

Le Muse e le galline, tra Montale e Sinisgalli

Autor(en): **Roncaccia, Alberto**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **56 (2009)**

Heft 2: **Fascicolo italiano. Lettere d'amore lungo i secoli**

PDF erstellt am: **29.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-271245>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Le Muse e le galline, tra Montale e Sinisgalli

Con orrore
La poesia rifiuta
Le glosse degli scolasti
(*Satura*, p. 333)

Nel 1977, leggendo la poesia «Sul lago d’Orta», Stefano Agosti parafrasa l’immagine iniziale delle Muse come degradazione ironica delle mitiche divinità ispiratrici in banali animali da cortile: «Le Muse stanno appollaiate / sulla balaustrata».

La similitudine sarebbe espressa dall’espressione «appollaiate» dove, per modalità associativa, si darebbe la nozione di “pollo” e, quindi, per declinazione femminile, di “gallina”. Spiega Agosti:

il verbo dichiara con evidenza che le uniche abitatrici del luogo sono le galline, che in tal caso sarebbero elevate ironicamente al rango di “Muse” (il loro “coccodè” si collocherebbe così sul piano del “canto”, o della “parola” di queste ultime). Ma con altrettanta evidenza l’immagine si potrebbe leggere anche nell’altro senso (e acquisterebbe allora un valore, per così dire, metafisico): le Muse stanno, come altrettante galline, sulla balaustrata ecc. Il loro canto sarebbe simile a un “coccodè” ecc.¹

Ora, l’evidenza su cui lo studioso insiste non mi sembra del tutto scontata. Sembra evidente, soprattutto, una lettura critica della poesia del secondo Montale nel senso di azzeramento del lirismo “alto”, di abbassamento sistematico dei contenuti, di assimilazione ironica di immagini più propriamente “poetiche” a figure esplicitamente dissacrate. Il Montale degli anni Settanta non crederebbe più, *veramente* non crederebbe più, alla funzione “tragica” della poesia, riducendo la propria ispirazione ad una sorta di prosastica parodia del percorso precedente. L’intenzione dell’autore, per quanto indicato dal critico, sarebbe quindi quella di mostrare la propria parola poetica come un insulso e irrisorio «coccodè». Agosti,

¹ Stefano Agosti, «Il testo della poesia in Montale: ‘Sul lago d’Orta’», in *Profilo di un Autore. Eugenio Montale*, a c. di Annalisa Cima e Cesare Segre, Milano, Rizzoli, 1977; rist. *Eugenio Montale*, a c. di Id., Milano, Bompiani, 1996, p. 162 (da cui si citerà anche in seguito).

tuttavia, malgrado una certa perentorietà della parafrasi, ammette il carattere «abbastanza misterioso» dell'«immagine dei primi due versi».

La poesia, come è noto, fu pubblicata il 26 ottobre 1975 sul *Corriere della sera*, all'indomani dell'annuncio di attribuzione a Montale del premio Nobel. Nel *Quaderno Isella* (f. 59r) se ne trova una copia con aggiunta a penna la data 8 giugno 1975². Il componimento non fu quindi scritto di getto e in reazione all'annuncio della prestigiosa consacrazione internazionale, ma era già destinato ad essere incluso nel *Quaderno di quattro anni* (Milano, Mondadori, 1977, p. 71)³. Il saggio di Agosti partecipa all'omaggio miscelaneo *Profilo d'un autore. Eugenio Montale*, curato da Annalisa Cima e da Cesare Segre, uscito nel maggio 1977⁴, e non fa riferimento ad altre poesie del *Quaderno*, stampato per la prima volta nel settembre dello stesso anno⁵.

SUL LAGO D'ORTA | Le Muse stanno appollaiate / sulla balaustrata / appena
un filo di brezza sull'acqua / c'è qualche albero illustre / la magnolia il cipresso
l'ippocastano / la vecchia villa è scortecciata / da un vetro rotto vedo sofà ammuf-

² Come si legge nella «Nota dei curatori» in Eugenio Montale, *L'opera in versi*, edizione critica a c. di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1980, a p. 1126. D'ora in poi *Opera in versi*, da cui trascriviamo tutti i versi montaliani citati nel presente saggio.

³ *Opera in versi*, p. 567.

⁴ Scrive Segre: «Poiché nel 1976 si è celebrato l'ottantesimo compleanno di Montale, la raccolta può anche esser considerata un ideale simposio di amici raccolti intorno al maestro» (*Profilo di un Autore*, *op. cit.*, p. VIII).

