligustri” nella lirica *Sui campi di Marengo*, l’“acanto” ne *Il Sonetto*; mentre ai “bossi”, cioè ai bussi, fa accenno il crepuscolare Gozzano nella *Signorina Felicita*» (A. VALENTINI, *Lettura di Montale. Ossi di seppia*, Roma, Bulzoni, 1971, p. 32; ma il ligustro è presente anche ne *Il liuto e la lira*, in *Odi barbare*: «Ed io – la terza dice, di mammole | viole un cerchio tessendo, e semplice | di rose e ligustri il sembante | ombra sotto la castanea chioma», vv. 45-48). Per quanto concerne la mediazione di Gozzano si ricordi che i «bussi» sono presenti ne *Il viale delle statue* («tra voi, erme, lung’h’essi | i bussi e i cipressi», v. 59); «(Anima non tremare, non tremare) | fra questi bussi... Or è quasi cent’anni», v. 124), poesia che ha fornito più di una suggestione anche a *Falsetto* (su questo punto cfr. P.V. MENGALDO, *Da D’Annunzio a Montale*, in ID., *La tradizione del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 34, e ARVIGO, *Guida alla lettura di Montale Ossi di seppia*, cit., p. 42). È da dire però che i «bussi» erano già attestati nel giovanissimo Carducci di *Juvenilia*: «Di fischi e bussi pauroso e strano» (G. CARDUCCI, *Il Burchiello ai linguaioli*, v. 25).

<sup>26</sup> Ricorrente è l’acanto in Pascoli, presente già nel titolo di un componimento contenuto in *Myrica* (*Fior d’acanto*); ma cfr. anche i seguenti i versi: «Stridono i bombi intorno ai fior d’acanto» (*Primi poemetti, Italy*, v. 196); «Cinto d’edere e d’acanti | l’Eroe, tolte le faci del convito» (*Poemi conviviali, Gog e Magog*, vv. 56-57); «dà

e d'Annunzio<sup>27</sup>, da sempre indicati come bersaglio polemico di questa terzina iniziale, ma già in Ariosto, in cui compaiono acanti e ligustri insieme<sup>28</sup>, nell'amato Poliziano, in cui l'acanto è affiancato al «croco» di *Non chiederci la parola* (mentre il «bosso» ricorre distaccato)<sup>29</sup>, e soprattutto in Marino, in cui troviamo e il croco, e gli acanti e i ligustri<sup>30</sup>.

L'io lirico de *I limoni* spezza il legame con questa tradizione, rivendicando per sé altre realtà. È il pronome personale «Io» collocato strategicamente nella nobile posizione di inizio verso, e oltretutto dopo una pausa sintattica forte (fine del periodo dei vv. 1-3), a denunciare questa contrapposizione; contrapposizione inoltre corroborata dall'espressione «per me», da non intendersi in senso remissivo e relativizzante, ossia “secondo me”, “secondo il mio parere”, ma, conferendogli valore di dativo etico (secondo una tradizione ampiamente attestata nella lirica italiana<sup>31</sup>, nonché in una pagina della

le memori foglie dell'acanto» e «Cespi d'acanto, nuove polle uscenti» (*Poemi del Risorgimento, Inno a Roma*, v. 575 e v. 593); «in pace s'attorcigliano gli acanti» (*Poesie sparse, Echi di cavalleria*, v. 6). Non meno presenti sono i «bossi» (anche nella versione di «bussi»): «Un fresco odor dal cimitero | viene di bosso» (*Myricae, Dopo l'acquazzone*, vv. 3-4); «È ora, o figlio, ora ch'io vada. | Sono stata con te lunghe ore. | Tra questi bussi è la mia strada | la tua, tra quelle acacie in fiore»; «trema nell'aurea notte ogni parola; | e sfiora i bossi, quasi arguta spola» (*Myricae, Lo stornello*, vv. 3-4); «L'altra sorrise. “E di? non lo ricordi | quell'orto chiuso? i rovi con le more? | i ginepri tra cui zirlano i tordi? | i bussi amari? quel segreto canto | misterioso, con quel fiore, *fior di...?* | *morte* (Primi poemetti, *Digitale purpurea*, 11-16); «Da un orto | rosso, cui cinge il bosso e l'albaspina» (*Primi poemetti, La calandra*, vv. 64-65); «Tra questi bussi è la mia strada; la tua, tra quelle acacie in fiore» (*Canti di Castelvecchio, Commiato*, 64-65); «s'io ne vedo apparir nella memoria | le verdi persiane, | se tra que' bossi accorra a me, la fiamma | della sorpresa in viso» (*Poesie varie, Astolfo*, vv. 143-146); «Tra l'albaspina e il bosso | odo un tinnir leggero | come d'un riso» (*Poesie varie, Primo ciclo*, vv. 15-17).

<sup>27</sup> Nelle opere maggiori di d'Annunzio, in quantità minore rispetto a Pascoli e Carducci, ricorrono solo i «bossi» («Negreggiano i cipressi i lecci i bussi | intorno alla fontana ove il Silenzio | col dito su le labbra è chino a specchio», *Alcyone, Arca Romana*, v. 7; ma cfr. anche il seguente passo de *Il piacere*: «Di tratto in tratto si presentava un gran cancello di ferro, a traverso il quale vedevasi un sentiere fiancheggiato di alti bussi», G. D'ANNUNZIO, *Il piacere*, in ID., *Prose di romanzi*, vol. I, a cura di E. BIANCHETTI, Milano, Mondadori, 1964 [I<sup>a</sup> ed. 1940], p. 7).

<sup>28</sup> Cfr. il seguente passo: «Pallido come colto al matutino | è da sera il ligustro e il molle acanto» (L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, XLIII, 169, vv. 5-6).

<sup>29</sup> Sono due i luoghi delle *Stanze* a cui si fa riferimento: «Tre lingue mostra Croco, e ride Acanto» (*Stanze*, I, 79, v. 8); «Il chiuso e crespo bosso al vento ondeggia, | e fa la piaggia di verdura adorna» (*Stanze*, I, 85, v. 1). Sull'influenza di Poliziano (ampiamente citato nel *Quaderno genovese*) in Montale cfr. F. BAUSI, *Una donna di Montale: Esterina*, «Studi italiani», VI, 1994, pp. 119-127, e A. ZOLLINO, *Poliziano nel Falsetto di Montale*, in ID., *I paradisi ambigui. Saggi su musica e tradizione nell'opera di Montale*, Piombino, Il Foglio, 2009<sup>2</sup>, pp. 9-25.

<sup>30</sup> Nell'*Adone* si può leggere: «Ne' fior, ne' fior istessi amor ha loco; | amano il bel ligustro e l'amarranto, | e narciso e giacinto, aiace e croco, | e con la bella clizia il vago acanto» (G.B. MARINO, *Adone*, V, 132, vv. 1-4; ma si tenga presente che il “ligustro” ricorre plurime volte nel poema mariniano). Si ricordi che Marino è citato anche in *Quaderno genovese*: «Oggi Biblioteca Universitaria. Il distributore in nome della morale rifiutò di darmi le poesie del Marino nella nuova edizione Laterza!! Ahimè, morale, come minacciavo di farmiti diventare antipatico!» (MONTALE, *Quaderno genovese*, cit., pp. 55-56).

<sup>31</sup> Inutile riportare le molteplici attestazioni. Si ricordi soltanto che proprio in un autore certamente letto da Montale, il Marino testé citato, l'espressione «io, per me,» ricorre in una forma molto vicina a



traduzione dello *Zarathustra*, che può aver agito nella memoria montaliana<sup>32</sup>), in senso rafforzativo, al limite aggressivo: ossia “per ciò che giova a me”, “ciò che è positivo per me”, “ciò che mi dà piacere e compimento”, anche alla luce del fatto che l’io si erge – e non potrebbe essere altrimenti – come unico metro della realtà (ancora Nietzsche funge da modello). Non stupisce pertanto, dopo una simile architettura retorica, che le predilezioni dell’io lirico siano del tutto antitetiche a quelle dei poeti laureati. E ciò si riscontra non solo a livello contenutistico – dove, lo ha già ampiamente messo in luce la precedente critica, è evidente che alle «piante | dai nomi poco usati» si preferiscano gli «erbosi fossi» ricchi di «pozzanghere», così come i vicoli e «le viuzze che seguono i ciglioni» ombrati da comuni canneti sono anteposti ai viali alberati ornati da fiori decorativi – ma anche a livello sonoro, del resto sempre decisivo nella costruzione di senso nel testo montaliano. Non si può non notare allora l’insistente e assordante uso della doppia fricativa («poZZanghere», «meZZo», «ragaZZi», «viuZZe», cui seguono nella strofa successiva, già nei primi due versi, «gaZZarre» e «aZZurro», e più avanti ancora «dolceZZa» e «richeZZa»), rinfancato dall’evidente ricorso alle doppie, che danno vita ad un ritmo martellante e impoetico, lontano dal panismo alcionio («foSSi», «seCCate», «aGGuantano», «anguiLLa», «ciuFFi», «caNNe», «meTTono», a cui si aggiungono nella strofa successiva «gazzaRRe», «uCCeLLi», «inghioTTite», «azzuRRO», «susuRRO», «neLL’aria», «staCCarsi», «teRRa», «peTTo», «deLLe paSSioni», «gueRRa», «toCCa», «riCchezza»), e rinforzato, sempre in direzione impoetica e disarmonica, da rotative e dentali sorde, talora unite nel nesso TR, o addirittura in quello ancora più stridente STR (nelle prime due strofe troviamo «diguSTRi», «STRade», «TRA», «TRA», «noSTRa»; e poi SpaRuTa – qui oltretutto associata a labiale sorda, che produce un suono sordo e secco –, «STaccaRSi», «oRTi», «TeRRa», «diveRTiTe», «paRTe»). Tali scelte denunciano l’esigenza, anche a livello fonico, di essere il più aderente possibile alla realtà: e ad un mondo caotico e frammentario, distante da quello coeso e compatto proposto da Pascoli e d’Annunzio, non può che corrispondere una musica disarmonica e tambureggiante. Tuttavia non tutta la lirica è costruita su questo registro. A ben vedere le maggiori dissonanze si concentrano nella prima strofe, quella a cui è delegata in maniera più palese la dichiarazione di poetica: si nota così, per chiamare in causa qualche dato statistico, che il nesso TR è predominante nella strofe iniziale (quattro occorrenze: «digustrì», «strade», «tra», «tra»), si assottiglia nelle due centrali («nostra», v. 20, e «tradire», v. 24), e ricompare

---

quella che leggiamo ne *I limoni*: «Io, per me, mi diletto | più del suon che del canto» (G.B. MARINO, *Idilli pastorali, La ninfa avara*, 10).

<sup>32</sup> Leggiamo in *Così parlò Zarathustra*, nel capitolo dedicato a *Il convalescente*: «Per me – come potrebbe esistere qualche cosa “al di fuori di me?”». Nessuna cosa ci è estranea! Ma i suoni inducono in noi l’oblio; quanto è caro il dimenticare!» (NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, cit., p. 209). Si ricordi per inciso che proprio nella prima pagina di *Così parlò Zarathustra*, e nello specifico nel quarto paragrafo del prologo, compare l’espressione, ad inizio capoverso, «Io amo», reiterata nella forma senza pronomi personale per circa venti volte nelle righe immediatamente successive («Io amo coloro che non sanno vivere [...] | Amo colui che vive per conoscere e che vuole conoscere [...] | Amo colui che non vuole possedere troppe virtù [...] | Amo colui che castiga il proprio Dio [...]», ivi, pp. 12-13).

con forza nei versi finali del componimento (ben cinque occorrenze negli ultimi dieci versi: «mostra», v. 38, «tra», v. 39, «tra», v. 44, «mostrano», v. 45, «trombe», v. 49); che la doppia fricativa ZZ è di fatto assente, ad eccezione di un'unica occorrenza («mezzo», v. 29), nella terza strofe, in cui è rappresentato il “miracolo laico” perseguito dal Montale de *I limoni*, mentre è sovrabbondante nella prima strofe (quattro occorrenze), permane in quella successiva (ancora quattro occorrenze), e poi ricompare in quella conclusiva (due occorrenze: «azzurro», v. 38, e «pezzi», v. 39); e allo stesso modo il ricorso ai suoni forti offerti dalle doppie è predominante nella prima e in misura minore nella seconda, contenuto nella terza, e poi di nuovo statisticamente rilevante nella quarta<sup>33</sup>. Il motivo di quest'andamento non è difficile da individuare: se alla prima strofe è affidato il compito di evidenziare lo scarto di originalità rispetto alla tradizione precedente<sup>34</sup>, e di rappresentare l'*hic et nunc* da cui deve aver luogo l'evento miracoloso, la seconda a quel miracolo già si avvicina, costituendone l'antefatto, o meglio la condizione in cui esso possa realizzarsi. Si allude al «silenzio» che l'io lirico chiede alla natura («Meglio se le gazzarre degli uccelli [e non dei ragazzi] | si spengono», vv. 11-12): e proprio il cominciare a farsi di quel silenzio, ma non ancora la sua piena realizzazione, è mimato dalla seconda strofe, in cui le dissonanze conoscono un piccolo ridimensionamento, tanto più evidente quanto più si procede nella lettura. Sarà nella quarta strofe, quando ormai il miracolo è già alle spalle, così come le condizioni necessarie al suo compimento, che ritorneranno quelle soluzioni foniche, volte a rappresentare un fastidioso ma vitale rumore di fondo.

E tuttavia non tutta l'intera prima strofe è all'insegna dell'asimmetria e della disunione. A fronte di una scelta a favore della bassa realtà, scelta espressa anche fonicamente come abbiamo appena detto, si registra nel finale della strofe, vv. 8-10, un procedere verso una prima forma di armonia, che prelude evidentemente al miracolo della terza strofe. Ancor prima del dato contenutistico, è quello metrico-sintattico ad essere parlante. Non sfugge infatti che se i vv. 1-7, in cui l'io lirico segna il suo distacco dai più illustri «poeti laureati», si concatenano, ad eccezione dei vv. 3-4, l'uno all'altro sempre attraverso l'*enjambement*, i vv. 8-10 invece esibiscono il «susseguirsi di tre coordinate esattamente iscritte nell'arco di ciascun verso»<sup>35</sup>. Questa

---

<sup>33</sup> Nella terza strofe troviamo solo sette occorrenze («aBBandonano», «aspeTTa», «aneLLO», «meTTa», «meZZo», «aCCorda», «ALLontana»), contro le tredici della prima strofe («boSSi», «foSSi», «poZZanghere», «meZZo seCCate aGGuantano i ragaZZi», «anguiLLa», «viuZZe», «ciuffi deLLe caNNe», «meTTono»), le venti della seconda («gaZZaRRe», «uCCeLLi», «inghioTTite daLL'aZZuRRO», «susuRRO», «neLL'aria» «staCCarsi», «teRRa», «peTTo», «dolceZZa», «deLLe», «paSSioni», «gueRRa», «toCCa», «riCCheZZa»), le quattordici della quarta («iLLusione», «neLLe ciTTà», «aZZuRRO», «peZZi», «pioGGia», «teRRa», «s'affolta», «deLL'inverno», «suLLe», «gialLi», «peTTo», «deLLa»).

<sup>34</sup> Ciò che appunto metteva in luce SCAFFAI in *Montale e il libro di poesia*, cit., p. 29.

