

Winfried Wehle

(Università Cattolica di Eichstätt-Ingolstadt / Bonn)

LA PASTORA DEI PASSAGGI.
SULL'IMPOSTAZIONE MODERNISTICA DI EUGENIO MONTALE

1. Negli occhi di tanti Eugenio Montale è il maggior poeta italiano del ventesimo secolo. In fondo, un fenomeno stupefacente. Le sue poesie sono 'moderne', cioè intenzionalmente oscure. La loro difficile comprensione ne impedisce l'accesso ad un vasto pubblico. Da qui, perciò, l'etichetta di ermetismo assegnatagli. Anche la critica ha privilegiato, peraltro validamente, l'aspetto dell'interpretabilità¹, piuttosto che l'interpretazione. Eppure nel 1975 gli venne conferito il premio Nobel. Come si spiega un simile riconoscimento ad un poeta lirico difficile?

I contemporanei più all'erta possono certo intuire in quale misura Montale avesse non solo già compreso la crisi della cultura europea dopo la prima guerra mondiale, ma soprattutto dischiuso possibili strade – culturali – per affrontarla. Il potere del paradigma scientifico-tecnico-industriale, come lo definì Arnold Gehlen facendo riferimento a Max Weber, si manterrebbe in limiti sopportabili solo, se le sue formattazioni della vita fossero recepite con la consapevolezza che si tratta di simulacri. In verità, Montale non ha mai formulato così esplicitamente questo concetto. Ma nella sostanza, già lui, come altri modernisti dell'epoca, aveva capito che l'arte non è soltanto la sede per tenere dei controdiscorsi. In essa, piuttosto, individuò un'istanza autorevole di quell'atteggiamento critico che consente di ostacolare ogni sorta di prepotenza discorsiva: rendendola trasparente attraverso degli straniamenti poetici; acuendo la consapevolezza che anche le semantiche più imperiose o correnti sono soltanto dei costrutti linguistici, convenzioni create dall'uomo che non vengono coperte da nessun 'Padre del Logos' (Lyotard). Per dirla con la poesia chiave di Leopardi, uno degli interlocutori privilegiati di Montale, *L'Infinito*: il potere dei concetti sarebbe insopportabile se, al contempo, non venissero costantemente sottoposti alla critica in cui li immerge il mare delle immagini.

Montale, in fondo, era stato fortunato. Aveva la libertà di dedicarsi ampiamente alla letteratura, alle lezioni di canto, alla pittura e ai primi

¹ Impossibile in questa sede discutere gli innumerevoli accessi critici all'opera di Montale. Gli studi citati in allegato praticano esemplarmente la dovuta riflessione.

tentativi di scrittura, nelle lunghe estati trascorse nelle Cinque Terre. Era dotato per le cose dello spirito, non per la vita pratica, di carattere sensibile fino alla depressione, e in massimo grado consapevole della propria debolezza. Come Petrarca, definiva la propria condizione un 'dissidio' che egli riconduceva alla sua «totale disarmonia con la realtà»², che lo circondava. Questa coscienza, intorno alla quale egli organizzò la propria esistenza, ha peraltro una tradizione: è quella del soggetto moderno. Novalis, il romantico tedesco, l'aveva inaugurata con il suo 'dividuum' già intorno al 1800. Montale assume questa non-coincidenza («maladjustement»³) come forma basilare della sua vita.

Che cosa significasse questa rinuncia a vivere come gli altri, gli era chiaro, bastava guardare a Leopardi: un'esistenza da outsider, nel segno di un'interiore non-appartenenza. Quindi, senza mai abbandonare la società, Montale restò confinato per tutta la vita in un'enclave mentale. Ma allora, la capitale e decisiva domanda è la seguente: in che modo convivere con questo fondamentale, dissidio, come ricavarne addirittura uno stile esistenziale? La risposta di Montale va ben oltre il suo caso personale e permette una visione profonda della coscienza della modernità novecentesca.