⁵ Vale la pena di ricordare che ci troviamo, nonostante la consacrazione nazionale e internazionale del poeta, in un periodo non ovvio e non facile per la ricezione della sua poesia, cioè delle poesie che Montale scrive da *Satura* (1971) in poi. A ricevere il Nobel, si potrebbe dire, è soprattutto il Montale precedente a *Satura*. A metà degli anni Settanta vanno presi in conto, da un lato, gli esiti "difensivi" della polemica col Pasolini-Malvolio e, dall'altro, un progressivo sfaldarsi del sostegno unanime della critica, che sembra non riuscire a tenere convintamente il passo del procedere della scrittura di Montale. Anche critici d'elezione, come Contini, tendono a passare da una attenzione interpretativa vera e propria ad una attenzione più prudentemente filologica. Di questo atteggiamento è espressione emblematica l'oscar mondadoriano curato da Marco Forti nel 1976, dove la più recente produzione del poeta resta "in margine". Salvo rare eccezioni – si ricordino, ad esempio, le importanti e risolutive letture di Maria Antonietta Grignani – c'è un disagio generalizzato verso la poesia del cosiddetto "secondo Montale", poesia che la critica pone su una linea discendente rispetto ad un'acme precedentemente raggiunta e vede, come per esaurimento di vena, farsi impoetica, prosastica, satiricamente canzonatoria, pessimista verso il proprio significato complessivo e la propria possibilità stessa di esistenza. È la lettura ancora oggi generalmente prevalente. È in questo senso emblematico, ad esempio, il breve articolo divulgativo di Casadei in cui si limita il significato della poesia del secondo Montale alla constatazione dell'«impossibilità di una poesia alta nell'epoca della massificazione» (Alberto Casadei, «Montale dalla 'Bufera' alle ultime raccolte», *Pagine della Dante*, LXXX, 2007, 4, pp. 21-26, a p. 26). Per lo scrittore, come si ricorderà, non era questione di poesia "alta" o "bassa", ma di possibilità o meno della poesia.

fiti / e un tavolo da ping-pong. Qui non viene nessuno / da molti anni. Un guardiano era previsto / ma si sa come vanno le previsioni. / È strana l'angoscia che si prova / in questa deserta proda sabbiosa erbosa / dove i salici piangono davvero / e ristagna indeciso tra vita e morte / un intermezzo senza pubblico. È / un'angoscia limbale sempre incerta / tra la catastrofe e l'apoteosi / di una rigogliosa decrepitudine. / Se il bandolo del puzzle più / tormentoso fosse più che un'ubbia / sarebbe strano trovarlo dove neppure un'anguilla / tenta di sopravvivere. Molti anni fa c'era qui / una famiglia inglese. Purtroppo manca il custode / ma forse quegli angeli (angli) non erano così pazzi / da essere custoditi.

Applicandosi a leggere un singolo testo, lo studioso mostra come, dietro l'apparente "facilità" della seconda poesia montaliana, sia da cogliere una rinnovata ricerca formale e l'aspirazione dell'autore a nuovi esiti di significato. La lettura, tuttavia, non si distanzia dalle conclusioni interpretative generalmente condivise dalla critica di quegli anni (e successiva), presentandoci nell'analisi un io poetico sostanzialmente rinunciatario e d'un tratto privo di fiducia nel destino e nel valore "alto" della poesia. In tale prospettiva, Montale approderebbe, con versi formalmente raffinati ma d'inclinazione "prosastica", ad una dimensione scrittoria puramente autoreferenziale. Agosti tende a privilegiare, barthesianamente, un sostanziale gesto deittico vuoto, un'assoluta priorità – jakobsoniana – del significante sul significato, e, di conseguenza, avvalorare l'interpretazione nichilistica secondo cui la poesia sarebbe ormai un Non-luogo, cioè un luogo abbandonato, un limbo «ove vaga e divaga il Soggetto»⁶. Su questa linea, in anni più recenti, si è avuta la lettura del secondo Montale come poeta post-moderno, come scrittore «debole», ormai privo di fede nella poesia⁷. Sottolineare il versante autoreferenziale della seconda stagione montaliana, in sostanza, significa dare per scontato che lo scrittore non presenti nulla di veramente "nuovo", che il senso della sua prima stagione sia ormai acquisito e non ridiscutibile, che la sua, come si usava dire una volta, sia reazione di "stanchezza". Della lettura

⁶ Agosti, *art. cit.*, p. 87.