<sup>35</sup> ARVIGO, *Guida alla lettura di Montale* Ossi di seppia, cit., p. 38. Una soluzione simile si riscontra anche nel quarto movimento di *Mediterraneo*, in cui si trovano tre principali, ognuna delle quali occupa esattamente un verso: «Nasceva dal fiotto la patria sognata. | Dal subbuglio emergeva l'evidenza. | L'esiliato rientrava nel paese incorrotto» (vv. 13-15).



simmetria (icastica rappresentazione di un'armoniosa coesione e di una compattezza ri-conquistata) ha un riscontro contenutistico immediato; la strofe si chiude su due elementi decisivi per il riscatto dell'io, e il suo accesso ad una realtà altra, più compiuta e dotata di senso: «gli alberi dei limoni», già richiamati nel titolo e sinonimi di quella «parte di ricchezza» che l'io rivendica per sé, e prima ancora gli «orti». Che questi ultimi siano decisivi per la realizzazione del soggetto, è un dato che il lettore di *Ossi di seppia* ha già acquisito a quest'altezza. Nel proemio infatti, *Godi se il vento ch'entra nel pomario*, è proprio nell'«orto» che si deve attendere «l'ondata della vita», ossia quel «vento» che renda il «pomario» non un reliquiario, bensì un vitale «crogiuolo»; e così sarà in *Merigiare pallido e assorto*<sup>36</sup>, ne *Il canneto rispunta i suoi cimelli*<sup>37</sup> e in *Crisalide*<sup>38</sup>, tutti componimenti in cui l'«orto» è chiamato in causa per reclamare vita, e per tendere ad essa<sup>39</sup>.

Sicché il funzionamento della prima strofe risulta volutamente contrastante: da un lato si denuncia la disarmonia come inevitabile luogo di appartenenza dell'io (tanto che questi non può fare a meno di preferire le espressioni di questa disarmonia: «Io, per me, amo le strade [...]»); e dall'altro si tende verso ciò che non è caos, magma, confusionale frammentarietà. E proprio quest'ultima tensione, che però nasce dalla discordanza del reale messa in scena in tutta la strofe, sarà assecondata nella seconda strofe, e porterà al «miracolo» della terza.

### 3. Dal rumore al silenzio, dall'«io» al «noi»

La seconda strofe de *I limoni* segna un passo in avanti rispetto alla precedente, alla quale è tuttavia indissolubilmente legata, come rivela la rima identica che si istituisce tra i due versi finali: «tra gli alberi dei limoni» (v. 10) : «ed è l'odore dei limoni» (v. 21). Dopo aver descritto infatti il luogo idoneo al «miracolo», nei vv. 11-21 Montale si sofferma a descrivere le condizioni ideali perché tale epifania possa realizzarsi: si allude sostanzialmente al silenzio, a cui deve piegarsi la natura, che prende piede nel

<sup>36</sup> Ci si riferisce al celeberrimo *incipit*, in cui peraltro si ritrova lo stesso «muro», oltre che lo stesso «orto», di *Godi se il vento ch'entra nel pomario*: «Merigiare pallido e assorto | presso un rovente muro d'orto» (vv. 1-2).

<sup>37</sup> Ne *Il canneto rispunta i suoi cimelli* troviamo, proprio a significare l'esigenza di vita di cui stiamo discutendo, «l'orto assetato» (v. 3).

<sup>38</sup> Emblematici sono i versi 13 e 14 di *Crisalide*: «viene a impietose onde | la vita a questo estremo angolo d'orto». Si ricordi che l'orto ricorre anche nei *Sarcofaghi*, in *Dove se ne vanno le riccinte donzelle*, ma senza alcuna evidente implicazione «metafisica»: «uomo che passi, e tu dagli | il meglio ramicello del tuo orto» (vv. 17-18). Il termine «orto» infine perde la sua mera referenzialità, per caricarsi nuovamente di significati, ne *La bufera* e nello specifico nella lirica intitolata appunto *L'orto*.

<sup>39</sup> Parzialmente diversa è la posizione di Giachery, secondo cui «l'immagine dell'orto va inserita nella costellazione semantica più vasta del separato, del circoscritto e del chiuso» (E. GIACHERY, *Le metamorfosi dell'orto*, Roma, Bonacci, 1985, p. 24).

momento in cui «le gazzarre degli uccelli | si spengono inghiottite dall'azzurro» (vv. 11-12). Dopo questo verso, e in modo particolare nella parte centrale della strofe (vv. 13-17), come già detto i suoni disarmonici e rumorosi tendono ad assottigliarsi, per lasciare il campo ad un testo che attraverso procedimenti diversi approda ad un più alto tasso di poeticità: si noti ad esempio l'esibita paronomasia dei «rami amici», nel v. 14. E ancora a livello retorico, ma con un'immediata ricaduta su quello contenutistico, centrale diventa la sinestesia dei vv. 13-16, con il soggetto che, grazie al silenzio istituitosi, ha la possibilità di ascoltare sia «il sussurro | dei rami» diventati «amici» dell'io, sia «quest'odore | che non sa staccarsi da terra», che è appunto «l'odore dei limoni»<sup>40</sup>. Tale sinestesia, proprio come l'espressione dei «rami amici», dà vita ad un mondo armonico, in cui tra io e natura non c'è più frattura, ma un rapporto osmotico a cui partecipano tutti i sensi del soggetto. Un soggetto che, proprio in contiguità con l'ambiente circostante, può finalmente godere di una pace interiore, di un silenzio nell'animo: «Qui delle divertite passioni | per miracolo *tace* la guerra» (vv. 18-19, corsivo mio). Grazie a questo abbraccio generale con l'ente superiore della natura, il soggetto riesce a sbarazzarsi delle «passioni» che lo distolgono da quel «*quid*» essenziale e salvifico che si nasconde dietro la «rappresentazione» del mondo<sup>41</sup>.

Quest'appropinquarsi al «miracolo», e dunque ad una rinnovata condizione dell'essere, conduce il soggetto ad una nuova percezione di sé: significativo è il passaggio dall'«Io» del v. 4 – il cui solipsismo è reso ancor più vigoroso dall'aggiunta della parentetica nominale «per me» – al «noi» del v. 20: «qui tocca anche a noi poveri la nostra parte di ricchezza». Il verso sembra suggerito dalla pagina iniziale di *Così parlò Zarathustra*, in cui si legge: «Io vorrei donare e distribuire, sino a tanto che i savì tra gli uomini fossero divenuti lieti della loro follia, e i poveri della lor ricchezza»<sup>42</sup>. Dove si noti non solo l'occorrenza di «poveri» e «ricchezza», ma anche la contrapposizione tra i «savì», ossia quei «laureati» criticati nel capitoletto *Dei dottì*, e appunto i «poveri», a cui è comunque concesso un momento liberatorio. Alla luce della lezione

<sup>40</sup> Sull'uso della sinestesia cfr., tra gli altri, R. SCRIMIERI, *Poéticas implicitas en I limoni*, in *Strategie di Montale. Poeta tradotto e traduttore con un'appendice su Montale in Spagna*. Atti del seminario internazionale di Barcellona su *La costruzione del testo in Italiano*, 8-9 e 15-16 marzo 1996, a cura di M. DE LAS N. MUNIZ MUNIZ e F. AMELLA VELA, Firenze, Cesati, 1998, pp. 69-85; cfr. in particolare p. 72, in cui l'autore, dopo aver differenziato la sinestesia montaliana da quella baudelairiana, e aver sostenuto che «Curiosamente, en este poema, Montale recurre a una figura, la sinestesia, que no va a ser la caracterizadora de su poética de madurez» (p. 69), afferma: «En *I limoni* se produce, en cambio [rispetto a *Correspondances* di Baudelaire], una sinestesia por acumulación de dos sensaciones: se evocan simultáneamente impresiones procedentes de dos campos sensoriales diferentes, "il susurro dei rami amici" e "i sensi di quest'odore", y esta evocación provoca la sugestión benéfica de la reunificación interior».

<sup>41</sup> Per una lettura diversa, ma qui non condivisa, delle «divertite passioni», cfr. quanto sostenuto da Claudio Scarpati: «[Montale] definisce l'opera di quei poeti come "guerra di divertite passioni", cioè come conflitto non autentico, in cui il dramma è una forma di evasione, di divertimenti, e contrappone a quella una immagine dimessa ("noi poveri") di uomini la cui ricchezza è "Podore dei limoni"» (C. SCARPATI, *Invito alla lettura di Montale*, Milano, Mursia, 1976<sup>2</sup> [I<sup>a</sup> ed. 1973], p. 42).

<sup>42</sup> NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, cit., p. 7.

nietzchiana, il «noi» acquista un peso meno generico, per caricarsi di significato: l'io lirico de *I limoni*, così come in fondo quello di *Non chiederci la parola*, parla a nome di una comunità, ha in qualche modo un mandato, sente di essere rappresentante di altri poeti e di altri uomini. È insomma un moderno Zarathustra; o meglio uno Zarathustra ridotto, a cui non è concessa nessuna forma di redenzione, ma solo la possibilità di offrire un esempio di salvezza, non si sa quanto replicabile, ad altri poveri. Il «noi» dunque non agisce solo in forma contrastiva rispetto ai «poeti laureati», secondo una modalità che si riscontra in *Falsetto*, nelle *Poesie per Camillo Sbarbaro* e in *Non chiederci la parola*<sup>43</sup>, ma anche propositiva: è un «noi» utilizzato da chi sta per esperire un «miracolo» che intende poi condividere con gli altri; il «miracolo» appunto della terza strofe.

#### 4. Il miracolo enunciato e non rappresentato

##### 4.1. Una strofe circolare e tripartita

La terza strofe ha un'esibita struttura circolare. Si confrontino i primi tre versi con i tre conclusivi: «*Vedi*, in questi *silenzî* in cui le cose | s'abbandonano e sembrano vicine | a tradire il loro ultimo segreto» (vv. 22-24, corsivo mio): «Sono i *silenzî* in cui si *vede* | in ogni ombra umana che si allontana | qualche disturbata Divinità» (vv. 33-35, corsivo mio). Non solo il verbo «vedere» e il sostantivo «silenzî», menzionati nell'*incipit*, ritornano nell'epilogo, ma in entrambi i casi occupano il verso iniziale, con cui si apre il nuovo periodo sintattico. Tuttavia, a fronte di tali convergenze, la circolarità non è perfetta, in quanto ciò che è asserito ad inizio strofa non torna identico alla fine. Nei vv. 22-24 infatti, «le cose», cioè la realtà in generale, «*sembrano*» soltanto «vicine | a tradire il loro ultimo segreto», ossia a svelare al soggetto la più intima essenza del mondo. In chiusura della strofe invece il «verbo impersonale dell'apparenza» «*sembrare*», rinforzato dall'aggettivo «vicine» che colloca l'io si in prossimità del «quid definitivo»<sup>44</sup>, ma inevitabilmente disgiunto da questo, viene fragorosamente a cadere, per essere sostituito da un indicativo puro e netto: sicché la «Divinità» (sul significato di «disturbata» torneremo tra breve), e dunque ciò che è al di là dell'*hic et nunc*, «si vede» direttamente, e non è solo immaginata o vagamente percepita. Se ne ricava che qualcosa è successo: e quel qualcosa è appunto il «miracolo», invocato nel v. 19, e tenacemente preparato nei versi della prima e della seconda strofe. L'apparizione improvvisa della «Divinità», ovvero la manifestazione empirica del «miracolo», si colloca tra il v. 33 e il v. 34: dunque non è descritta, ma solo enunciata. Del resto, come cercheremo di

<sup>43</sup> Per l'utilizzo del «noi» in *Ossi di seppia*, cfr. LUPERINI, *Storia di Montale*, cit., p. 31 e M. TORTORA, *Un punto di svolta in Ossi di seppia: lettura di Falsetto*, «L'Ellisse», V, 2010, pp. 165-198, in particolare pp. 175-176.

<sup>44</sup> L'espressione è tratta dall'*Intervista immaginaria*, cit., p. 565.

spiegare più avanti, la parola dei “poeti non laureati” non può mai elevarsi al di sopra di se stessa, per dire senza mediazioni «la libertà, il miracolo | il fatto che non era necessario!» (*Crisalide*, vv. 66-67); tutt'al più può alludere a tutto questo, mantenendo però la sua insuperabile natura terrena e, verrebbe da dire, secolare.

Oltre che su un andamento circolare, la strofe si distende anche lungo un piano lineare, rigidamente suddiviso in tre parti, corrispondenti ad altrettanti periodi sintattici, visibilmente scanditi dal punto fermo a fine verso («verità.», v. 29, «languisce.», v. 33, e «Divinità.», v. 36). Le tre sezioni riferiscono delle diverse e successive fasi che regolano il rapporto io-mondo durante la realizzazione del «miracolo».

La prima, vv. 22-29, mette in scena l'*attesa* provata dal soggetto in seguito ai «silenzi» che si sono prodigiosamente creati. Per questo motivo viene detto, come già segnalato, che «le cose sembrano *vicine* | a tradire il loro ultimo segreto» (v. 23, corsivo mio), in cui l'aggettivo «vicine», se, quando interpretato spazialmente, dissocia P'io dall'essenza, al contempo lo proietta verso la stessa quando, come è lecito, è letto nel suo significato temporale: si ottiene insomma l'impressione che il «segreto» del mondo stia per essere finalmente svelato. Sicché è consequenziale che P'io, trovandosi in una situazione così presaga e foriera di eventi, «si *aspetta* | di scoprire uno sbaglio di Natura, | il punto morto del mondo, l'anello che non tiene, | il filo da disbrogliare che finalmente ci metta | nel mezzo di una verità» (vv. 26-29, corsivo mio): un clima di aspettativa («si aspetta» appunto) e fiducia che regola tutta la prima parte della terza strofe.

È la *decisione* del soggetto di aderire a quest'atmosfera miracolistica ciò che viene descritto nella seconda sezione. E in particolare sono i vv. 29-30 quelli delegati a rappresentare P'io nell'atto di rispondere positivamente ai «silenzi» premonitori del v. 22: viene dunque raffigurato prima il momento della ricerca («Lo sguardo fruga d'intorno», v. 29), e poi quello dell'azione compiuta dalla «mente», attraverso tre verbi, che, uniti per asindeto e senza punteggiatura («indagine accorda disunisce»), danno l'idea della rapidità con cui il soggetto si appropria del mondo circostante<sup>45</sup>. Ma la seconda sezione della strofe indica anche l'esatto momento in cui al soggetto è concessa la possibilità di questo scatto ontologico. Si tratta dell'ora in cui l'odore dei limoni è più forte e imponente («nel profumo che dilaga», v. 32): ossia «quando il giorno più languisce» (v. 33). Quest'ultimo è un verso particolarmente controverso e ambiguo, in ogni caso non perspicuo. Molti commentatori, in maniera certamente non peregrina, vi hanno scorto l'indicazione del tramonto, leggendo “languire” come sinonimo di illanguidire, venire meno, volgere alla fine, ossia appunto al tramonto<sup>46</sup> (secondo un'accezione che troviamo ad esempio anche in Marino e Carducci). Tuttavia il primo significato di “languire”,

<sup>45</sup> Un simile asindeto, sempre funzionale a mostrare la velocità di un dato processo (nel caso specifico la rappresentazione con cui il mondo si manifesta all'uomo), si trova nella seconda strofe di *Forse un mattino andando*: «Poi come s'uno schermo, s'accamperanno di getto | *alberi case colli* per l'inganno consueto» (vv. 5-6, corsivo mio).