La prima misura esemplare da lui adottata, consiste in una chiara presa di coscienza del proprio stato d'animo. Il suo strumento privilegiato, tuttavia, non è la filosofia, né la psicologia o la sociologia, bensì – la poesia⁴. Il suo modo di esprimersi particolare, *divergente* dal linguaggio d'uso comune, gli procura il distacco critico – nei confronti di se stesso e del proprio mondo della vita. Inoltre, Montale si lascia coerentemente alle spalle anche ciò che potremmo chiamare il suo specifico materiale biografico, e lo traspone in figure poetiche che, dalla sua personale esperienza, ricavano un'esperienza generale, prospettano una *conditio humana*. E qui, una delle configurazioni portanti del suo mondo linguistico è l'immagine della città⁵. In quanto tale essa vanta, come sappiamo, una lunga e significativa tradizione. Proprio parlando di Montale, può essere

² E. Montale, *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1997. In seguito citato come SP e pagina

³ Ivi, p. 575.

⁴ Ivi, p. 9.

⁵ Nell'erudito viaggio introduttivo al suo studio *Il matto e il povero* (Bari, Dedalo, 2000), Pasquale Guaragnella sviluppava una struttura dialettica del viaggio (conoscitivo) opponendo vicino a lontano, luce a buio, sapere a sopprimere. In questo profilo di problematica s'inserisce, a modo suo, anche il 'generatore' della lirica di Montale chi la trasferisce a città / campagna (natura), metonimie di ragione / immaginazione. Questo perenne conflitto antropologico trova, se mai, la sua 'città felice' nell'arte.

utile ripercorrere brevemente la storia delle sue fortune in letteratura. Qui l'immagine della città appariva in sostanza quasi sempre in correlazione con il suo contrario, il paesaggio campestre. Città e campagna erano forme mentali poetiche, raffigurazioni di elementari condizioni umane e sociali. La città rappresenta di regola la civiltà e la cultura umane; la campagna invece si fa portavoce dei diritti della natura. Sullo sfondo – a partire dal Rinascimento – si dischiude una seconda prospettiva, quella antropologica: essa fa riferimento, da un lato, alla capacità insita nell'uomo di edificare una città, cioè alla ragione, la *ratio* umana; e dall'altro, alla percezione di ciò che egli può fare in forza della propria natura: desiderare, affollarsi, concepire, insomma figurarsi qualcosa, quindi al suo potere di immaginazione.

In questa correlazione Montale ha iscritto il proprio *dissidio*. Specialmente nella prima fase, la più originale, della sua produzione poetica, gli anni Venti del Novecento, nel rapporto di natura e cultura si era però instaurato uno squilibrio considerevole. Dopo la prima guerra mondiale, lo scetticismo culturale aveva assunto le dimensioni di una crisi generale della cultura. Nietzsche l'aveva acutamente profetizzata. 'Apparteniamo ad un'epoca', ammoniva, 'la cui civiltà rischia di andare in rovina ad opera dei mezzi della civiltà stessa.' Dopo il conflitto mondiale, nel 1918, Oswald Spengler, con il suo saggio *Il tramonto dell'Occidente*, aveva rincarato la dose, incriminando la rozza 'supercultura', simboleggiata nella metropoli malefica, come l'emblema di una chiara, cioè razionale barbarie. In altre parole: nella coscienza contemporanea, la civilizzazione e la cultura hanno superato a-criticamente la natura e la naturalezza. Ne basti un esempio carico di implicazioni mitiche: che l'uomo sia riuscito a volare con le proprie forze. Il paesaggio metropolitano, quintessenza della seconda natura, si sostituisce alla prima. Per Spengler ciò significava: un ghiacciamento dell'anima; per i Futuristi invece: un'opportunità di auto-emancipazione tecnica dell'uomo. Ma in un modo o nell'altro, il riallacciamento della cultura alla natura vacillava; uno schema secolare grazie a cui, fino a quel momento, era stato possibile concepire delle identità, pareva abrogato.

2. Nell'ambito di questa pericolante cultura, anche Montale fa sentire la propria voce. E lo fa attraverso il familiare espediente letterario della dialettica figurativa di città e campagna. Ma è proprio questo a rendere ancor più evidenti le sue differenze rispetto alla tradizione – e i tratti di modernità. Montale, in tal modo, s'inserisce in una linea di critica rinforzandola. Come in una dichiarazione programmatica, Montale lo impiega ostentatamente nella prima lirica della sua prima raccolta *Ossi di seppia*,

con cui egli intraprende il proprio posizionamento poetico. Si tratta della famosa poesia *I Limoni*⁶, «la summa o il congedo del resto»⁷.