⁷ Sulla specifica questione si veda il saggio di Giorgio Taffon «Su Montale 'postmoderno'», in Id., *L'atelier di Montale*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1990, pp. 11-43. Più in generale, sull'ultimo Montale è emblematica la posizione di Franco Croce, che parla di «una vecchiaia operosa, confortata dal premio Nobel» e osserva come questa parte dell'attività montaliana, seguendo «senza innovazioni il modello messo a fuoco in *Satura*, di una perpetua variazione sul tema della generale relatività», finisca, risolvendosi in «prodiga dispersività [...], con avere un peso culturale modesto» (Croce, *Storia della poesia di Eugenio Montale*, Genova, Costa&Nolan, 1991, a p. 89).

nichilista è materializzazione la pretesa epifania delle «galline», emblematica sul versante dell'orientamento esegetico ma non abbastanza giustificata, crediamo, su quello della puntuale parafrasi testuale.

Una diversa chiave di lettura del componimento e delle strategie scritte dell'ultimo Montale può essere suggerita, in prima approssimazione, da diversi punti di vista.

Da un'angolazione strettamente linguistica, come si è detto, lo studioso legge il predicato delle Muse, «appollaiate», in senso esclusivamente letterale, come “abbassamento” dissacrante dell'immagine, riferendolo specificamente ai ‘polli’ a suo dire evocati per via «associativa»⁸ (ma potremmo dire anche, più economicamente, per riattivazione etimologica, visto il conio chiaramente denominale del verbo). In realtà, bisogna constatare che nella lingua poetica il termine non è distintivo di un abbassamento di registro. Si veda l'uso figurato che ne fa, ad esempio, Carducci: «Da le ròcche tedesche appollaiate / Sì come falchi a meditar la caccia» («Il canto dell'Amore», vv. 67-68⁹)

Anche senza oltrepassare il senso letterale, si deve considerare come il verbo ‘appollaiarsi’ non sia specifico di polli o di galline, ma si riferisca agli uccelli in generale, compresi quelli più nobili, come i «falchi» dell'esempio carducciano. In senso figurato, d'altra parte, come avvertono i dizionari, il verbo può essere ad esempio comunemente riferito a persone, senza particolari connotazioni espressive.

A livello tematico, la percezione di animali da cortile di fronte ad una vecchia villa abbandonata sarebbe in ogni modo traccia di una presenza umana, che è invece esplicitamente negata dal testo. Il senso letterale, quindi, nonostante l'uso simbolico della gallina sia reperibile nella poesia dell'ultimo Montale («Dopopioggia», «I nascondigli II»), implica eventualmente un rinvio generico ad uccelli o a figure antropomorfe la cui caratteristica è, soprattutto, quella di esser presenti dove l'uomo è assente o almeno distante.

Per la «balaustrata» del secondo verso Agosti indica un'ascendenza ungarettiana¹⁰. Tuttavia, se è vero che le Muse non debbano essere necessa-

⁸ Agosti, *art. cit.*, p. 159.

⁹ In *Giambi ed Epodi*, in *Opere di Giosuè Carducci. Edizione Nazionale*, III, Bologna, Zanichelli, 1935, p. 110.

¹⁰ Agosti, *art. cit.*, p. 170.

riamente «galline», neppure questo eventuale rinvio ungarettiano sarà necessariamente da intendere come ripresa «parodica»¹¹ di puro abbassamento.

Non mi sembra che l'immagine delle Muse-galline sia stata finora ridiscussa dalla critica. Laura Barile, ad esempio, la riprende senza esitazioni in un intervento del 1987:

Nel Q4 [*Quaderno di quattro anni*], dallo spaventapasseri si passa alle Muse-galline «appollaiate» sulla balconata della villa di *Sul lago d'Orta*: mostri con una deforme memoria di angelicità di cui il poeta, in una poesia di solo sei mesi più tardi (4.XII.76), *Proteggeremi...*, prova spavento: «il sole si raffredda», e implora i suoi «custodi», i suoi «piccoli numi», di proteggerlo da queste Muse

Che vidi appollaiate
O anche dimezzate a mezzo busto
Per nascondersi meglio
Dal mio passo di fantasma¹².

Come si vede, la lettura della Barile identifica le Muse-galline in mostri spaventosi, diversamente da Agosti, che vi trova degli esseri banalizzati e ridicoli. La studiosa, quindi, dà alle Muse un significato più “alto”, ma convalida l'immagine, spiegandola sulla base della nozione di «spavento». Anche la paura nei confronti delle Muse, tuttavia, non è del tutto giustificata nei versi: sono le Muse a «nascondersi», ad allontanarsi, non l'io che le osserva. La lettura di Agosti è ancora definita «inappuntabile» da Marco Forti in occasione del centenario del 1996¹³.