<sup>46</sup> È il caso ad esempio di Cataldi e d'Amely, che leggono «quando il giorno più languisce» come «avvicinandosi l'ora del tramonto» (MONTALE, *Ossi di seppia*, cit., p. 14).

così lo indica Salvatore Battaglia nel suo dizionario, non è tanto quello di tramontare, quanto quello di «diventar debole, fiacco, spossato, esausto»<sup>47</sup>. E il momento per eccellenza in cui si è spossati e ci si sente mancare non è quello serale, ma quello del meriggio. Due sono le pezze d'appoggio che ci inducono a percorrere questa strada interpretativa. La prima è interna al testo, e fa leva sui vv. 11-12 della seconda strofe: qui, nell'atto di descrivere il costituirsi del magico silenzio che permetterà l'apparizione della Divinità, viene detto che è «Meglio se le gazzarre degli uccelli | si spengono inghiottite dall'*azzurro*» (vv. 11-12, corsivo mio); e l'azzurro non è certamente il colore del cielo quando il sole è al tramonto, ma denota al contrario un momento della giornata ancora fortemente rischiarato e luminoso. Un momento questo che, allargando lo sguardo d'indagine non più al solo testo de *I limoni* ma all'intera raccolta, e procedendo dunque verso la seconda motivazione, possiamo individuare nel "meriggio". Che il meriggio sia un'ora topica di *Ossi di seppia* non è certamente scoperta d'oggi: sia sufficiente rileggere *Merigiare pallido e assorto*, *Gloria del disteso mezzogiorno* (*Meriggio* nell'edizione su rivista), il titolo della quarta sezione *Meriggi e ombre*, oppure il verso finale di *Spesso il male di vivere*, in cui è attestata «la statua nella sonnolenza | del meriggio» (vv. 7-8), il nono movimento di *Mediterraneo* («meriggio desolato», v. 20<sup>48</sup>), *Arsenio* (in cui il fragoroso temporale scoppia a «mezzogiorno», v. 35), *Marezzo* («meriggi calmi», v. 20) e *Crisalide* («meriggio lontano», v. 23, e «meriggio afoso», v. 53), o ancora prestare attenzione all'«ora d'attesa» de *Il canneto rispunta i suoi cimelli* (v. 5), e all'«accidia» di *Flussi* (v. 4)<sup>49</sup>. Sarebbe strano che proprio nel testo iniziale, quello in cui peraltro il «miracolo» è per la prima e unica volta realizzato, Montale preferisse un'ambientazione diversa, quella del tramonto, meno rilevante nel resto della raccolta<sup>50</sup>.

<sup>47</sup> *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, a cura di S. BATTAGLIA, vol. VIII, Torino, UTET, 1975, p. 748. È sempre Salvatore Battaglia ad indicare in Marino e Carducci le occorrenze di "languire" con il significato di "tramontare": «Già imbruna le contrade | il sol che cade e langue» (Marino); «Già langue... il dì» (Carducci).

<sup>48</sup> Ma cfr. anche il secondo movimento di *Mediterraneo* – «dà nel paese dove il suolo cuoce», v. 9 –, in cui non è menzionato esplicitamente il meriggio, ma si rimanda comunque ad un momento pressappoco canicolare.

<sup>49</sup> Sul rapporto tra accidia e mezzogiorno cfr. quanto sostenuto da Callois: «occorre ancora insistere sull'ascendente che aveva, sulla sensibilità dei greci antichi, questa sollecitazione all'abbandonarsi, che era per loro simboleggiata dallo stato della natura a mezzogiorno; come più tardi per i cenobiti cristiani il demone di mezzogiorno rappresenterà in modo simile l'*acedia*, la malinconia colpevole dei disillusi. Lo stesso punto di vista è adeguato, come si vedrà, dal racconto omerico dei Lotofagi e del mito platonico delle cicale nel *Fedro*» (R. CALLOIS, *I demoni meridionali*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 31).

<sup>50</sup> Di fatto l'unica lirica che ha un'ambientazione completamente crepuscolare, incentrata sull'«orizzonte di rame» (v. 4) e sull'«ora che lenta s'annerà» (v. 15), è *Corno inglese*, poesia ad ogni modo composta probabilmente non oltre il 1920, come suggerito da Montale stesso in un'intervista a Spagnoletti nel 1960, ossia quando l'idea del «meriggio» non era ancora diventata così determinatamente centrale. Il tramonto compare anche in *Marezzo* («Tutto fra poco si farà più ruvido, | fiorirà l'onda di più cupe strisce. | Ora resta così, sotto il diluvio | del sole che finisce», vv. 25-28), nonché, ma con valore metaforico, in *Flussi* («cala un'ora, i suoi volti riconfonde», v. 45); nella forma aggettivata è attestato in *Incontro* («vite tramontanti», v. 13).

Il meriggio è il momento in cui viene a cadere magicamente il confine che separa gli uomini dalle divinità, dall'oltretomba, dal mondo dei morti e da tutto ciò che non è umano<sup>51</sup>, secondo una tradizione che ha le sue radici nella cultura classica greca e latina<sup>52</sup>, e viene riproposta prima dal Leopardi del *Saggio sopra gli errori popolari*<sup>53</sup>, e poi da autori più vicini a Montale, quali Carducci, Pascoli, d'Annunzio soprattutto<sup>54</sup>, nonché da Nietzsche, sulla cui influenza ci dovremo più avanti soffermare<sup>55</sup>. E proprio con questo significato di "ora topica" e particolarmente propizia all'Evento e al «miracolo», il meriggio viene assunto da Montale: sia ne *I limoni*, sia nella restante parte della raccolta.

Alla luce di tutto ciò si chiarisce più facilmente anche il senso degli ultimi tre versi che chiudono la strofe, destinati a mostrare il mondo dopo l'attuazione (il *compimento*) del miracolo. Il meriggio, sempre come deriva dalla tradizione classica, ha un dio specifico e ben individuato: questi è Pan<sup>56</sup>. Il quale, ancora secondo una tradizione consolidatissima, proprio a mezzogiorno è solito riposare: perciò, e al fine di evitarne

---

<sup>51</sup> Sintetizza efficacemente Karl Schlechta: «Se consideriamo le scarse testimonianze della tradizione, rimaniamo sorpresi nel constatare come per la credenza popolare l'ora del calore e della luce abbia un carattere prevalentemente spettrale: la maggior parte degli esseri che si manifestano a quest'ora appartiene alla cerchia oscura, sotterranea, o partecipa ad essa. Le ombre stesse vengono alla luce, e quando il sole si trova sul meridiano, lo sguardo si spinge nel mondo sotterraneo fino al trono di Plutone e di Persefone. A mezzogiorno cadono i confini fra sopra e sotto, vivi e morti; il passato diventa presente, il nascosto manifesto – e nel calore ardente gli essere mortali del giorno cadono in un sonno profondo, simile alla morte» (K. SCHLECHTA, *Nietzsche e il grande meriggio*, Napoli, Guida, 1988, p. 52).

<sup>52</sup> Senza alcuna pretesa di esaustività si ricordi che il meriggio, inteso come ora topica della giornata, ricorre in Alceo, Saffo, Callimaco, Esiodo (*Le opere e i giorni*), nel *Fedro* di Platone, ma anche in una poesia attribuita a quest'ultimo (nella quale oltretutto è citato Pan, su cui ci soffermeremo tra breve: «Facciano silenzio | le rocce boscoso delle Driadi, | l'acqua tra i sassi, | le pecore a belare, | ora Pan scorre con le labbra bagnate | sulle canne riunite | e intona la musica del suo flauto, | mentre intorno con piedi fioriti | iniziano le danze | le Ninfe Idriadi, | le Ninfe Amadriadi», PLATONE, *Pan*, in ID., *Poesie d'amore*, a cura di G. D'AMBROSIO ANGELILLO, Milano, Hoepli, 2004, p. 71), nel teatro di Aristofane (*Uccelli*) ed Eschilo (*Agamennone*), o, per spostare l'attenzione sulla poesia latina, nelle *Georgiche* di Virgilio e nelle *Odi* di Orazio. Il mezzogiorno è ora determinante anche nei testi sacri; per limitarci ad un solo esempio, rappresentativo più di altri, si ricordi il momento della crocifissione: «A mezzogiorno si fece buio su tutta la terra, fino alle tre del pomeriggio. Verso le tre, Gesù gridò a gran voce: "Eli, Eli, lemà sabactani?"», che significa: "Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?"» (*Matteo*, 27, 45-46).

<sup>53</sup> Cfr. il capitolo VIII *Del meriggio*, in G. LEOPARDI, *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, in ID., *Poesie e prose*, vol. II, a cura di R. DAMIANI, Milano, Mondadori, 1988, pp. 701-712.

<sup>54</sup> Il riferimento è naturalmente all'*Alyone*, e in modo particolare al testo del *Meriggio*.

<sup>55</sup> A queste suggestioni potremmo aggiungere quella di Paul Bourget, *Le démon du midi*, Paris, Plon-Nourrit et Cie, 1914, citato peraltro espressamente in *Quaderno genovese*: «Paul Bourget: *Le démon du midi* (due volumi): letto tutto con qualche salto. Romanzo cinematografico, melodrammatico, falso, reboante. Ci si vede l'autore che si balocca coi suoi burattini di cartapesta: al solito B. non sa creare figure. Psicologia – qui – scarsa e banale. Fatti slegati succedentisi senza causalità naturale. Stile or buono, or pessimo, alcova e incenso. Eccetera. Tuttavia la figura del prete ammogliato merita un ritorno» (MONTALE, *Quaderno genovese*, cit., p. 63).

<sup>56</sup> Sintetizza efficacemente James Hillman: «L'ora di Pan era sempre il meriggio» (J. HILLMAN, *Saggio su Pan*, Milano, Adelphi, 1977, p. 121).



l'ira e la collera, i musicanti si astengono dal suonare il loro flauto a quell'ora. Così si esprime ad esempio, tra gli altri, il capraio nel primo idillio di Teocrito, *Tirsi o il canto*:

Non è lecito, o pastore, nel meriggio, non è lecito a noi suonare la zampogna; Pan lo temiamo. A quest'ora riposa, stanco della caccia. È collerico, e sempre l'amara bile gli sta nelle narici<sup>57</sup>.

La collera di Pan, infastidito dai richiami dei pastori e dei suonatori all'ora del meriggio, permette di comprendere meglio la definizione di «disturbata Divinità» che chiude la terza strofe de *I limoni*. Nel testo montaliano infatti, è proprio nel mezzogiorno, durante un momento di silenzio assoluto, che il dio viene riconosciuto, e perciò distolto dalla sua attività, che ora, sulla scorta di Pan, possiamo individuare nel riposo: non deve stupire pertanto la definizione di «disturbata Divinità». Un dio importunato inoltre è anche capace di essere irascibile e in ogni caso, proprio perché infastidito, ha sembianze sinistre e minacciose: sicché è prevedibile che «ogni ombra umana», intimorita dalle possibili ritorzioni divine, tenda ad allontanarsi («si allontana»), a fuggire, e a sottrarsi alla vista di quel dio tanto cercato. Un atteggiamento ossimorico, questo, che racchiude attrazione e repulsione, speranza e pericolo, fiducia e paura, e che è di fatto la cifra tipica del meriggio montaliano, e della correlata attesa di miracolo.

Ma non solo timore, cioè “panico”, suscita Pan<sup>58</sup>. È anche una divinità capace appunto di permeare le “ombre umane”, e dunque di renderle non più soltanto proiezioni di qualcosa che sta al di là – ossia fenomeni di un noumeno pregresso o apparizioni di un'essenza che si situa oltre il velo di Maia<sup>59</sup> – ma anche, sia pure per un istantaneo e miracoloso momento, essenze piene esse stesse, manifestazioni dirette del dio a cui afferiscono

<sup>57</sup> TEOCRITO, *Idilli e epigrammi*, I, 15-18, a cura di B.M. STRACCA, Milano, Rizzoli, 1993, p. 63. Ma anche Longo Sofista non esita a raffigurare Pan adirato proprio all'ora di mezzogiorno: «Per ogni persona dotata di senno era facile rendersi conto di quel che stava avvenendo, che cioè quelle visioni e quei suoni provenivano da Pan, per qualche motivo adirato contro i naviganti; ma quale fosse questo motivo, non riuscivano a comprendere, dato che nessun tempo di Pan era stato saccheggato, finché verso mezzogiorno al comandante, che non senza un volere divino era caduto nel sonno, apparve Pan in persona che così gli disse: | “Voi, i più empi e sacrileghi di tutti gli uomini, perché avete osato spingervi a tanto, con animo folle? Avete portato la guerra in ogni angolo di questa campagna a me cara; avete raziato mandrie di buoi, capre e pecore che erano sotto la mia protezione; avete strappato dagli altari una fanciulla della quale Eros vuol fare la protagonista di una poetica storia, e non avete avuto alcun rispetto né per le Ninfe che vi guardavano né per me, Pan. Perciò non rivedrete Metimna se continuerete la navigazione con queste prede, né sfuggirete a questo flauto che v'incute sgomento, ma vi farò sprofondare e vi darò in pasto ai pesci, se al più presto tu non restituirai alle Ninfe Cloe e le greggi di Cloe, capre e pecore. Alzati dunque e fa' sbarcare la fanciulla insieme a ciò che ti ho detto. Io sarò guida a te nella navigazione e a lei nel cammino» (LONGO SOFISTA, *Dafni e Cloe*, II, 26-27, a cura di M.P. PATTONI, Milano, Rizzoli, 2005, pp. 345-347).

<sup>58</sup> Sull'associazione tra Pan e panico ha molto insistito Hillman: cfr. HILLMANN, *Saggio su Pan*, cit., in particolare pp. 65-75.

<sup>59</sup> Sulla costituzione dell'io quale “ombra umana” cfr. anche la quartina finale di *Ciò che di me sapeste* («Se un'ombra scorgete, non è | un'ombra – ma quella io sono. | Potessi spicarla da me, | offrirvela in dono», vv. 16-20) e la fine della prima strofe di *Crisalide* («Per me che vi contemplo da quest'ombra, | altro cespò riverdica, e voi sietè», vv. 8-9).

e che hanno finalmente scoperto: in questo senso «in ogni ombra umana» finalmente «si vede» (e si notino ancora l'indicativo e il rifiuto di avvalersi di verbi servili, dell'apparenza, ecc.) in maniera diretta e senza ulteriori rimandi o mediazioni la Divinità. Addirittura potremmo asserire che tra mortale («ombra umana») e dio per un istante non c'è più scarto e differenza: uno si dà nell'altro, in una perfetta e armonica corrispondenza.

Del resto questa tensione all'assoluto è insita nella figura di Pan. Il suo nome è alla radice di *pasco*, tanto da essere letto da alcuni interpreti con il significato di pastore<sup>60</sup>. In ogni caso «il mito greco pose Pan come Dio di tutta la natura»<sup>61</sup>: con queste fattezze è rappresentato da Teocrito, che ricorda come Pan sia il protettore dei pastori e dei pescatori, o ad esempio negli *Inni omerici*, in cui Pan è definito «dio dei pascoli»<sup>62</sup>. Ma Πάν, soprattutto, significa tutto, e alla totalità appunto il dio Pan rimanda. Così viene cantato negli *Inni orfici*:

Pan invoco possente, pastorale, *il tutto del cosmo*:  
 cielo e mare e terra di tutto sovrana  
 e fuoco immortale. Queste cose sono infatti membra di Pan  
 [...]
   
 che tutto produci, di tutto genitore, demone dai molti nomi  
*signore del cosmo*, che dai incremento, che porti la luce,  
 [fecondo Paian,  
 che ti rallegri degli antri, dall'ira profonda, vero Zeus  
 [armato di corna.  
 Su di te infatti è fissata la distesa sterminata della terra,  
 e si ritira l'acqua dalla corrente profonda del mare infaticabile  
 E l'Oceano che cinge con le acque tutt'intorno la terra,  
 tu parte aerea di nutrimento, scintilla per i viventi  
 e l'occhio di fuoco sul capo leggerissimo.  
 Infatti queste cose divine camminano, svariate, ai tuoi ordini;  
*con i tuoi disegni trasformi la natura di tutto*  
 alimentando la stirpe degli uomini nell'universo infinito.<sup>63</sup>

Non solo Dio «pastorale» dunque, ma «il tutto del cosmo», «signore del cosmo», colui che trasforma «la natura di tutto» è Pan<sup>64</sup>. E con questa accezione totalizzante

---

<sup>60</sup> O addirittura, segnala Gabriella Ricciardelli, alcuni studiosi moderni «ipotizzano una forma più antica \*Πάυσον da accostare al sanscrito *Pasán-*, nome del dio che fa prosperare le greggi» (*Inni orfici*, a cura di G. RICCIARDELLI, Milano, Fondazione Lorenzo Valla–Arnoldo Mondadori, 2000, p. 280).