Qui abbiamo, in terminologia critica, un io lirico (4). Pur facendosi riconoscere come poeta (1; 4), esso però prende decisamente le distanze dagli acclamati rappresentanti di un'arte classica («poeti laureati», 1) – fa quindi una professione di modernità. In questo senso, si è messo in viaggio («amo le strade», 4). Ma applicando a se stesso quest'immagine ricca di tradizione, suscita una serie di domande: da dove viene l'io; dove si dirige; da quali motivi è spinto? Appunto a questo la poesia risponde in una maniera caratteristica per Montale. Chiarissimo fin dall'inizio è che l'io sta cercando una via d'uscita dalla civilizzazione, verso la natura. Da essa sembra emanare – ancora – quella magia, quel fascino che a suo tempo indusse l'uomo saturo di cultura a rifugiarsi nell'utopico mondo dell'Arcadia. Qui però, questo sentimentale '*retour à la nature*', per dirla con Rousseau, ha tutti i segni di una disillusione (5-8): costeggiando fossati seminascoati dall'erba, miseri stagni con poche anguille, sui bordi di sentieri scoscesi, s'inoltra fra le canne, per sboccare infine, dopo tutte queste immagini di una natura scarna e impoverita, nella sorprendente luminosità degli orti, nel giallo dei limoni (10). Qui, della nobile, bella e benefica Madre Natura sembra essere rimasto almeno un ultimo riflesso, peraltro senza alcun fulgore metafisico, e in cui al massimo si esprime la vicinanza, l'intimità di una visione familiare.

Eppure anch'essa basta evidentemente, come indicano la seconda e la terza strofa, per farci sentire ancora come felicità («dolcezza», 17) e arricchimento («ricchezza», 20) una Divinità. Ma nulla di più. Quest'ultima, infatti, spaventata, si sottrae ad ogni presenza (34-36). Il presupposto per quest'esperienza di qualcosa di primigenio, tradizionalmente rappresentato appunto dalla natura, è però la – tipicamente moderna – negazione: non soltanto le voci e i rumori della città – perfino i loro suoni naturali – il canto degli uccelli (11/12) – devono tacere, per poter percepire ancora un'eco di quello che intimamente ci commuove («e piove in petto», 17). Che peraltro non risiede in ciò cui questa povertà addirittura francescana della natura sembra ancora rimandare simbolicamente: nei limoni. È piuttosto solo il loro profumo (15/21), che mediante il silenzio ci rende capaci di vedere (34). Qui Montale, nella sequenza delle immagini, si fa portavoce della critica gnoseolo-

⁶ E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1990; pp. 11 e sgg. In seguito citato come TP e pagina. Cfr. Ch. Ott, *Montale e la parola riflessa*, Milano, FrancoAngeli, 2006.

⁷ E. Montale, *L'opera in versi*, a cura di R. Bettarini, G. Contini, Torino, Einaudi, 1980, p. 862.

gica instancabilmente ripetuta dalle avanguardie, e già intuita da Kant, quando, verso la fine della sua riflessione filosofica, ammetteva: «Noi conosciamo molto già prima di ogni conclusione formale, e la ragione chiarisce solo ciò che pensavamo prima nel sentimento»⁸. È il dubbio nei riguardi del razionalismo, che domina la crisi culturale del Novecento, e che Montale rafforza a modo suo.