Il carattere né ridicolo né spaventoso dell'immagine può essere precisato attraverso la sua “fonte” più prossima e diretta, indicata ad esempio

¹¹ «A questo punto risulta evidente che i primi due versi hanno una precisa funzione di “apertura”; non solo, ma anche di dichiarazione di poetica, magari convalidata dalla referenza – parodica – dell'*Allegria* ungarettiana [...]. Il luogo della Poesia (“malinconia” o “Musa-gallina”) è la *balastrata*, vale a dire il non-luogo per eccellenza, la zona dell'indecidibile, l'*inter-mezzo*, il tra» (Agosti, *op. cit.*, pp. 170-171). Il riferimento alla «balastrata» è in ogni modo più complesso, e oppone due concezioni della poesia, una di “realismo metafisico” ed una di “orfismo simbolistico”, come si riassume e si spiega bene in Roberto Gigliucci, *Realismo metafisico e Montale*, Roma, Editori Riuniti, 2007, pp. 10-11 e ss.

¹² Laura Barile, «Adorate mie larve. Maschere e voci in Beckett e Montale», in *Per la lingua di Montale. Atti dell'incontro di studio (Firenze, 26 novembre 1987) con appendice di liste alla concordanza montaliana*, a c. di Giuseppe Savoca, Firenze, Olschki, 1989, pp. 93-125, a p. 95.

¹³ Marco Forti, *Montale e i 'Diari': «recto» e «verso» nell'opera poetica*, a c. della Fondazione Mario Novaro, Bologna, il Mulino, 1998, pp. 575-612, in particolare a p. 589. La lettura d'insieme proposta da Forti disegna una linea ascendente, fino a *La Bufera e altro*, della poesia di Montale cui fa seguire una fase discendente a partire da *Satura* (cfr. *ibid.*, p. 609).

da Oreste Macrì¹⁴, che si trova in una breve poesia di Leonardo Sinisgalli. Poesia che costituisce un riferimento chiaro, visto che dà il titolo all'omonima raccolta, *Vidi le Muse*, uscita da Mondadori nel 1943 con prefazione di Gianfranco Contini. Ecco i versi, non facilmente reperibili in stampe o antologie recenti:

Sulla collina / Io certo vidi le Muse / Appollaiate tra le foglie. / Io vidi allora le Muse / Tra le foglie larghe delle querce / Mangiare ghiande e coccole. / Vidi le Muse su una quercia / Secolare che gracchiavano. / Meravigliato il mio cuore / Chiesi al mio cuore meravigliato / Io dissi al mio cuore la meraviglia.

Macrì, forse non del tutto consenziente alle Muse-galline di Agosti, senza tuttavia affrontare la questione, preferisce parlare di «Muse-corvi» in relazione al «gracchiavano» di Sinisgalli e al ricordo del *Corvo* di Poe, che «entra nella stanza del poeta e s'appollaia sul busto di Minerva»¹⁵. Notiamo che Sinisgalli, attraverso l'insistenza annominativa sulla «meraviglia», dà una connotazione positiva alle «Muse / appollaiate tra le foglie» di «una quercia / Secolare», la cui «deformazione ironica»¹⁶ non ha finalità obbligatoriamente dissacranti. La quercia, per limitarsi alla tradizione greco-latina, è albero sacro a Zeus e a Giove¹⁷, con funzione simbolica di tempio e di asse centrale del mondo, come ricorda il *Dizionario dei simboli* di Chevalier e Gheerbrant¹⁸. Il *gracchiare*, come emissione specifica di corvi e cornacchie (rispettivamente sacri ad Apollo e ad Atena), è quindi adeguato ad uccelli di sicura dignità letteraria e mitologica. Si pensi, inoltre, oltre al precedente del *Corvo* di Poe, all'espressione «sinistra cornacchia» riferita a Kafka nella poesia *Verboten* (*Diario del '72*). Anche in Montale, perciò, l'immagine delle Muse «appollaiate» potrebbe intendersi senza accezioni propriamente nichiliste e palinodiche, nonostante

¹⁴ Oreste Macrì, «L'«improprietas» tra sublimità e satira nella poesia di Montale (con un'appendice sul questionario Guarnieri)», in Id., *La vita della parola. Studi montaliani*, Firenze, Le Lettere, 1996, pp. 339-385, alle pp. 360-361. Il senso delle schermaglie poetiche tra Montale e Sinisgalli, osserva Macrì, è vicenda che ancora «aspetta un chiarimento dalla critica» (*ibid.*, p. 361).

¹⁵ Macrì, *art. cit.*, p. 358.