<sup>61</sup> HILLMAN, *Saggio su Pan*, cit., p. 49. Ancora Hillman ricorda che «secondo Whitehead “natura viva” significa Pan» (ivi, p. 75).

<sup>62</sup> *Inni omerici*, XIX, 5, a cura di F. CASSOLA, Milano, Fondazione Lorenzo Valla–Arnoldo Mondadori, 1975, p. 367.

<sup>63</sup> *Inni orfici*, vv. 1-20, cit., p. 39.

<sup>64</sup> Con questa fisionomia totalizzante è raffigurato anche da Goethe, che nel *Faust* scrive: «Anch'egli giunge | Il mondo intero | si raffigura | nel grande Pan» (J.W. GOETHE, *Faust*, vv. 5873-5875, in Id., *Faust Urfaust*, traduzione a cura di A. CASALEGNO, Milano, Garzanti, 1990, p. 501).

viene assunto e riutilizzato da Montale. In tutti gli *Ossi di seppia* l'io lirico persegue un'adesione piena a quell'entità superiore che è la natura, ora rappresentata metonimicamente dal mare (è il tema più ricorrente, a cui è dedicata l'intera terza sezione del libro, *Mediterraneo*, ma anche un testo come *Falsetto*), ora da animali e uccelli in particolare (l'upupa ad esempio), ora da piante (*I limoni*). Attraverso questi oggetti il soggetto riesce a partecipare ad un ciclo ed ad un ritmo di vita diversi da quelli della comune esistenza, a fondersi con l'essenza e a sentirsi parte integrante del tutto, o, usando parole di altri, a sentirsi «fibra dell'universo». Insomma l'io tenta attraverso il contatto con limoni, upupe e acque marine di conoscere una redenzione, fosse anche solo momentanea, del proprio essere «ombra» (inessenzialità e incompletezza) e di aprirsi così ad una dimensione divina: una dimensione il cui accesso passa attraverso una fusione *panica* con la natura.

#### 4.2. *Su una possibile fonte montaliana per Pan, dio del meriggio: Nietzsche*

È difficile credere che Montale abbia assunto la mitologia di Pan direttamente dalle fonti classiche, per quanto non sia impossibile congetturare suggestioni al riguardo<sup>65</sup>. Ad ogni modo la figura di Pan poteva trovare per Montale mediazioni più abbordabili nella più recente tradizione italiana (addirittura nel giovanissimo Sbarbaro<sup>66</sup>), e tanto più in quella classica di riferimento. In Pascoli ad esempio un intero poema conviviale, *Sileno*, è dedicato al figlio di Pan, mentre, sempre nei *Conviviali*, i *Poemi di Psiche* non solo definiscono Pan quale dio delle greggi, e dunque della natura (non senza rimarcare il suo aspetto brutale e iracondo)<sup>67</sup>, ma lo raffigurano quando «nell'ombra s'addorme al canto delle sue cicale»<sup>68</sup>, e soprattutto lo elevano a colui che con atto divino può restituire la salvezza alla sventurata Psiche<sup>69</sup>. Ma ancor prima

<sup>65</sup> Indicazioni al riguardo provengono dai saggi di Lombardo, che rintraccia influssi callimachei ne *I limoni* (cfr. G. LOMBARDO, *Un'agnizione classica in Montale: il simbolo del bivio*, «Strumenti critici», XV, 3, 1981, pp. 392-428), e Arvigo, che accosta il primo testo di *Movimenti* alla quarta *Egloga* di Virgilio (cfr. ARVIGO, *Guida alla lettura di Montale Ossi di seppia*, cit., p. 32).

<sup>66</sup> Cfr. C. SBARBARO, *Pan*, in ID., *Resine*, Caimo, Genova, 1911 [ora leggibile in ID., *Resine*, a cura di G. COSTA, Milano, Scheiwiller, 1988, p. 103].

<sup>67</sup> Cfr. i seguenti versi pascoliani: «Intorno alla tua casa, o prigioniera, | pasce le greggi un Essere selvaggio, | bicorni, irsuto; e sui due piè di capro | sempre impennato, come a mezzo un salto. | E tu ne temi, ch'egli là minaccia | impaziente, e sempre ulula e corre; | e spesso guazza nel profondo fiume, | come la pioggia, e spesso crolla il bosco, | al par del vento; e non è mai l'istante | che tu non l'oda o non lo veda, o Psyche, | Pan multiforme. Eppur talvolta ei soffia | dolce così nelle palustri canne, | che tu l'ascolti, o Psyche, con un pianto | sì, ma che è dolce, perché fu già pianto | e perse il tristo nel passar dagli occhi | la prima volta» (G. PASCOLI, *Poemi conviviali, Poemi di Psiche*, vv. 17-32).

<sup>68</sup> Ivi, vv. 82-83.

<sup>69</sup> Cfr. la chiusa del componimento: «Quali alte grida là dal mondo! Quali | tristi lamenti intorno alla tua casa, | d'argilla, o Psyche, donde più non esce | il tenue fumo, alla tua casa vuota | di cui sparve il celeste alito in cielo. | Ti cercano le genti, o fuggitiva. | O Psyche! o Psyche! dove sei? Ti cerca | nel morto

era stato Carducci, nelle *Rime nuove (Davanti San Guido)*, a raffigurare Pan nell'ora del meriggio, in atteggiamento solitario, tipico di chi non vuole essere disturbato<sup>70</sup>. Anche se è da dire che più che Pascoli e Carducci sarebbe forse d'Annunzio l'autore da interrogare più puntualmente: anche nell'*Alcyone* infatti Pan ricorre all'ora della canicola (nel «meriggio» in particolare, specificamente citato<sup>71</sup>), e più in generale è associato all'idea della calura estiva (e quest'immagine ricorre anche in *Ditirambo III*, in cui è altresì menzionato «l'osso di seppia»<sup>72</sup>). Inoltre anche per d'Annunzio Pan è sia dio della natura, che dio del cosmo, delle stagioni, e del tutto<sup>73</sup>: pertanto entrare in contatto con lui, al pari di quanto avviene in Montale, significa conoscere una liberazione dai limiti della contingenza.

C'è da aggiungere inoltre che se si allarga lo sguardo d'indagine oltre i confini della letteratura italiana, ma comunque in un'orbita certamente conosciuta da Montale, si trovano ulteriori impulsi e stimoli per il riutilizzo poetico di Pan, quale dio meridiano capace di proiettare il soggetto verso mondi altri e redenti: si pensi, limitandosi a pochissimi esempi, a *L'après-midi d'un faune* di Mallarmé, testo sulla cui diffusione non occorre congetturare troppo<sup>74</sup>, o a *L'alerte* di Paul Fort e a *Le val har-*

fiume il vecchio che tragitta | tutti di là. Ti cerca, acre fiutando, | dall'altra riva il cane che divora | ciò ch'è di troppo. Tutti, o Psyche, invano! | O Psyche! o Psyche! dove sei? Ma forse | nelle cannuce. Ma chi sa? Tra il gregge. | O nel vento che passa o nella selva | che cresce. O sei nel bozzolo d'un verme | forse racchiusa, o forse ardi nel sole. | | Ché Pan l'eterno t'ha ripresa, o Psyche» (ivi, vv. 174-190).

<sup>70</sup> Si legge infatti in *Davanti San Guido*: «Rimanti; e noi, dimani, a mezzo il giorno, | Che de le grandi querce a l'ombra stan | Ammusando i cavalli e intorno intorno | Tutto è silenzio ne l'ardente pian, | Ti canteremo noi cipressi i cori | Che vanno eterni fra la terra e il cielo: | Da quegli olmi le ninfe usciran fuori | Te ventilando co 'l lor bianco velo; | E Pan l'eterno che su l'erme alture | A quell'ora e ne i pian solingo va | Il dissidio, o mortal, de le tue cure | Ne la diva armonia sommergerà» (G. CARDUCCI, *Rime nuove, Davanti San Guido*, vv. 53-64). Si ricordi per inciso che Pan è citato anche nel verso finale del quarto componimento di Nicola Pisano, in *Rime e ritmi*: «O terra, o ciel, o mar, Pan è risorto» (Id., *Nicola Pisano*, IV, v. 14).

<sup>71</sup> Cfr. i seguenti versi di *Alcyone*: «E s'udiva in ogni meriggio | venir dagli orizzonti | infiammati la voce | e il tuono di Pan sopra a noi. | E ululava la torma feroce: | "O Pan, aiuta, aiut!". | E per la stoppia i buoi | candidi, aggiogati ai plaustrì | contra le biche manomesse, muggiavano di spavento. | | O Pan, dammi il mio frumento, | dammi l'oro della mia messe | australe e la furia degli Austri | libici e la furia dei cavalli | dall'ugne adorne di lampil» (G. D'ANNUNZIO, *Ditirambo I*, vv. 166-180).

<sup>72</sup> Si legge in *Ditirambo III*: «O Estate, Estate ardente, | quanto t'amammo noi per t'assomigliare, | per gioir teco nel cielo nella terra e nel mare, | per teco ardere di gioia su la faccia del mondo, | selvaggia Estate | dal respiro profondo, | figlia di Pan diletta, amor del titan Sole, | armoniosa, | melodiosa.» (Id., *Alcyone, Ditirambo III*, vv. 48-56; «l'osso di seppia» si trova invece al v. 28). Ma anche nel finale del componimento è ribadito il nesso Pan-calura estiva: «acre ne' tuoi torpori, | o tutta bella ed acre in mille nomi, | fatta per me dei sogni che dalla febbre del mondo | trae Pan quando su le canne sacre | delira (delira il sogno umano), | divina nella schiuma del mare e dei cavalli, | nel sudor dei piaceri, | nel pianto aulente delle selve assetate, | o Estate, Estate, | io ti dirò divina in mille nomi.» (ivi, vv. 85-93).

<sup>73</sup> Cfr. i versi de *Le opere e i giorni*: «l'immagine di Pan duce degli astri, | cui nel torace si rispecchia il Cielo» (Id., *Alcyone, Le opere e i giorni*, vv. 61-62).

<sup>74</sup> Si legge nel celeberrimo testo mallarmeiano: «Inerte, tout brûle dans l'heure fauve | Sans marquer par quel art ensemble détalé | Trop d'hymen souhaité de qui cherche le *l'au*; e poi più avanti: «Non, mais l'âme | De paroles vacante et ce corps alourdi | Tard succombent au fier silence de midi»

*monieux* di Ferdinand Herold, poeti che Montale lesse sicuramente in quanto inseriti nell'antologia *Poètes d'aujourd'hui*, curata da Van Bever e Paul Léautaud<sup>75</sup>.

Eppure non tanto alle fonti letterarie, quanto a quelle filosofiche è più proficuo volgere lo sguardo, al fine di individuare alcuni possibili prelievi montaliani, e dunque di interpretare con maggiore esattezza il testo de *I limoni*: tra questi modelli un posto privilegiato occupa senz'altro Nietzsche, certamente oggetto di interesse da parte di Montale, come testimonia il *Quaderno genovese*, in cui sono attestate le letture del saggio di Lichtenberger (*La philosophie de Nietzsche*)<sup>76</sup> e delle *Lettere scelte*<sup>77</sup>.

Alla base de *I limoni* vi è un'impastazione di marca schopenhaueriano-nietzschiana<sup>78</sup>, secondo cui il mondo risulta rigidamente diviso in due contrapposte dimensioni,

(S. MALLARMÉ, *L'après-midi d'un faune*, in ID., *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par H. MONDOR et G. JEAN-AUBRY, Paris, Gallimard, 1945, p. 51). Non sarà inutile ricordare che il Debussy tanto amato da Montale musicherà questo testo di Mallarmé in *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894), e, nella sua opera musicale, ricorrerà in più occasioni alla figura di Pan: il caso più noto è *La flûte de Pan* (1897).

<sup>75</sup> La lettura dell'antologia, oltre che dal *Quaderno genovese*, è dichiarata dallo stesso Montale nell'*Intervista immaginaria*: «Dei simbolisti francesi sapevo quanto si può capirne dall'antologia del Van Bever e del Léautaud; più tardi lessi molto di più» (MONTALE, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, cit., p. 565). Tutto il testo de *L'alerte* di Paul Fort è centrato sulla figura di Pan; ci sia permesso richiamare l'attenzione su alcuni passaggi, che possono aver suggestionato maggiormente Montale: «C'est l'heure où Pan, rêveur, siffle dans la forêt. Le rossignol caché lui répond; et leurs trilles montent, se poursuivant dans les arbres qui brillent, tant, pour les écouter, la lune est venue près. [...] Pan hume, autour de lui, l'agréable vapeur qui se répand sous bois de tant d'épaules nues, et suit jusqu'à l'orée, le sillage d'odeur de Galatée furtive, et qu'il a reconnue. [...] Sur sa branche craquante, et sifflant, Pan trépigne, et la forêt profonde, feuille à feuille, frémit. Haussant leurs cornes d'or, qui trouvent l'argent des cimes, mille têtes crépues émergent autour de lui» (P. FORT, *L'alerte*, in *Poètes d'aujourd'hui. Morceaux choisis*, par di A. VAN BEVER et P. LÉAUTAUD, Paris, Soc. Mercure de France, 1900, pp. 48-49). Meno esibito, ma comunque certo, è invece il rimando a Pan nel sonetto *Le val harmonieux* di Ferdinand Herold: «Et voici que, joyeux du beau soir, un berger | dont la flûte soupire un air frêle et léger | a quitté le penchant parfumé des collines, | auprès de Ponde, il a frémi d'un doux frisson | et, les yeux éblouis des dormeuses divines | il s'arrête, oublieux de finir sa chanson» (ivi, p. 83, corsivo mio). Pan infine è citato anche da Jean Moréas (a sua volta ricordato da Montale nel *Quaderno genovese*), in *Sœur de Phébus charmante*: «O Lune, je le sais, non, tu n'as pas, vénale, | à Pan barbu livré ta couche virginale,» (ivi, p. 229).

<sup>76</sup> Appunta infatti Montale: «Lichtenberger [H. LICHTENBERGER, *La philosophie de Nietzsche*, Paris, Alcan, 1898]. Studi sul Nietzsche (che continuo). Assai accurato» (MONTALE, *Quaderno genovese*, cit., p. 22).

<sup>77</sup> Scrive Montale il 16 luglio 1917: «Lecture: *Lettere di Nietzsche* [F. NIETZSCHE, *Lettere scelte e frammenti epistolari*, Lanciano, Carabba, 1914]: tutto il volumetto di Carabba: bellissime» (ivi, p. 63).