Dunque la ricerca di una via di ritorno alla natura, continuerebbe ad essere la via d'uscita dal «Disagio della civiltà» (per citare un famoso saggio di Sigmund Freud)? Montale, tuttavia, ha assunto questo schema solo per smontarlo spietatamente. Tutto quanto l'io lirico espone nelle prime tre strofe – nella quarta ed ultima viene ancora una volta – perentoriamente – revocato, ivi compresa la sua idea già sminuita e disillusa della natura: «Ma l'illusione manca» (37). Il tutto non era che una 'messa in scena' dell'immaginazione. L'inevitabile realtà, senza alcuna possibilità di scampo – neanche attraverso l'illusione –, è la città (38). Essa si è dunque distaccata del tutto da quel soccorrevole interlocutore che un paesaggio simpatizzante con l'uomo aveva offerto per secoli. Quest'ultimo è a sua volta sparito completamente dietro il potere dittatoriale della cultura urbana. In altre parole: anche agli occhi di Montale, la seconda natura prodotta dalla civilizzazione ha superato la prima. Perciò, l'io lirico finisce intrappolato nei meccanismi del tempo (37), che procede in senso progressista; il suo rumore (38) soverchia la lingua del silenzio; la pioggia, che fuori (17) prometteva felicità, diventa qui (40) sinonimo di sfinimento; l'inverno deprime l'umore (41). La luce emanata dalla ragione, oscura e amareggia l'anima (42), raggela i moti interiori (46). La civilizzazione della città non conosce una cultura del cuore. Pertanto, Montale lo sa bene, una fuga a ritroso nella semplicità della natura è definitivamente impossibile. Il peccato originale della cultura è un fatto ormai irrevocabile.

3. Esiste tuttavia anche un altro motivo, che non è legato soltanto al strapotere dell'idea di progresso. Montale lo ha inserito nella poesia che apre la raccolta e funge da prologo agli *Ossi di seppia*: la causa di questa impossibile inversione di rotta risiede anche nelle nostre aspettative – inadeguate – nei confronti della natura stessa, cui in passato attribuivamo un'affinità elettiva che, di per sé, non è veramente nelle sue intenzioni.

⁸ *Materialien zu Kants Kritik der Urteilskraft*, a cura di J. Kulenkampff, Francoforte, Suhrkamp, 1974, p. 95.

In Limine⁹

Godi se il vento ch'entra nel pomario
vi rimena l'ondata della vita:
qui dove affonda un morto
viluppo di memorie,
orto non era, ma reliquario.

Il frullo che tu senti non è un volo,
ma il commuoversi dell'eterno grembo;
vedi che si trasforma questo lembo
di terra solitario in un crogiuolo.

Un rovello è di qua dall'erto muro.
Se procedi t'imbatti
tu forse nel fantasma che ti salva:
si compongono qui le storie, gli atti
scancellati pel giuoco del futuro.

Cerca una maglia rotta nella rete
che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!
Va, per te l'ho pregato, – ora la sete
mi sarà lieve, meno acre la ruggine...

Di nuovo l'io lirico si colloca in una cornice campestre, un frutteto («pomario», 1). Come nel testo precedente, anche qui non compare l'immagine di una natura ancora genuina e per così dire intatta, che offrirebbe ad un tu, compagno di prigionia nella sfera della cultura, una vera alternativa. Al contrario. Ciò che ne resta – un giardino – mostra a sua volta tratti di devastazione e di morte. È vero che si tratta di uno spazio recintato e quindi separato da un «di fuori» («muro», 10). Ma all'interno di questo idillio regna l'immobilità funerea di una «natura morta» (2/3). Essa non può più trasmettere nulla di autentico, soltanto reminiscenze ormai inaridite (3/4). Perciò, se c'è ancora chi crede di ritrovare se stesso richiamandosi alla natura – come tradizionalmente invocava l'*idillio campestre* – viene bruscamente distolto dall'io lirico dalla sua superata devozione alla tradizione. Tutto ciò appartiene al passato ed è, in tal senso, un reliquiario (5). Ormai la vita («vento», 1: una sottile allusione allo zeffiro e all'*Infinito* leopardiano) è sperimentabile tutt'al più al di fuori, oltre i limiti che racchiudono il giardino. Ciò che si percepisce all'interno («il frullo che tu senti», 8) non ha in sé nulla di

⁹ E. Montale, *Tutte le poesie*, cit., pp. 7 e sgg.

esaltante («non è un volo»); è semplicemente espressione di ciò che, per sua natura, è la natura: «il commuoversi dell'eterno grembo» (7): il suo movente assolutamente biologico di autoconservazione. Di per sé essa non nutre alcun interesse umano per le sorti dell'uomo. A modo suo, quindi, la natura ha perduto, al pari della città, la propria competenza, quando si tratti di offrire un rifugio ideale agli spiriti culturalmente esauriti. Ognuno dei due luoghi metonimici, – è questo il parere dell'io lirico –, è oberato a suo modo di concezioni di vita ancorate solamente nel percipiente, non nella cosa percepita.