¹⁶ Il sintagma è di Contini. Cfr. «Per Sinisgalli (Campi Elisi)», in Id., *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 342-346, a p. 345.

¹⁷ Il fogliame divino della quercia sacra a Zeus, in particolare, è immagine di memoria omerica (*Odissea*, XIV 327, XIX 296).

¹⁸ Jean Chevalier-Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont et Jupiter, Paris, 1982, *ad vocem*.

l'intenzione almeno in parte parodica. Ci si potrebbe chiedere, inoltre, provando a procedere per associazione, se in «appollaiate» non sia da ritrovare un riferimento vagamente tautologico al nome 'Appollo', con la geminata usuale nella lingua letteraria antica (anche se non petrarchesca), restaurata da Petrocchi, ad esempio, nella grafia dantesca della *Commedia* qualche anno prima della composizione della poesia montaliana¹⁹.

Da un punto di vista macrotestuale, la seconda occorrenza dell'immagine in *Protegetemi* ribadisce il rinvio a Sinisgalli attraverso la precisa ripresa stilematica del «vidi appollaiate»:

Protegetemi / custodi miei silenziosi / perché il sole si raffredda / e l'ultima
foglia dell'alloro / era polverosa / e non servì nemmeno per la casseruola /
dell'arrosto – / [...] / protegetemi dalle Muse / che vidi appollaiate / o anche
dimezzate a mezzo busto / per nascondersi meglio / dal mio passo di fantasma –

Il legame con i versi di «Sul lago d'Orta» è diretto ed esplicito, quasi in forma di estensione esplicativa. Una lettura approfondita e unitaria delle due poesie è auspicabile e, nonostante l'ottima lettura di Macrì, ancora da fare. Restando alla questione delle Muse-galline, si potrebbe nutrire il sentimento che lo scrittore reagisca proprio nei confronti della parafrasi agostiana, su cui era stato intervistato esplicitamente da Annalisa Cima. Difficile dire se ciò sia cronologicamente possibile. Comunque stiano le cose, ci viene offerta una preziosa parafrasi d'autore: «appollaiate», visivamente e figuratamente, sta per «dimezzate», parzialmente nascoste. Le Muse restano quindi a pieno titolo divinità ispiratrici, ma distanti, nascoste, immobili, solo parzialmente accessibili. Nei versi di «Protegetemi», lo scrittore si raffigura come «fantasma», come “sopravvissuto” di una vita-poesia precedente, di cui trasmette ora un forte senso di inattualità. Nei versi proemiali degli *Ossi* l'immagine del «fantasma» era di segno positivo: «Se procedi t'imbatti / tu forse nel fantasma che ti salva»²⁰. È il calore dell'ispirazione d'un tempo, ormai, che «si raffredda», mentre l'estrema traccia di gloria poetica, «l'ultima foglia dell'alloro», è invecchiata e inutile («era polverosa / e non servì nemmeno» ecc.). Anche la complessiva situazione tematica delle due poesie rivela, quindi, tratti comuni. L'incipit di

¹⁹ Si ricordi, ad esempio, il dantesco «Minerva spira, e conducemi Appollo, / e nove Muse mi dimostran l'Orse» (*Pd* II 8-9).

²⁰ *Opera in versi*, p. 5.

«Protegetemi» («Protegetemi / custodi miei silenziosi») riprende infatti l'explicit di «Sul lago d'Orta» (sottolineatura mia): «[...] non erano così pazzi / da essere *custoditi*». All'immagine delle «Muse [...] appollaiate» si deve attribuire, quindi, un significato “tecnico”, di poetica, come vuole anche Agosti, ma da cogliere al di là della singola poesia per definire meglio il senso dell'ultima stagione poetica montaliana.

Dal punto di vista dei riscontri esterni, abbiamo a disposizione l'intervista di Annalisa Cima a Montale, posta a chiusura del citato *Profilo* miscellaneo, sui cui saggi critici lo scrittore fu invitato ad esprimersi²¹. Sollecitato proprio sull'immagine delle «galline», lo scrittore resta abbastanza evasivo, ma tiene a sottolineare come la rappresentazione sia soprattutto simbolica. L'intento propriamente ironico o parodico, in ogni modo, non è confermato:

D[OMANDA]. Le Muse di cui parla nel primo verso di *Sul lago d'Orta* sono da intendere in senso proprio oppure designano scherzosamente delle persone? Usa l'espressione «appollaiate» per alludere a galline?