<sup>78</sup> Sugli influssi di Schopenhauer cfr. G. BARDAZZI, *Schopenhauer tra Montale e Sbarbaro*, «Studi novecenteschi», XV, 35, giugno 1988, pp. 63-107; per quanto concerne Nietzsche, sono molti gli studiosi che hanno rilevato la sua presenza nell'opera di Montale, anche se ad oggi manca uno studio sistematico: alcuni spunti si possono trovare in R. TORDI CASTRIA, *Wagner e Nietzsche nella costellazione del primo Montale*, in ID., *Montale europeo. Ascendenze culturali nel percorso montaliano da Accordi a Finisterre (1922-1943)*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 45-63, e CH. OTT, *Montale e la parola riflessa*, Milano, Franco Angeli, 2006, in particolare pp. 39-41. Sull'influenza di Nietzsche nella cultura italiana del primo Novecento cfr. G. MICHELINI, *Nietzsche nell'Italia di d'Annunzio*, Palermo, Flaccovio, 1978 (di cui, per suggerimenti utili a ricostruire il *milieu* culturale in cui poté formarsi il giovane Montale, cfr. il capitolo *Nietzsche e i primi del '900*, pp. 195-218) e D.M. FAZIO, *Il caso Nietzsche. La cultura italiana di fronte a Nietzsche 1872-1940*, Milano, Marzorati, 1988, in particolare pp. 123-134, dedicate a Gozzano, Campana e Michelstaedter (ma cfr. anche la fondamentale bibliografia posta in appendice).

fenomenica e noumenica<sup>79</sup>: la prima sarebbe quella dell'illusione e dell'apparenza (o rappresentazione), mentre l'altra quella dell'essenza, da interpretare però sempre ed esclusivamente in senso laico<sup>80</sup>. Il confine tra le due dimensioni, seppur saldo, non è invalicabile, in quanto superabile dal soggetto attraverso un improvviso slancio ontologico, un'illuminazione, o, per usare un termine montaliano, un «miracolo»<sup>81</sup>. Non si tratta dunque di un progressivo avvicinamento al bene supremo, secondo un procedimento dialettico-storicistico di tipo hegeliano, che Montale aveva certamente accantonato sia attraverso la lettura della *Teoria generale dello spirito come atto puro* di Gentile<sup>82</sup>, sia soprattutto ricorrendo al *Mondo come volontà e rappresentazione*, a Boutroux<sup>83</sup>, o, forse,

---

<sup>79</sup> Com'è noto, la centralità di Bergson e di Boutroux negli *Ossi di seppia* è ribadita dallo stesso Montale in un intervento del '46: «negli anni in cui composi gli *Ossi di seppia* (tra il '20 e il '25) agì in me la filosofia dei contingentisti francesi, del Boutroux soprattutto, che conobbi meglio del Bergson» (MONTALE, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, cit., p. 565). Per quanto concerne l'influenza di Schopenhauer, ma anche ancora una volta di Bergson, cfr. la seguente affermazione, contenuta in *Quaderno genovese*: «Molti giorni fa lessi in Biblioteca un "referendum" (120 risposte) del «Coenobium» di Lugano (1909?) intorno a questa domanda: Quali sono i quaranta libri che preferireste dovendo ritirarvi a vita cenobitica? | Io risponderci press'a poco così, almeno a tutt'oggi: una scelta da Descartes, Spinoza, Schopenhauer, Bergson» (MONTALE, *Quaderno genovese*, cit., pp. 22-23).

<sup>80</sup> Anche in questa accezione "laica" sembra di poter scorgere un'influenza da parte di Schopenhauer e soprattutto di Nietzsche. Ciò naturalmente non smentisce la grande dimestichezza che Montale ebbe con la cultura religiosa, così come puntualmente ricostruito da Franco Contorbia (cfr. F. CONTORBIA, *Montale, Genova, il modernismo*, in Id., *Montale, Genova, il modernismo e altri saggi montaliani*, Bologna, Pendagrone, 1999, pp. 13-52).

<sup>81</sup> Scrive Montale, riferendosi agli anni di composizione degli *Ossi di seppia*: «Mi pareva di vivere sotto una campana di vetro, eppure sentivo di essere vicino a qualcosa di essenziale. Un velo sottile, un filo appena mi separava dal *quid* definitivo. L'espressione assoluta sarebbe stata la rottura di quel velo, di quel filo: una esplosione, la fine dell'inganno del mondo come rappresentazione. Ma questo era un limite irraggiungibile. E la mia volontà di aderenza restava musicale, istintiva, non programmatica» (MONTALE, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, cit., p. 565).

<sup>82</sup> Si allude al capitolo IV, *Lo spirito come svolgimento*, della *Teoria generale dello spirito come atto puro*, in cui Gentile prende le distanze dalla dialettica proposta da Hegel: «Hegel, dico, tornato a rappresentarsi questa dialettica come legge archetipa del pensiero in atto, non poté non fissarla egli pure in concetti astratti e quindi immobili, che sono affatto vuoti di ogni dialettismo; né si può quindi intendere come possano per se stessi passare l'uno nell'altro e unificarsi nel reale continuo moto logico (G. GENTILE, *Teoria generale dello spirito come atto puro*, seconda edizione riveduta e accresciuta, Pisa, Sperrri, 1918, p. 54). La lettura della *Teoria generale* da parte di Montale è attestata da più fonti. Il 17 settembre 1920, facendo un resoconto della sua estate, Montale scrive ad Angelo Barile: «Di me ho poche cose da dirle, ho condotto una vita tranquilla e prevalentemente animale (pesche, bagni, etc.). | Ciò non mi ha impedito di sorbirmi una *Teoria dello Spirito come atto puro* del Gentile (!!!)» (E. MONTALE, *Giorni di libeccio. Lettere ad Angelo Barile (1920-1957)*, a cura di D. ASTENGO e G. COSTA, Milano, Archinto, 2002, p. 41). La consultazione dell'opera gentiliana è poi confermata nell'*Intervista immaginaria*: «Dopo l'altra guerra, nel '19, mi dette molta soddisfazione l'immanentismo assoluto del Gentile, per quanto mal decifrassi l'imbrogliatissima teoria dell'atto puro. Più tardi preferii il grande positivismo idealistico del Croce» (Id., *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, cit., pp. 564-565).

<sup>83</sup> Scrive Boutroux in *De la contingence des lois de la nature*: «dans le monde concret et réel, le principe de causalité ne s'applique rigoureusement. | Et en effet comment concevoir que la cause ou condition immédiate contienne vraiment tout ce qu'il faut pour expliquer l'effet? Elle ne contiendra jamais ce en quoi l'effet se distingue d'elle, cette apparition d'un élément nouveau qui est la condition indispensable d'un



al Nietzsche della seconda *Inattuale*. Del resto proprio Schopenhauer, nel paragrafo 52 del *Mondo*<sup>84</sup>, e Nietzsche, ne *La nascita della tragedia*<sup>85</sup>, proponevano un'identica possibi-

---

rapport de causalité. Si l'effet est de tout point identique à la cause, il ne faut qu'un avec elle et n'est pas un effet véritable. S'il s'en distingue, c'est qu'il est jusqu'à un certain point d'une autre nature» (E. BOUTROUX, *De la contingence des lois de la nature*, Paris, Alcan, 1905<sup>5</sup>, p. 26). Ma affondi alla «teoria naturalistica» si trovano anche in *La natura e lo spirito*: «La tesi naturalistica invoca in questo senso i seguenti argomenti: | 1°) Il metodo scientifico implica, nell'oggetto da conoscere, l'esistenza della causalità detta naturale, cioè l'esistenza della causalità detta naturale, cioè l'esistenza di cause puramente naturali che agiscono secondo leggi ugualmente naturali. | 2°) Il metodo propriamente scientifico riesce in un numero crescente di domini; in quelli della materia, della vita e dello stesso pensiero. | 3°) Noi possiamo dire fin da ora che si applica di diritto a tutto ciò che conosciamo, perché dappertutto troviamo dei fatti e delle relazioni, e le lacune della nostra scienza spiegano facilmente colla complessità delle cose e con l'imperfezione dei nostri organi naturali e artificiali. In principio è permesso, fin d'ora, di sostenere che la natura non ha più misteri per noi. | Questi argomenti sono decisivi? | S'è vero che la scienza estende sempre più la sua competenza in tutti i domini bisogna notare che ciò non avviene dappertutto nello stesso senso. Né i termini né i rapporti sono della stessa natura nelle scienze matematiche, fisiche biologiche e morali. Ora se si prende la parola scienza in un senso largo non è evidente ch'essa implichi necessariamente un oggetto come se lo figura il naturalismo fenomenista: e se la si prende nel senso stretto di scienza matematica e fisica, diventa falso che lo studio della vita e del pensiero rientrino puramente e semplicemente nei limiti delle scienze. | In secondo luogo si constata, si può anzi verificare rigorosamente, un'applicazione esatta delle condizioni del metodo scientifico agli oggetti che ci offre la natura? Possiamo noi ritrovare esattamente nelle cose il numero e il continuo matematico, il fatto separabile dagli altri fatti e il legame puramente esterno che implica la causalità detta naturale? | Infine la causalità naturale essa stessa esclude qualunque causalità metafisica? Se esclude una causalità metafisica che sarebbe posta innanzi ad essa e avrebbe per effetto di renderla inutile, non esclude affatto e anzi implica uno spirito che si sforza di adattarci i fenomeni, perché questi non ne offrono mai perfettamente le condizioni (E. BOUTROUX, *La natura e lo spirito e altri saggi*, Lanciano, Carabba, 1918 [1<sup>a</sup> ed. 1909], pp 16-17). Ma convergenze tra Montale e Boutroux, sempre in direzione di una rimozione del rigido nesso causa effetto, si trovano anche per quanto concerne la "coesistenza" tra immanenza e trascendenza, di cui il poeta parla nell'*Intervista immaginaria*: «Immanenza e trascendenza non sono separabili, e farsi uno stato d'animo della perenne mediazione dei due termini, come propone il moderno storicismo, non risolve il problema o lo risolve con un ottimismo di parata. Occorre vivere la propria contraddizione senza scappatoie, ma senza neppure trovarci troppo gusto. Senza farne merce da salotto» (MONTALE, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, cit., p. 565). Ebbene anche in questo caso le parole di Montale sembrano risentire di un passo de *La natura e lo spirito*: «La natura e lo spirito ci appaiono come una dualità irriducibile se li consideriamo dal punto di vista della natura e della scienza, ma come aventi fra loro un rapporto speciale che partecipa nello stesso tempo della trascendenza e dell'immanenza, se li consideriamo dal punto di vista della coscienza e della vita: perché, in quanto persone, noi siamo, nello stesso tempo, noi stessi e parti integranti dell'Universo» (BOUTROUX, *La natura e lo spirito e altri saggi*, cit., p. 35). Sul rapporto Montale-Boutroux cfr. il fondamentale saggio di B. ROSADA, *Il contingentismo di Montale, «Studi novecenteschi»*, X, 25-26, giugno-dicembre 1983, pp. 5-56.

<sup>84</sup> Cfr. A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, traduzione di P. SAVJ-LOPEZ e G. DE LORENZO, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 344-358 (come già ricordato da altri montalisti, questa edizione riproduce la medesima traduzione uscita nel '16 sempre per Laterza, e consultata da Montale).

<sup>85</sup> Com'è noto, per Nietzsche la musica sarebbe un'arte costitutivamente dionisiaca, capace di condurre ad una liberazione totale dell'uomo: «L'elemento che in essa [nella «musica di Apollo»] era evitato con cura, come non apollineo, era appunto quello che forma il carattere della musica dionisiaca e della musica in generale, vale a dire la vigorosa scotente del suono, il torrente compatto della melodia e il mondo affatto impareggiabile dell'armonia. Nel ditirambo dionisiaco l'uomo viene eccitato alla più alta esaltazione di tutti i suoi talenti

lità per oltrepassare, senza troppi indugi e mediazioni, il livello fenomenico del mondo: quella della musica, l'arte capace di modularsi sulla reale essenza del mondo; una possibilità che Montale fece senz'altro sua, come dimostrano *Corno inglese* e *Minstrels*, due testi che si collocano proprio all'inizio di *Ossi di seppia*, ossia quando l'esigenza del «miracolo» è più pressante e maggiormente esibita. Ma all'opportunità per il soggetto di aderire ad un ciclo di vita superiore collaborano, molto probabilmente, anche Bergson (sebbene quest'ultimo fiancheggiasse anche un *côté* mistico estraneo al poeta genovese)<sup>86</sup> e soprattutto Boutroux, indicato dallo stesso Montale come una delle sue letture giovanili più formative: è in *De la contingence des lois de la nature* infatti che viene denunciato come le leggi di natura non siano così salde, e lascino costantemente dei varchi per passare da uno stadio all'altro (in una pagina del saggio peraltro ricorre proprio l'immagine della realtà come una concatenazione di anelli<sup>87</sup>; ma la stessa immagine, si ricordi, è utilizzata anche da Nietzsche, nel *Crepuscolo degli idoli*, con una soluzione che si avvicina a *I limoni* più di quanto non faccia Boutroux<sup>88</sup>).

Stando all'equilibrata e calcolata architettura de *I limoni*, affinché il «miracolo» si compia è necessario che si realizzi una specifica forma di silenzio e di quiete: quella offerta dal meriggio, ora topica delle cui ascendenze e del cui significato si è già detto. Chi più di altri ha reso il meriggio centrale nella propria riflessione e nella costruzione

simbolici: qualcosa di non mai provato fa impeto per venir fuori, per trovare espressione; è la distruzione del velo di Maia, l'unità dell'essere come genio della generazione, della stessa natura» (F. NIETZSCHE, *Nascita della tragedia ovvero ellenismo e pessimismo*, traduzione e prefazione di E. RUTA, Bari, Laterza, 1919, p. 33).

<sup>86</sup> Sul rapporto Montale-Bergson cfr. R. ORLANDO, *Il 'razionalismo' di Montale fra Bergson e Sestor*, in ID., *Applicazioni montaliane*, Pisa, Pacini Fazzi, 2001, pp. 137-177.

<sup>87</sup> Cfr. la seguente citazione: «le critérium de la nécessité d'un rapport est la possibilité de le ramener analytiquement à une synthèse subjectivement et objectivement nécessaire. Le principe de la liaison nécessaire des choses, la pierre magnétique dont la vertu se transmet à tous les anneaux, ne peut être que la synthèse causale à priori» (BOUTROUX, *De la contingence des lois de la nature*, cit., p. 13).

<sup>88</sup> Cfr. la seguente citazione: «L'homme isolé, l'individu», tel que le peuple et les philosophes l'ont entendu jusqu'ici, est une erreur: il n'est rien en soi, il n'est pas un atome, un "anneau de la chaîne", un héritage laissé par le passé, — il est toute l'unique lignée de l'homme jusqu'à lui-même...» (NIETZSCHE, *Le crépuscule des idoles*, cit., p. 199). Giustamente fa notare Tiziana Arvigo che anche lo *Zibaldone* e *Il mondo come volontà e rappresentazione* possono aver contribuito a mettere in circolo l'immagine della catena di anelli: «Anche "l'anello che non tiene" denuncia la sua appartenenza a un ambito speculativo: dell'anello rappresentato dagli enti sensibili nella "gran catena degli esseri" Leopardi sottolinea soprattutto la natura necessaria (cfr. il passo di *Zibaldone* 4133, datato 9 aprile 1825: "Poiché essi esistono e le loro specie si perpetuano, conviene dire che essi siano un anello necessario alla gran catena degli esseri, e all'ordine e alla esistenza di questo universo, al quale sia utile il loro danno"), e Montale qui sembra richiamarsi direttamente a questa espressione auspicando la scoperta dell'anomalia che spezzi il cieco perpetuarsi della vita lungo il percorso obbligato della catena; ma si vedano anche le parole di Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione* IV, 55, p. 357: "Per la libertà ch'è propria, di codesta volontà, esso [l'oggetto] potrebbe non essere, o anche essere originariamente e sostanzialmente diverso; nel qual caso l'intera catena, della quale esso è un anello, [...] sarebbe tutt'altra. Ma da che ha preso ad esistere, l'oggetto è entrato nella serie delle cause e degli effetti, vi è determinato con necessità, né può quindi diventare un altro, ovvero modificarsi, né uscir dalla serie, ovvero sparire» (ARVIGO, *Guida alla lettura di Montale Ossi di seppia*, cit., p. 35).

argomentativa dei propri testi è Friedrich Nietzsche: in particolare l'intero *Così parlò Zarathustra* – volume che segue i testi della “filosofia del mattino”, in cui sono demoliti tutti gli idola morali e intellettuali (*Umano troppo umano, Aurora, Gaia scienza*) – è volto a mettere in luce come sia il meriggio il momento della giornata in cui Zarathustra si potrà elevare a superuomo e raggiungere così il nucleo essenziale della vita e della realtà:

E un giorno, quando voi sarete diventati i miei amici e i figli di una stessa speranza, io sarò tra voi per la terza volta per celebrare con voi il grande meriggio.