E Montale suggerisce anche in che modo ciò sia potuto accadere. Se, malgrado tutto, nel giardino qualcosa improvvisamente si muove («il vento», 1; «il frullo», 6) è comunque penetrato dal di fuori («un rovello è qua», 10; «il vento entra», 1). Nell'immaginario montaliano ciò significa: dal mondo altro della città. Ma questo è valido anche all'inverso (si veda la poesia precedente): se nella città c'è qualcosa di veramente commuovente («il cuore», 46), ha origine proprio dal suo opposto, lo splendore dei limoni in un cortile (44 sgg.). Ciò significa che né la ragione acculturata né l'istinto naturale conoscono qualcosa di assoluto, di ultimativo. Al massimo possono servire l'uno come critica delle pretese esistenziali dell'altra. È quanto dicono i versi 10-12: se tu segui gli impulsi che di volta in volta vengono da fuori (11), ti scontrerai coi muri tra cui sei mentalmente rinchiuso. Ne diventi consapevole. Questa presa di coscienza stimola l'immaginazione («fantasma»), e le tue memorie morte (4) si tramutano nuovamente in storie: tu accedi alle tue possibilità.

Tutto ciò non viene però collegato con un obiettivo preciso; significherebbe soltanto rivincolarsi a un modo di pensare e di agire coerente, logico, causale, in nome della razionalità. Unicamente una partenza, un'uscita dallo stato di minorità che l'uomo deve imputare a se stesso, è tutto quanto Montale può offrire (ultima strofa, v. 15/16). L'essere in cammino dell'io lirico è dunque un metodo, è l'unico atteggiamento esistenziale convalidato. Se né la ragione né la sensorialità, la cultura o la natura, conoscono un valore e una felicità ultimativi e vincolanti, il dovere dell'uomo può solo consistere nel non farsi imprigionare da ideologie rigorose che si richiamano ad essi. Montale sapeva di cosa stava parlando. All'epoca delle sue prime pubblicazioni, il fascismo e il comunismo cominciavano ad offuscare gli orizzonti. Perciò l'appello dell'io lirico, che come un motto percorre la sua opera poetica: «Cerca una maglia rotta nella rete/che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!» (15/16)

4. Ma la questione fondamentale e decisiva è: come avviare questo movimento liberatorio?¹⁰ Dove trovare un luogo che non sia dominato dalle costrizioni della città o dall'egoismo della natura? Noi non possiamo infatti spogliarci né delle nostre pratiche di vita civile e culturale, né dei nostri bisogni creaturali. La risposta di Montale è epocale e rappresentativa di tutta una tendenza della letteratura moderna: questo luogo è la poesia, l'arte. Essa crea all'interno della cultura, per così dire, un'enclave che è allo stesso tempo un "aldifuori", un terzo luogo che, nelle modalità imprescindibili della cultura, quindi *con* gli strumenti della cultura – della poesia – ci offre una possibilità di essere naturali. Certamente, tutto ciò non ha più nulla a che fare con la felicità paradisiaca in cui l'umanità sarebbe vissuta prima che iniziasse la storia della cultura. Questa poesia è cultura, è nata con la partecipazione della ragione, e in questo senso può essere a sua volta inquadrata nella figura della città, peraltro intesa come *città ideale*. È appunto ciò che afferma, in efficace trasposizione sinestetica, la chiusa de *I limoni* (da 43 sgg.). Ci troviamo, inevitabilmente, nella realtà opprimente della città. Dallo spiraglio di un portone semichiuso, si intravede nel cortile – un'enclave –, il bagliore dei limoni (45). Qual è il loro significato qui, al centro di uno sconcertante paesaggio urbano, e chiaramente in contrasto con la loro ambientazione naturale nei versi precedenti (10)? Nel testo ha luogo un programmatico passaggio di significato: l'equivalente della loro naturalità nel mondo della civilizzazione – sono le "canzoni" (48). Esse, non più un'immediata esperienza della natura, sciolgono gli irrigidimenti che paralizzano la sensibilità emotiva («il gelo del cuore si sfa», 46). Allora il colore naturale dei frutti («i gialli dei limoni», 46) può manifestarsi di nuovo in una forma culturalmente mutata, nell'aureo splendore diffuso dagli squilli solenni («trombe») della poesia. Creano per così dire uno spazio per l'arte, dove la naturalezza smarrita può esser fatta riaffiorare come eco culturale.