R[ISPOSTA]. La villa l'ho vista da un'altra parte, non sul lago d'Orta. È presso Firenze, a Castello: c'era una villa abitata da nobili. L'ho trasportata ad Orta chissà perché, ma poteva starci benissimo. La villa non aveva balastrate, non aveva Muse. Le Muse le ho scritte ma non le ho viste. Penso a mezzi busti di terracotta²².

Le Muse-galline non sono quindi sottoscritte dal poeta, che precisa di non avere in realtà visto Muse, ma di averle pensate, immaginate come «mezzi busti di terracotta». Apprendiamo, quindi, che le Muse non si ispirano ad entità occasionalmente incontrate dallo scrittore in una situazione biografica e, inoltre, che non hanno di per sé connotazioni ironiche o parodistiche. Non rappresentando persone o cose del mondo reale, le Muse non possono che rappresentare sé stesse, secondo un procedimento prossimo alla *mise en abyme*: il poeta, sdoppiandosi dal soggetto sintattico dei versi, si rappresenta come mezzo busto di terracotta, osserva sé stesso

²¹ Precisa Segre, sempre nell'Introduzione: «Chi conosce Montale sa che non ci si potevano attendere da lui delle complete controdeduzioni. Disponibile, semmai e non sempre, a precisazioni d'ordine cronologico o, comunque, di carattere oggettivo, egli ha sempre mantenuto di fronte alle proposte ermeneutiche una neutralità tra ironica e indifferente. Netta divisione dei compiti tra il poeta e i suoi critici, i quali devono chiedere al rigore delle dimostrazioni la conferma che i sì e i no del poeta, allo stesso titolo, eludono» (*Profilo di un Autore, op. cit.*, p. VIII).

²² *Profilo di un Autore, op. cit.*, pp. 187-188.

nell'ipostasi della sua prima ispirazione, condivisa come valore, per vie diverse, con altri poeti. Attraverso l'indicazione della materia, la «terra-cotta», il corrispettivo speculare dell'io ha una connotazione di fragilità, di resistenza non garantita contro il tempo. L'umiltà della materia indicata, che suppone anche un dimensionamento "umano", suggerisce, in particolare, la fine dell'illusione della stagione compositiva precedente, dove il poetico si colloca «fuori» dal tempo: «tu balza fuori, fuggi!», si legge in apertura degli *Ossi*.

«L'ho trasportata ad Orta chissà perché, ma poteva starci benissimo», riferisce enigmaticamente Montale all'intervistatrice, come a dire di un dato insignificante. La risposta del poeta, attirando l'attenzione sul titolo, insiste sull'inutilità di spiegare in chiave referenziale le immagini rappresentate nella poesia. Nessun richiamo realistico, in ogni caso, giustifica la scelta del lago d'Orta. Sul titolo ci dice qualcosa anche la nota editoriale che sul *Corriere della sera* accompagnava la prima pubblicazione del testo: «Sul manoscritto originale la poesia era intitolata *Una casa sul lago*. Montale ha avuto un ripensamento. Ha detto: "C'è già un'altra mia poesia intitolata *Casa sul mare* [...]. È meglio non ripetersi"»²³. Il toponimo 'Orta', a differenza di quanto l'autore voglia farci credere, non è forse dovuto ad una scelta casuale e priva di significato. Una precisa suggestione fonico-semantica può essere ipotizzata in relazione all'uscita, nel 1973, della traduzione italiana del volume heideggeriano *In cammino verso il linguaggio*²⁴. Nel famoso saggio dedicato all'interpretazione di una poesia di Trakl, l'edizione italiana non traduce il termine tedesco che indica il "luogo", termine chiave di cui Heidegger ricorda il senso etimologico di "punta di lancia":

Tutte le parti della lancia convergono nella punta. L'*Ort* riunisce attirando verso di sé in quanto punto più alto ed estremo. Ciò che riunisce trapassa e permea di sé tutto. L'*Ort*, come quel che riunisce, trae a sé, custodisce ciò che a sé ha tratto, non però al modo di uno scrigno, bensì in maniera da penetrarlo nella sua propria luce, dandogli solo così la possibilità di dispiegarsi nel suo vero essere²⁵.

²³ *Opera in versi*, pp. 1126-1127.

²⁴ Martin Heidegger, «Il linguaggio nella poesia. Il luogo del poema di Georg Trakl», in Id., *In cammino verso il linguaggio*, tr. it. di Alberto Caracciolo e Maria Caracciolo Perotti, Milano, Mursia, 1973.

²⁵ *Ibid.*, p. 33.