E il grande meriggio della vita risplenderà quando l'uomo si troverà nel mezzo del suo cammino tra il bruto ed il superuomo e celebrerà il suo tramonto quale la sua maggior speranza; giacché questo tramonto sarà l'annuncio di una nuova aurora.

Il perituro benedirà allora se stesso, lieto d'esser uno che passa oltre; il sole della sua conoscenza splenderà di luce meridiana.

“Morti son tutti gli dei: ora vogliamo che il superuomo viva”.

- Tale sia la nostra ultima volontà nel grande meriggio!».

Così parlò Zarathustra.<sup>89</sup>

Si è citato il passo che chiude la prima parte dello *Zarathustra*, ma si potevano riportare decine di altri brani di uguale tenore. Il punto è che la convergenza tra Nietzsche e Montale non sta solo nella centralità del meriggio, e nel suo essere il momento in cui i confini tra umanità e «*quid* definitivo» sembrano infrangersi, ma anche nelle modalità che configurano quest'ora topica. Al pari di quanto si registra ne *I limoni*, anche il meriggio nietzschiano, oltre ad essere caratterizzato da silenzio, pace, immobilità e sospensione del tempo, si contraddistingue in primo luogo come momento di *attesa*, ossia di aspettativa fiduciosa per l'Evento rivelatore<sup>90</sup>:

Ora benedetta della folgore! Mistero che precede il meriggio! In fuochi divampanti vi voglio un giorno mutare, e in apostoli dalle lingue di foco!

Essi dovranno annunziare un giorno con lingue di foco: «Egli giunge, egli è vicino – *il grande meriggio*»<sup>91</sup>.

Guai a questa grande città! – Vorrei poter già vedere la colonna di fuoco che la incendierà! Giacché tali colonne devono precedere il grande meriggio. Ma ciò ha il suo tempo, e anche il suo fato<sup>92</sup>.

Al tempo stesso nello *Zarathustra* il meriggio è anche l'ora che conduce al *compiimento dell'evento*, ossia alla realizzazione del «miracolo». Così come ne *I limoni* è «quando

<sup>89</sup> NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, cit., p. 74.

<sup>90</sup> Scrive a tal proposito Schlechta: «Qualcosa come una nuova speranza escatologica lega anche Nietzsche alla sua immagine del grande meriggio. Anche il suo meriggio deve essere un evento, l'evento storico per eccellenza» (SCHLECHTA, *Nietzsche e il grande meriggio*, cit., p. 58).

<sup>91</sup> NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, cit., p. 165.

<sup>92</sup> Ivi, pp. 170-171.

il giorno più languisce» che «si vede [...] qualche disturbata Divinità», ugualmente in Nietzsche il mezzogiorno comporta il collasso dell'illusione su cui si regge la realtà fenomenica, e il dischiudersi di una dimensione nuova che permetta al soggetto di uscire dalle secche della contingenza e approdare così ad una condizione ultraumana:

E Zarathustra corse e corse ancora, e non trovò più nessuno. Si ritrovò nella solitudine se stesso, e godette e assaporò squisitamente la sua solitudine, e pensò lungamente a cose buone. Ma verso l'ora del meriggio, quando il sole incombeva proprio sul suo capo, Zarathustra passò vicino ad un vecchio albero curvo e nodoso, cui tutto intorno allacciava il prodigo amore d'un ceppo di vite, che lo nascondeva a se stesso; pendevano dall'albero, offrendosi al viandante in copia, grappoli dorati. Provò allora desiderio di estinguere la sua sete e di spiccare un grappolo; ma mentre stava per stendere il braccio un altro desiderio più intenso lo colse: sdraiarsi all'ombra dell'albero, nell'ombra del pieno meriggio, e dormire.

Così fece Zarathustra; e come si fu disteso al suolo, nel silenzio e nel segreto dell'erba variopinta dimenticò la sete e si addormentò. Poi che, come dice la sentenza di Zarathustra, una cosa è più necessaria dell'altra. Solo i suoi occhi rimasero aperti; – poiché non potevano saziarsi di rimirare ed esaltar l'albero e l'amore del ceppo di vite. E, mentre si addormentava, così parlò Zarathustra nel suo cuore:

«Zitto, zitto! Non è forse il mondo divenuto perfetto in questo momento? [...] Oh felicità! Oh felicità! Vuoi forse cantare, anima mia? Tu giaci su l'erba: ma questa è l'ora segreta e solenne in cui il pastore fa tacere la zampogna.

Fanne di meno! L'ardente meriggio dorme sui campi.

Non cantare! Zitto! Il mondo è perfetto.

Non cantare, uccello dei campi, oh, tu anima mia, trattienilo persino dal bisbigliare! Guarda dunque – zitto! Il vecchio meriggio dorme, esso muove le labbra; non beve esso forse in questo punto una goccia di felicità?

- Un sorso d'aurea felicità, di vino vecchio e dorato? Qualcosa vola sopra di lui; la sua felicità sorride. Così sorride un Dio! Zitto!

[...]

- E come? Non è divenuto forse perfetto il mondo in questo momento? Rotondo e maturo?<sup>93</sup>

Nell'ora dell'«ardente meriggio» «il mondo è perfetto», «rotondo e maturo», permeato da una «felicità» che trasforma l'«ombra umana» in un elemento dotato di senso, costitutivo di una realtà essenziale più ampia: quella del mondo nella sua interezza. Insomma a mezzogiorno, quando il silenzio regna sovrano («Zitto! zitto! Non è forse il mondo divenuto perfetto in questo momento?»), il tempo lineare viene abolito<sup>94</sup>, uomo

<sup>93</sup> Ivi, pp. 262-264 (ma cfr. l'intero paragrafo *A meriggio*, nonché la battuta finale, che chiude il libro di Zarathustra: «Questo è il mio mattino, già sorge il mio giorno: vieni a me, vieni, o grande meriggio!», ivi, p. 309).

<sup>94</sup> Sull'abolizione del tempo lineare nel meriggio cfr. le seguenti citazioni tratte dal capitoletto *Della redenzione* in *Così parlò Zarathustra*: «E a questo è rivolto ogni mio pensiero e ogni mio desiderio: comporre in unità tutto ciò che ora è frammento e lugubre mistero! | E come potrei tollerare d'essere uomo, se l'uomo non dovesse essere anche poeta, profeta e liberatore! | Riscattare il passato: ogni “così fu” con un “così

e dio si incontrano, e tra loro non sembra esserci più alcuno iato. Ma qual è il dio che si incontra a mezzogiorno? Già un passo del brano appena riportato consegna una traccia che non si può ignorare, anche perché riutilizzata in altri luoghi dell'opera nietzschiana: «questa è l'ora segreta e solenne in cui il pastore fa tacere la zampogna». Il riferimento è chiaramente al Teocrito già citato, in cui è detto che a mezzogiorno gli strumenti dei suonatori tacciono per non importunare il sonno di Pan<sup>95</sup>. Ma Pan è chiamato in causa da Nietzsche esplicitamente, e proprio nell'ora del meriggio, nel paragrafo 308 de *Il viandante e la sua ombra*, in *Umano, troppo umano* (anche in questo caso, come per il *Crepuscolo degli idoli*, si cita dall'edizione francese, che Montale può, forse, aver consultato):

*A l'heure de midi.* – Lorsque, dans la vie de quelqu'un, le matin fut actif et orageux, quand vient le midi de la vie, l'âme est prise d'une singulière envie de repos qui peut durer des mois et des années. Le silence se fait autour de cet homme, le son des voix s'atténue de plus en plus, le soleil tombe à pic sur sa tête. Sur une prairie, au bord de la forêt, il voit dormir le grand Pan ; toutes les choses de la nature se sont endormies avec lui, une expression d'éternité sur la figure – il lui semble du moins qu'il en est ainsi. Il ne désire rien, il n'a souci de rien, son cœur s'arrête, seul son œil vit, – c'est une mort au regard éveillé. L'homme voit là beaucoup de choses qu'il n'a jamais vues et tout ce qu'il peut apercevoir est enveloppé d'un tissu de

---

vollí!” – ecco per me la redenzione! | Il volere: ecco il nome del liberatore, del dispensator di gioie: il nome che io insegnai a voi, o miei amici! Ma ora imparate ancor questo: la volontà stessa è tuttavia prigioniera. | Il volere redime; ma come si chiama ciò che avvince di catene lo stesso liberatore? | “Così fu!”. Ecco ciò che fa degnare i denti alla volontà: l'intima pena di essa. Impotente contro ciò che fu fatto, essa per tutto quello che è trascorso è una spettatrice malevola. | La volontà non può trionfare del passato. Non poter infrangere il tempo e le brame del tempo: ecco ciò che più l'addolora» (ivi, pp. 133-134); «Il pensare che ciò che fu non possa ritornare la fa fremere di rabbia; il passato, ecco il masso ch'essa non può rovesciare» (ivi, p. 134); «Ogni “così fu” è un frammento, un lugubre caso, sino a tanto che la volontà creatrice non abbia detto: “Ma così io vollí! Ma così io voglio! E così vorrò!” [...] E chi insegnò a lei di riconciliarsi col tempo, questa sublime di tutte le riconciliazioni? | Più in alto d'ogni riconciliazione deve *volere* la volontà, la quale è brama di dominare. Ora chi le insegnò di voler anche dominare sul passato?» (ivi, p. 135). Anche in Montale la realizzazione del «miracolo», meridiano e non, comporta l'accesso all'atemporalità, l'abolizione della struttura edipica del tempo, in cui ogni attimo, secondo una rigida struttura lineare, uccide il precedente: si pensi alla non curanza di Esterina per gli anni che fuggono nel momento in cui abbraccia il suo «divino amico» (ossia il mare), all'appiattimento temporale in *Quasi una fantasia* («Tutto il passato in un punto», v. 22) e in *Là fuoriesce il Tritone* («ogni ora prossima | è antica», vv. 4-5), alla capacità dell'upupa di arrestare il flusso temporale («nunzio primaverile, upupa, come | per te il tempo s'arresta», *Upupa ilare uccello*, vv. 5-6), o al sottrarsi del soggetto al ferreo giogo temporale nel terzo movimento di *Mediterraneo* («Autunno che li gonfiava, | non m'era più in cuore la ruota | delle stagioni e il gocciare | del tempo inesorabile», vv. 4-8).

<sup>95</sup> Giustamente fa notare Schlechta le differenze che occorrono tra il meriggio di Pan e quello di Zarathustra: «Nell'ora di Pan si manifesta ciò che sempre era e sempre sarà, nel grande meriggio di Zarathustra comincia qualcosa di assolutamente nuovo, ancora mai stato; l'una è presente pieno, eternità nell'attimo vivente, l'altro si trova nell'orizzonte più lontano, ed è esso stesso passaggio ad un ulteriore futuro. [...] Il grande meriggio non è il culmine sempre ritornante di un movimento circolare, ma l'unico inizio di un accadere ormai necessariamente lineare. Questo meriggio e ciò che ne segue, ne deve seguire, non c'è ancora mai stato» (SCHLECHTA, *Nietzsche e il grande meriggio*, cit., pp. 66- 67).

lumière, noyé en quelque sorte. Il se sent heureux avec cela, mais c'est un bonheur lourd, très lourd. – Mais enfin le vent s'élève de nouveau dans les arbres, midi est passé, et la *vie* l'attire encore vers elle<sup>96</sup>.

È solo nell'ora di Pan dunque che l'uomo riesce a vedere «beaucoup de choses qu'il n'a jamais vues», e «Il se sent heureux». Tuttavia, come ne *I limoni*, anche in questo passo nietzschiano il meriggio è solo un momento, che inevitabilmente si consuma: quando «midi est passé, [...] la *vie* l'attire encore vers elle». La convergenza con l'*incipit* della quarta strofe de *I limoni* appare stringente nel contenuto di fondo: «Ma l'illusione manca e ci riporta il tempo | nelle città rumorose» (vv. 36-37). E tuttavia la rivelazione, seppur istantanea e transitoria, c'è stata e costituisce un'esperienza di senso a cui è impossibile sottrarsi nel prosieguo del cammino: un'esperienza che negli *Ossi di seppia*, e soprattutto in questi passi iniziali, sembra essere modellata sull'insegnamento di Nietzsche, e in modo particolare su quello offerto in *Così parlò Zarathustra*.

#### 4.3. Il «miracolo» del poeta non laureato

A fronte di molte convergenze, l'evolversi della riflessione montaliana conosce soluzioni radicalmente diverse da quelle proposte da Nietzsche: se quest'ultimo, proprio prendendo le mosse da *Zarathustra*, negli ultimi scritti giungerà alla convinzione della possibilità di un *Uebermensch* stabile e duraturo (fino agli eccessi contenuti in *Volontà di potenza*), Montale invece, sulla scorta di una cultura di altra estrazione, non rinuncerà mai ad un atteggiamento dimesso, da poeta non laureato, consequenziale alle contraddizioni poste dalla modernità e al ruolo che il letterato riveste nella nuova società primonovecentesca. In questo senso la distanza che separa *Ossi di seppia* da *Alcyone*, da *Myricae* o dalle altre raccolte pascoliane (mi riferisco naturalmente ai *Canti di Castelvecchio* e ai *Poemetti*) è abissale, e non può essere colmata dai pur innegabili, e evidenziati anche da chi scrive, calchi testuali, rimandi, intertestualità varie e di diverso livello.

È vero infatti che procedimenti “miracolistici” si riscontrano sia in Pascoli che d'Annunzio. Si pensi ad un testo come *L'assiolo*, per citare una poesia emblematica, nobilitata oltretutto dall'attenzione di Gianfranco Contini, in cui al pari de *I limoni* io e natura si fronteggiano per conoscere una fusione redentrice, veicolo di liberazione del

---

<sup>96</sup> F. NIETZSCHE, *Le voyageur et son Ombre. Opinions et Sentences mêlés (Humain, trop Humain, deuxième partie)*, traduit par H. ALBERT, Paris, Mercure de France, 1902 (la prima edizione italiana dell'opera appare invece più di venti anni dopo, e comunque in data successiva alla redazione de *I limoni*: cfr. ID., *Il viandante e la sua ombra: un altro libro per spiriti liberi*, introduzione e appendice di E. FÖRSTER NIETZSCHE, trad. a cura di G. DELAUDI, Milano, Monanni, 1927; si tratta del quarto degli undici volumi delle *Opere complete*, uscite per Monanni tra il 1926 e il 1928).



soggetto. Tuttavia se Montale è costretto ad eludere la descrizione del «miracolo», in quanto non possiede più quelle parole sublimi che ne permettono la rappresentazione, Pascoli invece può procedere ad una narrazione in presa diretta di questa osmosi, che riferisce prima del «cielo [che] | notava in un'alba di perla» (vv. 1-2), del «mandorlo e [del] melo» (v. 3) e delle «stelle [che] lucevano rare | tra mezzo alla nebbia di latte» (vv. 9-10), poi dell'io lirico, sapientemente collocato al centro della seconda strofe – e dunque integralmente circondato dal mondo naturale – e rappresentato dalla triplice anafora di «sentivo» (vv. 11, 12, 13), e infine del «sospiro di vento» (v. 18) della terza strofe, che si chiude su un significativo «pianto di morte» (v. 24): il tutto, com'è noto, scandito dal misterioso canto dell'assiuolo – il «*chiù...*» con cui si chiudono le tre stanze – che fornisce il passaggio al segreto della natura. L'elemento contenutistico è poi rinfrancato da quello sintattico: il testo pascoliano infatti si costruisce in maniera paratattica, rendendo impossibile qualsiasi organizzazione gerarchica, presente invece in Montale (si pensi al procedere di *attesa*, *decisione* e *compimento*), e mettendo il soggetto in balia di sensazione allotrie, che finiscono col sopraffarlo. Per tacere poi della causale del v. 1, «ché il cielo», che «non si riferisce a una proposizione principale espressa. [...] Ma qui è una giuntura con che cosa? col mondo che precede l'enunciato: in modo che è data immediatamente la continuità non dirò col mondo pre-grammaticale, ma addirittura col mondo che precede l'espressione»<sup>97</sup>: ossia con il «pianto di morte», con la natura, con ciò che è al di là del contingente. Insomma il soggetto di *Myrica* si abbandona alla natura, che lo accoglie e lo fa suo, concedendogli una regressione agli elementi primi del mondo. Una regressione che ne *L'assiuolo*, come in altri componimenti, Pascoli può mettere sulla pagina, e oltretutto con un'intelaiatura culturale elaborata, come mostrano i «finissimi sistri d'argento» (v. 20) che, con un registro letterario alto, duplicano il vitale «sospiro di vento» (v. 18).