Ma anche come *città ideale*, questa poesia rimarrebbe pur sempre città; e anche se il suo linguaggio, facendosi ermetico, si distanzia dimostrativamente dal proprio contesto funzionale, rischia pur sempre l'emarginazione periferica: cioè l'egoistica chiusura in una torre d'avorio autoriflessiva, in cui coltivare narcisisticamente la propria diversità. Montale era profondamente consapevole di questa particolare minaccia che incombe sull'arte moderna. In fondo, si era formato ancora sotto l'impressione di movimenti artistici quali il simbolismo, la decadenza e l'avanguardia. Per questo motivo dedicò una gran parte della sua attenzione letteraria a

¹⁰ Concetto che sembra rispondere a *l'Évolution créatrice* di Henri Bergson.

difendere la propria arte da qualsiasi tipo di asservimento, in fondo addirittura fin dopo la morte, con il controverso *Diario Postumo*¹¹.

5. A conclusione, vorrei perciò esporre alcune considerazioni su questo importante aspetto autocritico della sua lirica. Dove poteva cercare, uno come lui, una copertura per la propria azione di resistenza intellettuale? Ciò che gli veniva negato da una società ammaliata dalla città – poté trovarlo nella comunità dei poeti. Come in nessun altro paesaggio, nel regno della poesia i poeti defunti sono altrettanto vivi di quelli viventi.

Il costante dialogo con essi, con Dante e Petrarca, Shakespeare, Leopardi, Baudelaire, Mallarmé, Pascoli, Carducci, D'Annunzio, T.S. Eliot, Guillén, Ungaretti e molti altri ancora – era questo il vero contesto di vita di Montale. Solo qui, nella riserva mediale dell'arte della parola, è possibile essere contemporaneamente «San Giorgio e il drago», come vien detto nella poesia *Molti anni...*¹². Nel suo ambito è lecito dichiarare la propria non-appartenenza e sviluppare una virtù critica della negazione. «Codesto solo oggi possiamo [noi, i poeti] dirti: ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo», dichiara una delle sue poesie più significative («*Non chiederci...*»)¹³ composta durante il fascismo. E almeno 43 delle sue liriche cominciano con un «Non ...».

Montale soprattutto rifiutava un'arte politicizzata. Di questa astensione diede chiaramente prova in un'occasione emblematica: la visita di Hitler a Firenze nel 1936. Il testo relativo non ha nulla della canzone politica, contiene soltanto una dichiarazione circa il compito della poesia: «La piagata primavera è pur festa se raggela in morte questa morte» (cioè Hitler e l'ossessiva ideologia fascista)¹⁴. L'arte ha quindi il compito di individuare e smascherare, nell'obbedienza alla realtà di fatto, addirittura nella sconsideratezza della normalità, la fatale tendenza alla violazione della *conditio humana*. Una pretesa inaudita per un linguaggio inerme come la lirica! Che può essere avanzata solo da chi ne espunge ogni ragionevolezza, ne rifiuta le concessioni allo spirito dei tempi, per prepararlo a quella miracolosa pentecoste poetica, che è la speranza di tutta la lirica moderna. «Il miracolo era per me evidente come la necessità», dichiarò Montale nell'*Intervista immaginaria*¹⁵. Ma come evocare questa magia del linguaggio in un mondo ormai disincantato? Essa si dispiega tramite

¹¹ *66 poesie e altre*, a cura di A. Cima, Milano 1996.

¹² E. Montale, *Tutte le poesie*, cit., p. 140.

¹³ Ivi, p. 29.

¹⁴ Ivi, p. 256.

¹⁵ E. Montale, *Sulla poesia*, cit., p. 565.

uno dei tratti stilistici più appariscenti di Montale: dalla prima raccolta fino all'ultima (il *Quaderno di quattro anni*¹⁶) e quasi in ogni testo, l'io intrattiene un intimo colloquio con un tu. Un dialogo che ancora il volubile io lirico ad un interlocutore, che esso stesso si crea e nel quale tuttavia sembra al contempo annullarsi. Nella cognizione di sé, quindi, è sempre contemporaneamente io e tu, e non si lascia nuovamente imprigionare in identità circoscritte ed intenzioni univoche. La sua determinazione, piuttosto, rimane aperta a guisa di passaggio interiore.

Obbligandosi in tal modo verso se stesso, peraltro, l'io si espone ad un perenne conflitto: quello di non poter accettare il diritto di domicilio accordatogli dalla poesia, suo luogo terzo, come dimora definitiva. L'orto della tradizione, il «pomario» (*In limine*), un «morto viluppo di memorie, orto non era, ma reliquiario. [Perciò] cerca una maglia rotta nella rete [...], tu balza fuori, fuggi!» (*In Limine*)¹⁷. Secondo Montale, ciò vale in ultima analisi anche per la propria poesia. Tu devi rinunciare alla terraferma poetica, si dice ne *Il balcone*¹⁸, per poter guadagnare nuovo terreno poetico – poesia come critica della poesia. Il percorso attraverso le liriche montaliane è costellato di segnali: la brace e la cenere, il velo strappato, l'arretramento nell'ombra. Vi si parla ripetutamente di estinzione, assenza, sparizione. Fin nel suo testamento Montale raccomanda la religione estetica del «Muori e divieni!», di tradizione e rottura della tradizione.

In questo modo si vuole assicurare che la lirica non riceva né trasmetta messaggi, che significherebbero per lei soltanto un nuovo obbligo, erigerebbero dei muri tra ciò che deve e ciò che non deve essere. Nel programmatico *Portami il girasole*¹⁹ essa è pertanto dispensata inequivocabilmente da qualsiasi destinazione specifica. «Questa pianta», gialla come i limoni del testo precedente, e quindi un simbolo della poesia, deve far «evaporare» tutto. Solo in questo modo si può percepire qualcosa dell'«essenza» della vita. Dunque la poesia montaliana è simile ad un'antiautoritaria «pastora senza greggi»²⁰, impegnata a far sì che i capi semantici sfuggano appunto alla sua sorveglianza. Per raggiungere questo obiettivo è necessario disarmare il linguaggio. L'espressione poetica deve guardarsi bene dal suggerirci che, dietro la facciata testuale, si celi la cognizione di un significato più profondo, ultimativo. A tal fine Montale si serve, come Pascoli o Josef Beuys di «materiali poveri», precedendo la

¹⁶ E. Montale, *Quaderno di quattro anni*, a cura di A. Bertoni, G. M. Galle, Milano, Mondadori, 2015.

¹⁷ E. Montale, *Tutte le poesie*, cit., p. 7.

¹⁸ Ivi, p. 111.

¹⁹ Ivi, p. 34.

²⁰ Ivi, p. 178.

tendenza a un'«arte povera». Il loro bacino di utenza si sposta, rispetto al centro della città pomposa, che rende «amara l'anima» (*I limoni*, v. 43), verso l'esterno, per così dire ai recinti e ai margini della strada. Questo impoverimento poetico deve indurre a lasciarsi irretire e a soffermarsi su queste trascurabili inezie: «Fa che il passo su la ghiaia ti scricchioli e t'inciampi il viluppo dell'alghe» (*Arsenio*)²¹.

Ad esso è intonata anche la musicalità dei suoi testi. Rispetto al Belcanto della lirica simbolista, allo sfarzo dannunziano, al vociare dei futuristi, il canto di Montale è smorzato, ruvido e schivo, «qualche storta sillaba e secca come un ramo» (*Non chiederci...*)²². È il suo modo di opporre resistenza alla prosopopea e ai rimbombanti proclami che dominavano la vita pubblica della sua epoca.