Ancora più visibile, e non necessaria di troppe esemplificazioni (che finirebbero per essere ancor più scolastiche di quelle offerte per Pascoli), è la frattura tra *I limoni* e d'Annunzio: seppur in presenza di «miracolo» infatti il testo montaliano rifugge ogni tipo di metamorfosi dall'umano al vegetale, centrale ad esempio ne *La pioggia nel pineto* (per riferirsi ad un altro testo canonico), ed esemplarmente rappresentata dai «vòlti | silvani» (vv. 20-21).

Alle grandi architetture simboliste e iperletterarie di Pascoli e d'Annunzio («i finissimi sistri d'argento» da un lato, la complessa tramatura mitologica dall'altro), Montale risponde con un tono più basso, che si realizza *in primis* nel linguaggio: nel lessico mutuato da oggetti ordinari («dimoni», «pozzanghere», «anguilla», ecc., per cui l'influsso di Govoni è stato già stabilito), nella sintassi, finalizzata ad una piena costruzione della frase senza però cedere ad un'exasperata ipotassi, e nei significanti, che non sempre restituiscono ritmi armonici e rappacificati. In secondo luogo, ed è

---

<sup>97</sup> G. CONTINI, *Il linguaggio di Pascoli*, in ID. *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 219-248 (la citazione è a p. 242).

ciò che qui ci preme maggiormente rimarcare, il distacco dalla più recente tradizione simbolista italiana, seppur all'insegna di un filo rosso che lega ad essa, si registra su un piano rappresentativo-contenutistico. Il Montale de *I limoni* propone la possibilità di un «miracolo», ma, come abbiamo visto, evita di raccontarlo, collocandolo nello spazio silenzioso tra il v. 33 e il v. 34; inoltre tale «miracolo» non ha la spinta redentrice che si riscontra in Pascoli e d'Annunzio, ma si configura come una sorta di «epifania»<sup>98</sup> destinata ad esaurirsi nell'arco di un meriggio. L'*incipit* della quarta strofe infatti segna il rientro nella vita ordinaria, e getta un'ombra di sospetto sulla sostanza stessa del «prodigio», derubricato nel v. 37 a pura «illusione». È in questa modalità di rappresentazione, costruita su un registro stilistico alieno al grande stile e volta ad asserire e negare al tempo stesso il simbolismo, tanto da restituirlo al lettore in forma ridotta e amputata, che prende forma la fisionomia del «poeta non laureato»; ed è a quest'altezza che finalmente la «dichiarazione di poetica» dei vv. 1-3 e il «miracolo» dei versi successivi entrano in relazione tra loro, tanto da essere la prima spiegazione del secondo, e il secondo naturale conseguenza delle premesse stabilite dalla prima.

A seguito di un dibattito critico che si è sviluppato nell'ultimo decennio, anche in Italia ha preso piede la categoria critica del «modernismo», che, al pari di quanto accade nelle storie letterarie di altri paesi (anglosassoni soprattutto, ma anche francesi, spagnole e portoghesi), indica quella stagione per lo più primonovecentesca, caratterizzata da un vivace sperimentalismo, alternativo al furore avanguardistico e al tempo stesso coniugato con un certo legame con la tradizione<sup>99</sup>. Ebbene *Ossi di seppia*, al pari delle più tarde *Occasioni*, costituisce uno dei momenti più alti della poesia modernista italiana, se non addirittura il suo *specimen* ideale. Notava giustamente Raffaele Donnarumma «che per i modernisti la verità va detta o almeno allusa nelle finzioni e nell'alterità della lingua e della letteratura, senza l'illusione di un suo accesso diretto. La loro è, in questo senso, una poetica della mediazione: fra istanze soggettive e un patrimonio collettivo che trascende l'individuo, fra bisogno di senso e denuncia dell'insensatezza, fra consapevolezza dell'artificio e ricerca del vero»; e poi più avanti: «Il modernismo, al contrario [del postmoderno], si ostina nella sua ricerca perché sa

---

<sup>98</sup> In realtà il concetto di epifania vero e proprio Montale lo farà suo solo in seguito alla lettura di *Dubliners*, raccolta prontamente recensita su «La Fiera Letteraria» il 19 settembre 1926; ma su questo punto cfr. R. LUPERINI, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma-Bari, Laterza, 2007, pp. 27-28; sull'articolo joyciano di Montale cfr. anche F. CONTORBLIA, *Montale e Joyce: una lettura del 1926*, in Id., *Montale, Genova, il modernismo*, cit., pp. 53-72 (alcune utili indicazioni sono presenti anche in G. NAVA, *Montale critico di narrativa*, in *Montale e il canone poetico del Novecento*, a cura di M.A. GRIGNANI e R. LUPERINI, Roma-Bari, Laterza, 1998, pp. 240-260, e in A. AMATO, *Montale e il romanzo modernista europeo*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di R. LUPERINI e M. TORTORA, Napoli, Liguori, 2012, pp. 239-260).

<sup>99</sup> Per un'applicazione della categoria critica di «modernismo» alla poesia italiana rimando a R. LUPERINI, *Modernismo e poesia italiana del primo Novecento*, «Allegoria», 63, gennaio-giugno 2011, pp. 92-100, e R. DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano* (in *Sul modernismo italiano*, cit., pp. 13-38), che però estende il suo discorso fino alla metà del secondo dopoguerra; su Montale quale poeta modernista, ma con un'attenzione volta soprattutto alle *Occasioni*, cfr. T. DE ROGATIS, *Montale e il classicismo moderno*, Pisa-Roma, IIEPI, 2002.

che la verità (una verità magari minore, frammentaria, paradossale) non può che vestire panni presi in prestito, e persino rimediati. La difficoltà dell'arte modernista nasce anche dalla necessità di tenere insieme istanze così diverse, e talvolta opposte<sup>100</sup>. È esattamente quanto accade in Montale, e ne *I limoni* nello specifico. Il perseguimento della verità, e più precisamente di una verità assoluta, non è messo in discussione; a suscitare dubbi è però la possibilità che tale ricerca possa giungere a pieno compimento. Sicché si sancisce sì l'esistenza di una realtà altra, al di là del «muro», e si allude, attraverso la *reticentia* (ossia inserendo il «miracolo» tra la fine di un verso e l'inizio del successivo), alla possibilità di agguantare il noumeno, ma ci si arrende di fronte alla possibilità di portarlo sulla pagina scritta. È qui che tramonta il poeta vate, sostituito da un io-cercatore, per dirla con le parole del Lukács della *Teoria del romanzo*, che si incammina sulla strada della verità, senza alcuna garanzia del percorso. In questo senso Montale prende le distanze sia dal simbolismo più elevato, tanto più quello di marca italiana (Pascoli e d'Annunzio), ma sia anche dall'autodelegittimazione di impronta crepuscolare, volta a screditare l'immagine del poeta, così come indicano Palazzeschi (*Chi sono?*), Corazzini (*Desolazione del povero poeta sentimentale*) e Moretti (*Poesie scritte col lapis*), limitandoci ai casi più noti.

Per la costruzione del suo “poeta non laureato” ci sembra che Montale si rivolga dunque a modelli che divergono e dal crepuscolarismo e dal dannunzianesimo-pascoliano. Come messo in luce da più critici – si fa riferimento anche all'edizione commentata da Cataldi e d'Amely – ne *I limoni* riecheggia con forza, e proprio in funzione di un abbassamento stilistico in ogni caso refrattario a soluzioni prosastiche, la lezione del simbolismo minore francese e belga<sup>101</sup>; che per Montale vuol dire specificamente l'antologia *Poètes d'aujourd'hui* di Van Bever e Léautaud.

I poeti raccolti in questo volume sembrano accomunati per lo più, se si eccettuano gli autori di maggiore rilevanza (Mallarmé, Rimbaud, Verlaine), da una medesima atmosfera cupa e sommessa, resa, tra gli altri elementi, da due concetti chiave: l'autunno<sup>102</sup>, stagione che ricorre con maggiore frequenza nei testi franco-belgi antologizzati, e il crepuscolo<sup>103</sup>, il cui sapore mortifero non ha niente a che vedere con

<sup>100</sup> R. DONNARUMMA, *Gadda modernista*, Pisa, ETS, 2006, p. 11.

<sup>101</sup> Cfr. MONTALE, *Ossi di seppia*, cit., p. 12; anche se Cataldi e d'Amely rivendicano con forza anche l'influenza crepuscolare.

<sup>102</sup> L'autunno è centrale, ad esempio, nei testi di Henry Bataille (*Par les vitres grises*, pp. 14-15 dell'antologia), Fernand Gregh (*Promenade d'automne*, pp. 65-67), Ferdinand Herold (*La flûte amère de l'automne*, p. 84), Francis Jammes (*Voici le mois d'automne*, p. 96), Gustave Kahn (*Je parerai tes bras*, p. 107), Pierre Quillard (*L'automne a dénudé*, p. 240), Pysché, pp. 240-241), Georges Rodenbach (*Épilogue*, p. 304, *Le malade souvent*, pp. 305-306).

<sup>103</sup> «Crépuscule» è davvero una parole chiave nei poeti raccolti nell'antologia: essa ricorre ad esempio, tra gli altri, in Ephraïm Mikhael (*Crépuscule pluvieux*, p. 202), Henri de Régnier (*Scène au crépuscule*, pp. 254-255, *Exergue*, pp. 255-256, *Discours en face*, pp. 257-260, *La sagesse de l'amour*, pp. 260-264), Adolphe Retté (*Chanson d'hiver*, pp. 275-276), Georges Rodenbach (*Doncer du soir*, p. 300, *Le malade souvent*, pp. 305-306), Laurent Thailade (*Ballade pour l'exaltation de la sainte pitié*, pp. 341-342).

l'effervescenza estetizzante di derivazione dannunziana, ma nemmeno con l'ironia e autoironia elevata a registro poetico dal più grande autore crepuscolare, Gozzano, che fu peraltro innegabile fonte per i primi componimenti montaliani. Certamente non sono le immagini dell'autunno o del crepuscolo quelle che Montale ha mutuato dal simbolismo minore franco-belga, bensì una familiarità con un atteggiamento non altisonante, ma comunque volto sia all'alto decoro formale, sia ad una costante richiesta di verità e di senso nei confronti del mondo circostante. Del resto il concetto stesso di «miracolo» interconnesso al rapporto con la natura, da intendersi come un momento privilegiato in cui il velo di Maia improvvisamente si squarcia ed è possibile al soggetto scorgere il «quid definitivo», è strutturale in molti dei testi raccolti in *Poètes d'aujourd'hui*: si pensi ad esempio a *La propice rencontre* di André Fontainas, a *Des Ballades de la montagne, des glaciers, et des sources* di Paul Fort (ma anche alla *L'alerte*, già chiamata in causa per Pan), a *Parmi les marronniers* e a *Stances* di Jean Moréas (particolarmente affini a *I limoni*), a *Flammes* di Pierre Quillard, a *Grand vent* di Adolphe Ritté, o ai testi di Fernand Gregh (*Menuet* e *Promenade d'automne*<sup>104</sup>). Ma si pensi soprattutto a *La flûte amère de l'automne* di Ferdinand Herold (anche lui già chiamato in causa per Pan), in cui l'io incontra sì madre natura, si fonde con essa, ma il «miracolo» ha il valore di un attimo, per poi, proprio come ne *I limoni*, dissolversi rapidamente<sup>105</sup>.

A ben vedere, ciò che Montale mutua dal tardo simbolismo francofono è soprattutto una serie di dispositivi volti a depotenziare, se non a disinnescare integralmente, le caratteristiche del poeta vate, così come derivavano dalla tradizione italiana, e specificamente dalla triade Carducci-Pascoli-d'Annunzio. Tuttavia non possono essere taciute le differenze che separano l'esperienza di *Ossi di seppia* da quella riscontrabile nei *Poètes d'aujourd'hui*. Se in questi ultimi infatti è ancora possibile un rapporto di tipo simbolico e simbiotico con la natura (con la sola eccezione di Herold), in Montale invece l'agnizione non solo non è imperitura, come già detto più volte, ma nemmeno replicabile, come rivelerà il prosieguito della raccolta. Se ne ricava che tra i simbolisti belgi e francesi da un lato, e Montale dall'altro si misura tutta la distanza che separa l'Ottocento dal Novecento. Un'operazione, questa, che a Montale riesce in quanto l'attraversamento di d'Annunzio, di Pascoli e di tutta la tradizione aulica, e dunque il suo superamento, si affida ad un altro nume tutelare: ci si riferisce a Camillo Sbarbaro, recensito su «L'azione» nel 1920, destinatario di un dittico tre anni più tardi (*Caffè a*

<sup>104</sup> Secondo Tiziana Arvigo «tutta l'atmosfera dei *Limoni* mostra una particolare affinità con quella di *Doute* di Ferdinand Gregh, uno dei tanti autori dimenticati dei *Poètes d'aujourd'hui*» (ARVIGO, *Guida alla lettura di Montale Ossi di seppia*, cit., p. 33).

<sup>105</sup> Cfr. il testo di Herold: «La flûte amère de l'automne | Pleure dans le soir anxieux, | Et les arbres mouillés frissonnent | Tandis que sanglotent les cieux. | Les fleurs meurent d'une morte lente, | Les oiseaux ont fui vers des près | Où peut-être un autre avril chante | Son hymne joyeux et pourpré. | Et vous passez, triste et frileuse, | O mon âme, par les allées. | Vous cherchez, pâle voyageuse, | Les chansons, hélas ! envolées. | Ah, les chansons qui nous charmaient | Ne reviendront pas dans l'automne. | Verrai-je rire désormais | Vos yeux que les larmes étonnent ?» (F. HEROLD, *La flûte amère de l'automne*, in *Poètes d'aujourd'hui*, cit., p. 84).