Ma con le parole impotenti della poesia, si poteva sul serio ottenere qualcosa? Quando i moti dell'io lirico accennano a un qualche posizionamento, si tratta sempre di un rimando discreto ma persistente a una collocazione al limite, sulla soglia (la prima poesia *In limine*). Le liriche continuano a ripeterlo con immagini sempre nuove: la riva estrema del mare, la casa sulla scogliera, la dogana, il balcone, la linea d'ombra. Solo guardando dal confine, è possibile mettere in discussione il potere centrale del fulcro pericolante, la città. «Il sole», figura tradizionale della luce della ragione, «è cieco», vien detto nella *Primavera hitleriana*²³. È necessario che nelle sue fortezze concettuali rimangano aperti degli spiragli poetici. È questo il compito dell'arte. Montale, quindi, intende la propria lirica come un luogo che ci dischiude uscite ed accessi. Per questo motivo, a rigore di termini, non ha nulla da dire. Propone dei passaggi, delle possibilità di transito, all'interno di un mondo in cui tutto è orientato²⁴, sull'arrivare. Così, del debole linguaggio della poesia, Montale sfrutta l'unica forza possibile: indebolire la lingua dei forti. Si potrebbe anche dire che fa dell'ecologismo verbale.

²¹ Ivi, p. 83.

²² Ivi, p. 29.

²³ Ivi, p. 257.

²⁴ E. Montale, *Sulla poesia*, cit., p. 6.

Wanda De Nunzio Schilardi
(Università degli Studi di Bari "Aldo Moro")

VITTIME ED EROI NELLA *PELLE* DI CURZIO MALAPARTE

Se è legittimo riconoscere validità documentaria ai testi letterari quali indicatori di prospettive culturali che rinviano a situazioni storiche, economiche e politiche, allora si può assumere l'opera di Curzio Malaparte quale contributo non irrilevante nella individuazione di un aspetto del problema dell'infanzia e della guerra. *La Pelle* si può leggere infatti anche come testimonianza significativa e sconcertante della condizione dei bambini napoletani durante la seconda guerra mondiale. Ciò premesso non si vuol porre sullo stesso piano le fonti storico-sociologiche e le fonti letterarie, ma semplicemente riconoscere il significato altro che può assumere la letteratura e individuare il contributo che essa può dare alla comprensione integrata e interdisciplinare di un certo fenomeno. *La Pelle*, «storia e racconto», è il risultato del difficile intreccio tra il diario, il documento e le stravaganze e gli arbitri della immaginazione, insomma un altro tentativo di storia e invenzione.

Appena uscito dalla prigione romana di Regina Coeli andai alla stazione, e salii sul treno per Napoli. Era il 7 agosto del 1943. Fuggivo la guerra, le strade, la fame, fuggivo la prigione [...]. Il treno si fermò davanti ad un enorme mucchio di macerie e di stracci insanguinati: e quella era Napoli [...]. Attraverso un nero, scintillante nembo di mosche, il sole batteva a picco sui tetti e sull'asfalto delle strade, vampe di calore salivano dalle macerie ammucciate intorno ai palazzi sventrati, un polverone secco, simile a una nube di sabbia, si sollevava sotto i piedi dei rari passanti batteva a picco sui tetti e sull'asfalto delle strade [...].

]. La città sulle prime, pareva deserta. Ma poi, a poco a poco, si udiva uscir dai vicoli e dai cortili un ronzio, un clamore soffocato di voci, uno strepito fioco e lontano: penetrando allora con lo sguardo nel segreto dei bassi, frugando con l'occhio in fondo alle strette, altissime spaccature aperte fra palazzo e palazzo, che son le nobili vie dell'antica Napoli, si vedeva un brulicar di gente, uno stare, un andare, un gesticolare [...] bande di ragazzi correvano qua e là, scalzi, vestiti di stracci, di lembi di camicia nudi i più piccoli: correvano gridando, sudati, esaltati, eppur con una loro cautela trasognata, non a far chiasso, o presi in qualche loro gioco avventuroso, ma, chi ben guardasse, indaffarati nei loro piccoli commerci, e chi portava un cesto di lattuga, chi una manciata di carbonella, chi un barattolo pieno di qualche brodaglia, chi una bracciata di legna, e alcuni,