*Rapallo* ed *Epigramma*), e il cui nome è addirittura annotato sul manoscritto pavese del '22. È l'autore di *Pianissimo* e di *Trucioli*, opere peraltro rintracciabili con rilievi intertestuali ne *I limoni*<sup>106</sup>, a mostrare a Montale la possibilità di un io lirico «spaesato e stupefatto [che] passa tra gli uomini che non comprende, tra la vita che lo sopravanza e gli sfugge; e una sua patria e una sua casa non trova»<sup>107</sup>. E tuttavia la sproporzionata tra soggetto e mondo (tra anima e realtà avrebbe detto il giovane Lukács) non conduce ad uno smacco del primo: «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: nasce allora un singhiozzo a stento frenato, sorgono come dei confusi ricordi del Paradiso perduto: ma son lampi della notte»<sup>108</sup>. L'istituzione di un io sperduto, la drammatica ricerca di senso, «l'amore del "resto", dello "scarto"»<sup>109</sup>, alias dell'"osso di seppia", e l'improvvisa e fulminea (sia nell'apparire che nel scomparire) rivelazione della

---

<sup>106</sup> Cfr. i seguenti versi, da *Pianissimo*, che possono aver offerto qualche suggestione a Montale in fase di redazione de *I limoni*: «un improvviso gelo al cor mi coglie» [in opposizione a «il gelo del cuore si sfaj], cui segue «Ma, svanita col sonno la paura, | un gelo in fondo all'anima mi resta» (C. SBARBARO, *Talor mentre cammino solo al sole*, vv. 5 e 39, in ID., *L'opera in versi e in prosa*, a cura di G. LAGORIO e V. SCHEIWILLER, Milano, Scheiwiller-Garzanti, 1999<sup>3</sup> [I<sup>a</sup> ed. 1985], pp. 22-23); e si notino anche i «ragazzi in qualche gioco sciocco» di *A volte, quando penso alla mia vita*, v. 10 (ivi, p. 37). Sporadici richiami si rintracciano anche in *Trucioli*: oltre all'uso del verbo «sfare» («sfanno»: cfr. ivi, p. 143) – ma il verbo è anche ampiamente attestato nei *Frantumi* di Boine – si veda l'uso di «gazzarra», specularmente a quello che si rintraccia nella seconda strofe de *I limoni*, anche perché amplificato dall'accostamento ad altre fricative doppie, nonché ad altri suoni sempre non geminati: «Quando s'ode gazzarra e spinge l'uscio un bambino dietro a cui altri due s'azzardano. | Hanno dei cappellucci a fungo e degli abitucci sommari dai taschini» (ivi, p. 166; stesso procedimento – occorrenza ossessiva di *ꞤꞤ* associata ad altri suoni forti – ritorna oltretutto nella pagina successiva: «Gli antitrocchi che starnazzano nella pozzanghera: bordeggiano; si disputano clamorosamente coi becchi di legno magari il pezzo di carta» (ivi, p. 169); e si presti attenzione a «l'albero di città, grido del verde, unica cosa ingenua nel deserto atroce» (ivi, p. 170), che sembra tradire una speranza simile a quella concessa dai limoni in apertura di *Ossi di seppia*. Si ricordi infine *Testamento 3*, apparso «Primo Tempo» nel '22, in cui è presente un'invocazione ai salvifici "limoni": «Io pagano al tuo nume sacreerei, | Liguria, se campassi della canna, | rosse triglie nell'alga boccheggianti; | o la spalliera di limoni al sole, | avessi l'orto;» (*Testamento 3*, vv. 74-78, in ID., *Testamento*, «Primo Tempo», 6, 15 ottobre 1922, pp. 145-149). Sull'influenza di Sbarbaro ne *I limoni* cfr. anche G. LAVEZZI, *Sui manoscritti superstiti degli Ossi di seppia*, in *In ricordo di Cesare Angelini. Studi di letteratura e filologia*, a cura di F. ALESSIO e A. STELLA, Milano, Il Saggiatore, pp. 470-490 (in particolare p. 477, in cui il verso «e piove in petto una dolcezza inquieta» è legato ad una pagina di *Trucioli*), e Tiziana Arvigo, la quale evidenzia: «Anche Sbarbaro, naturalmente, è della partita, anzi si trova proprio al centro dell'ispirazione di Montale, che nel manoscritto pavese annota il suo nome: si legga, a riscontro, la pagina dei *Trucioli* in cui compare la figura del "poeta povero" che si fa incantare dalla vita umile ma per lui straordinaria della sua via e del "giardinetto inselvatichito", tale che "ogni volta me ne allontanano rinfrescato" (*Trucioli*, VII, *Strada di casa*)» (ARVIGO, *Guida alla lettura di Montale Ossi di seppia*, cit., p. 33).

<sup>107</sup> E. MONTALE, *Camillo Sbarbaro*, «L'Azione», Genova 10 novembre 1920, ora in ID., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. ZAMPA, Milano, Mondadori, 2006<sup>2</sup> [I<sup>a</sup> ed. 1996], p. 5.

<sup>108</sup> *Ibidem*.

<sup>109</sup> Ivi, p. 4. Del resto è lo stesso Sbarbaro a scrivere «Galleggia sulle apparenze come un sughero» o «Sughero, galleggio in questo incerto» (C. SBARBARO, *Trucioli*, in ID., *L'opera in versi e in prosa*, cit., pp. 150 e 164), in cui il sughero, al pari dell'osso di seppia, può essere accolto nel mare, e dunque «galleggiare» in esso, o può essere violentemente espulso da esso.

verità, il tutto in uno stile affrancato dall'estetismo e dal preziosismo, costituiscono il grande insegnamento di Sbarbaro a Montale. Un insegnamento che aveva alle sue spalle, e ancora Montale nella sua recensione lo nota subito, la lettura de *Les fleurs du mal*, con i suoi choc e i rapidi e fuggitivi approdi ad oasi di pienezza<sup>110</sup>. Ed è proprio questa linea che parte da Baudelaire e Sbarbaro, saccheggia simbolisti e crepuscolari, e fa i conti con d'Annunzio, a rendere Montale, a tutti gli effetti, un poeta moderno e il rappresentante maggiore del modernismo italiano.

### 5. *L'ultima strofe: la fine del testo, l'inizio del romanzo*

Della quarta strofe de *I limoni* abbiamo in parte già detto l'essenziale: il ripristino di suoni disarmonici quali la doppia fricativa («azzurro», «pezzi») accompagnata da altre doppie («illusione», «città», «pioggia», «affolta»), la definizione di «illusione» introdotta dalla preposizione avversativa «Ma» che si oppone a quanto descritto nella strofe precedente, e l'irrompere delle «città rumorose», antitetichie alla prodigiosa realtà naturale, segnano la fine dell'agnizione della «Divinità». In questo senso ha ragione Tiziana Arvigo quando scrive che «nelle due strofe liminari [ma alla prima noi accostiamo anche la seconda] si sviluppa un movimento estrinseco, verso e dal miracolo»<sup>111</sup>. Un progressivo allontanamento che oltretutto è plasticamente reso dal secondo periodo sintattico, in cui l'avverbio «di poi» distende il testo lungo una dimensione temporale, concretizzata oltretutto dalla nuova atmosfera piovosa e invernale, che rappresenta l'esatto contrario del meriggio estivo, enunciato nel v. 33 e caratterizzante l'intera terza stanza.

Si sarà notato tuttavia come tutte queste considerazioni si riferiscano alla prima parte della quarta strofe, ossia quella che si conclude con la seconda pausa forte, il punto a fermo a fine verso dopo «cimase». L'altro avverbio temporale «Quando» (v. 43) apre una diversa e conclusiva fase della lirica, in cui ad essere dominante è nuovamente la nota di luce della «solarità» (v. 49). In «un giorno» futuro e imprecisato un «miracolo», reso possibile sempre dai «gialli dei limoni» (v. 45), si realizzerà ancora, e il «cuore» del soggetto (e peraltro «cuore» è termine chiave che ritorna nel testo immediatamente successivo a *I limoni*, *Corno inglese*) conoscerà una rinnovata pienezza. A dispetto di tanta fiducia, i vv. 43-49 però sembrano contraddistinti da una profonda

---

<sup>110</sup> Scrive Montale ancora nella recensione a Sbarbaro: «C'è in questo poeta una gran voglia di piangere senza perché; egli non accetta la vita benché si aggrappi disperatamente alle apparenze e di queste soltanto sia ricco; e voi che leggete pensate in modo irresistibile all'*albatros* delle *Fleurs* caduta tra una ciurma briaca ed ostile» (MONTALE, *Sbarbaro*, cit., pp. 4-5). Sul rapporto tra Baudelaire-Montale cfr. il saggio *La «sensualità ragionata» di Baudelaire*, in DE ROGATIS, *Montale e il classicismo moderno*, cit., pp. 157-186, e M.E. ROMANO, *Baudelaire occultato e rilevato e le armoniche di Costa San Giorgio*, «Rivista di letteratura italiana», XIII, 3, 1995, pp. 467-492 (in cui c'è spazio anche per alcune considerazioni su *I limoni*: cfr. p. 486 in particolare).

<sup>111</sup> ARVIGO, *Guida alla lettura di Montale* Ossi di seppia, cit., p. 31.



natura ossimorica, in quanto da un lato manifestano sicurezza per la realizzazione del prodigio, come indicano i tre indicativi del periodo («mostrano», «sfa», «scrosciano»), e dall'altro si abbandonano ad un'inevitabile indefinitezza temporale, che non lascia certezze su quando un'ulteriore agnizione sarà possibile, e dunque se al soggetto sarà concesso sperimentarne un'altra. Nasce così proprio in questi versi quel miscuglio di convinzione e dubbiosa speranza che sarà costitutivo dell'io lirico, protagonista del romanzo raccontato in *Ossi di seppia*, nel prosieguito della raccolta.

I testi successivi infatti si basano tutti sull'antefatto narrato ne *I limoni*: sarà quell'improvvisa e istantanea rivelazione del senso – l'apparire della «Divinità» – enunciata nella terza strofe a costituire il traguardo e l'orizzonte di attesa per il soggetto delle liriche di *Movimenti*, e in parte, ma in forma diversa, di *Ossi di seppia*, di *Mediterraneo* e di *Meriggi e ombre*. Già con *Corno inglese* l'io reclama nuovamente alla natura di concedergli un attimo di pienezza: domanda che però sarà disillusa<sup>112</sup>. Per questo motivo nella lirica seguente, *Falsetto*, la possibilità di aderire al ciclo superiore e divino dell'ente naturale sarà riservata all'altro da sé, ovvero alla giovane Esterina, e verrà insinuato il sospetto, o addirittura la persuasione, che non a tutti sia permesso il superamento dei limiti del contingente: così asserisce infatti il distico finale «Ti guardiamo noi, della razza | di chi rimane a terra» (vv. 50-51)<sup>113</sup>. *Minstrels* (seguendo l'ordine definitivo che il poeta ha dato ad *Ossi di seppia* nel '77), attraverso lo strumento privilegiato della musica ritenta il salto ontologico esperito ne *I limoni*, rimanendo però su un piano artificiale e non pienamente aderente al «quid definitivo». Saranno le *Poesie per Camillo Sbarbaro* a prendere atto che quel «miracolo» tanto invocato non può più darsi; tutt'al più può essere accordato ai fanciulli (ma su questo punto si tenga presente anche *Fine dell'infanzia*), che vivono in un mondo senza tempo in cui regna un eterno presente: di certo, per gli adulti, la «pastura» di cui godono i bambini «più non verdeggia» (*Caffè a Rapallo*, vv. 36 e 37). A questo punto il cammino sembra concluso: l'io prende atto che non c'è via per superare il «muro» dell'arido vero, e si autocondanna ad un'esistenza tutta radicata nel contingente. E invece il componimento con cui si chiudono preliminarmente i *Movimenti* veri e propri, *Quasi una fantasia*, segna una nuova caduta nell'«illusione», sebbene l'assunzione ad una realtà diversa («Traboccherà la forza | che mi turgeva, incosciente mago, | da grande tempo», vv. 10-12; «Lieto leggerò i neri | segni dei rami sul bianco | come un essenziale alfabeto», vv. 19-21) sembra possa collocarsi solo su un piano di «fantasia» appunto. Si crea così un procedere ciclico nella raccolta in cui alle continue attestazioni di fine dell'illusione seguono, soprattutto in fine di sezione, regolari ricadute nella speranza: si pensi ai versi conclusivi di *Fuscello teso dal muro*, che regalano al lettore un'immagine di serenità offerta da una barca all'orizzonte che avanza senza lasciare scia, al futuro

<sup>112</sup> Per una lettura di *Corno inglese* in questa direzione cfr. R. LUPERINI, *Commentando Corno inglese: dissonanze e «accordi» nel primo Montale*, in ID, *L'autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori, 2005, pp. 149-160.

<sup>113</sup> Su questo punto rimando a quanto ho già scritto in TORTORA, *Un punto di svolta in Ossi di seppia: lettura di Falsetto*, cit.

fiducioso della quartina finale di *Sul muro grafito* («Rivedrò domani le banchine | e la muraglia e l'usata strada. | Nel futuro che s'apre le mattine | sono ancorate come barche in rada», vv. 9-12), al nono movimento di *Mediterraneo* («Bene lo so: bruciare, | questo, non altro, è il mio significato», vv. 22-24<sup>114</sup>), e soprattutto a *Riviere*, che chiude l'intero volume<sup>115</sup>. Certamente non si può non notare come procedendo nella raccolta le riprese di speranza siano gradualmente meno robuste, e delegate per lo più a pochi versi, che hanno un sapore meno vivace se paragonati a quanto si legge ne *I limoni* (con l'eccezione però, quanto mai significativa, di *Riviere*). E questo accade perché la struttura circolare si concilia con una progressione rigidamente lineare, ossia romanzesca, in cui l'io accetta in maniera sempre più radicale il frammentario, il caos, il magma del reale, secondo una progressione che sembra essere quella delle onde marine, che ritornano sui loro passi per procedere però inesorabilmente verso la riva. È questo il cammino, fatto di passi in avanti e improvvise ricadute, che conduce ad una piena identità dell'io, individuale e non più indistinta quale può essere quella di un elemento che si fonde con un'entità divina superiore<sup>116</sup>. E tuttavia questa consapevolezza da un lato non assume mai toni stoici, da superuomo (volto a rivendicare la perdita di senso però, e non una rivelazione redentrice), aprendosi invece costantemente al dubbio (caratteristico appunto del "poeta non laureato"), come rivela la «guarigione troppo prematura»<sup>117</sup> di *Riviere*, e dall'altro si accompagna sempre al ricordo di un «miracolo» che, seppure in una sola occasione, si è compiuto. Sicché *I limoni* finisce per essere il presupposto di tutto quanto verrà raccontato più avanti in *Ossi di seppia*, l'elemento senza il quale la narrazione non avrebbe luogo, il motore dell'azione: costituisce insomma il vero e proprio *incipit* del romanzo.

---

<sup>114</sup> Sul significato di "bruciare" cfr. ad esempio *Fine dell'infanzia* (v. 55), o *Vento e bandiere*, in cui è detto che qualora il tempo si arrestasse, e dunque l'uomo avesse accesso ad una dimensione altra, «da nostra fiaba brucerà in un lampo» (*Vento e bandiere*, v. 16); sul significato di «bruciare» nel lessico di Montale, cfr. le considerazioni di G.P. BIASIN, *Il vento di Debussy. La poesia di Montale nella cultura del Novecento*, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 25-26.

<sup>115</sup> Su questo meccanismo narrativo che regola *Ossi di seppia*, mi sono espresso con maggiore ampiezza in M. TORTORA, *Incontro nel sistema narrativo di Ossi di seppia*, in Id., *Letteratura e politiche culturali*, Perugia, Morlacchi, 2012, pp. 63-82.

<sup>116</sup> Su *Ossi di seppia* quale un romanzo che narra il tentativo, da parte dell'io, di conquistare una propria identità, singola e individuale, cfr. LUPERINI, *Montale e l'identità negata*, cit., e Id., *Storia di Montale*, cit., pp. 15-58. Utili riflessioni sul tema dell'identità, anche se con accenti diversi da quelli di Luperini e da quelli adottati in questa sede, si trovano in A. MALAGAMBA, *«Quell'ombra io sono». Io, Tu, Noi nella poesia di Eugenio Montale*, Roma, Perrone, 2011.

<sup>117</sup> MONTALE, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, cit., p. 566.