Il «lago d'Orta» è probabilmente scelto come indicazione metapoetica del Luogo in cui l'essere prende dimora, trova casa: è il luogo, heideggerianamente, della poesia, del linguaggio come manifestazione dell'essere. La caratteristica azione di un tale Luogo è il *custodire* «ciò che a sé ha tratto», ma senza chiusura «al modo di una scrigno», bensì lasciandolo partire, cioè «dispiegarsi nel suo vero essere». Così Montale sembra raffigurare un luogo di convergenza assoluta, «tra vita e morte» (v. 14), dove però «manca il custode» (v. 23) e dove non si è «così pazzi / da essere custoditi» (vv. 24-25).

A differenza della poesia di Trakl, «Una sera d'inverno», letta dal filosofo tedesco, dove la casa è accogliente e la tavola imbandita per il viandante, dove tutto è pronto per quanti giungono per oscuri sentieri, in Montale prevale la divergenza, l'«angoscia», l'assenza. Il contesto di abbandono e di commemorazione di cose passate in cui le Muse sono immaginate come «mezzi busti», sembra suggerire, senza mai esplicitarla, una caratterizzazione cimiteriale. Il campo semantico del sepolcrale connota senza enfasi l'attitudine dell'io e la percezione dello spazio. Un endemico sentimento di «angoscia», propriamente «limbale», esprime lo stato di sospensione tra essere e nulla («tra la catastrofe e l'apoteosi», «indeciso tra vita e morte») e accompagna varie immagini di disfacimento temporale («vecchia villa scortecciata», «sofà ammuffiti», «rigogliosa decrepitudine»). Macrì, ad esempio, ha notato come la cifra fonica dell'angoscia e della morte sia contenuta fin nel titolo: *lago-Orta / angoscia-morte*. Per l'insistito trovarsi «al limitare», espresso nel testo dalla «balaustrata», la memoria del lettore può associare le Muse «appollaiate» in un luogo umano disabitato a quelle dei *Sepolcri* foscoliani: «le Muse / [...] Siedon custodi de' sepolcri», «fan lieti / di lor canto i deserti» (vv. 228-233). Nei due casi, all'immagine delle divinità ispiratrici è affidata la funzione di rappresentare la poesia: diverso è l'atteggiamento dell'io che, in Montale, rifiuta di identificarsi con la funzione memoriale «alta» dell'opera artistica. Come quelle foscoliane, anche le Muse di Montale restano, nei versi, le uniche vere *custodi* del luogo, completamente abbandonato, della «deserta proda» (v. 12), che ricorda a sua volta la «deserta gleba» del v. 47 dei *Sepolcri*. L'aggancio intertestuale può essere attivato dal lettore anche in relazione all'explicit montaliano: «da essere custoditi». Sono quindi messe in stretta relazione, come nel verso foscoliano, le *Muse* e il *custodire*, secondo un meccanismo di collegamento semantico tra prima e ultima parola di un componimento, secondo un meccanismo che Montale usa,

ad esempio, in «L'anguilla» («L'anguilla [...] sorella»). «Protegetemi», in continuità con «Sul lago d'Orta», sembra a sua volta aprirsi con una ripresa dai *Sepolcri*, dove si trova la formula, altrettanto anaforica, «protegete i miei padri» (vv. 275 e 279)²⁶.

L'eventuale suggestione foscoliana, come riferimento alla tradizione poetica moderna, farebbe di «appollaiate», in questo senso, una parafrasi di “abbassamento” di «Siedon», così da confermare l'originaria *letterarietà* delle Muse che aprono la poesia «Sul lago d'Orta». In esse l'io, per la funzione istituzionale che gli è propria, si riflette e, a distanza, si osserva, dimidiato nell'irrevocabile frattura tra un passato e un presente che non sono solo suoi. Nella propria storia “interna”, l'io aveva già separato il suo prima e il suo dopo, ad esempio, in *Diario del '71*:

La mia Musa ha lasciato da tempo un ripostiglio / Di sartoria teatrale; ed era
d'alto bordo / Chi di lei si vestiva. Un giorno fu riempita / Di me e ne andò fiera.
Ora ha ancora una manica / E con quella dirige un suo quartetto / Di cannuce.
È la sola musica che sopporto. («La mia Musa»)

Le Muse da «sartoria teatrale», nella tradizione, non possono che avere come capostipiti i “panneggî” neoclassici delle Muse foscoliane, in passato “vestiti” dal poeta per innalzarsi, per essere «d'alto bordo», e per giustificare il proprio privilegio conoscitivo e morale. A quella tradizione “alta” si era con *fierezza* nutrito anche Montale, insieme ai suoi critici, fino alla *Bufera*. «Ora», sceso dal “palco”, dall'«alto bordo»-«balaustrata», l'io guarda le Muse “precedenti” (e, ripetiamo, non solo sue) come abiti dismessi, ne sente l'inattualità e cerca altra ispirazione. Sia consentito notare, incidentalmente, che nel verso conclusivo «musica» potrebbe essere sinonimo di ‘musa’, come aggettivo, qui sostantivato (si può citare l'esempio di Campana:

²⁶ In questa prospettiva, può essere colto anche un parallelo tra l'io e la raffigurazione del poeta alla fine del poema foscoliano: al «mio passo di fantasma» può corrispondere l'«errar [...] brancolando» dei vv. 280-281, così come al «quando entrerò nel loculo» si legherebbe il «penetrar negli avelli» del v. 282. Altri indizi testuali sono reperibili: il «sole si raffredda», da collegare a «il tempo con le sue fredde ale vi spazza» (*Sepolcri*, v. 231) e a «finché il Sole / risplenderà» (*Sepolcri*, vv. 294-295); i «lari» sono presenti in *Sepolcri*, v. 99 e, come «Penati», in *Sepolcri*, v. 269; il tema della «dimenticanza» si avvicina a quello dell'«oblio» (*Sepolcri*, v. 18) o, per opposizione, dell'opera eternatrice dell'alta poesia («eternerà», *Sepolcri*, v. 290). Proseguendo, si può ancora mettere in parallelo, tematicamente e foneticamente, la «pellicola / da quattro soldi / che continua a svolgersi / davanti a me / e pretende di coinvolgermi» al foscoliano «e *involve* / tutte cose l'oblio nella sua notte; / e una forza operosa le affatica / di moto in moto» (*Sepolcri*, vv. 17-20, sottolineatura mia).

«Musica fanciulla esangue», in «La Chimera», v. 12). Per queste ragioni, a quanto possiamo capire, rispetto a «La mia Musa», in «Sul lago d'Orta» l'attenzione si sposta dall'io del poeta al pubblico della poesia, di solito contento di quelle Muse «teatrali». Anche il pubblico, ironicamente visualizzato sotto forma di «famiglia inglese», ha ormai disertato la nobile e «vecchia villa» della poesia «d'alto bordo». Avendo l'io lasciato i propri «abiti di scena», non resta, come si legge nel testo, che «un intermezzo senza pubblico» (v. 15). La constatazione dell'assenza di «pubblico» è prova in questi versi di una portata ampia e ambiziosa della riflessione del secondo Montale.

La polisemia e l'ambiguità degli elementi linguistici e delle immagini «di recupero», il riuso di temi e stilemi, di fonti letterarie più o meno evidenti, hanno come parametro di coerenza la regolare ricollocazione di tale materiale espressivo in nuovi contesti di significato. L'operazione lascia intendere la volontà di esprimere una diversa visione del mondo e dello scrivere versi, una ricerca ancora aperta di criteri di valore da applicare alla scrittura poetica nell'epoca della società di massa. «Potrà sopravvivere la poesia nell'universo delle comunicazioni di massa?», si chiedeva lo scrittore nel discorso tenuto all'Accademia di Svezia il 12 dicembre 1975, ricevendo il Nobel, e aggiungeva: «la risposta non può che essere affermativa». Nello stesso discorso, si trovano anche le Muse:

Che l'orto delle Muse possa essere devastato da grandi tempeste è, più che probabile, certo. Ma mi pare altrettanto certo che molta carta stampata e molti libri di poesia debbano resistere al tempo. [...] Diversa è la questione se ci si riferisce alla reviviscenza spirituale di un vecchio testo poetico, il suo rifarsi attuale, il suo dischiudersi a nuove interpretazioni²⁷.

Anche l'autore, possiamo parafrasare, ha bisogno di attivare «nuove interpretazioni» della propria precedente poesia, di «rifarsi attuale», di rileggere sé stesso sotto nuova luce e di riusare i materiali della passata esperienza. Come avviene, per la «balaustrata» del secondo verso, in cui solo ad un diverso livello di lettura si può reperire la citazione ungaret-

²⁷ Eugenio Montale, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a c. di Giorgio Zampa, II, Milano, Mondadori «I Meridiani», 1996, p. 3039. Anche la «balaustrata», forse, come immagine metapoetica, torna in un'affermazione dello stesso discorso (sottolineatura mia): «La poesia lirica ha certamente rotto le sue barriere» (*ibid.*, p. 3038).

tiana. Come ha indicato Giusi Baldissone, il riferimento è soprattutto alla «rósá balaustrata» autobiografica²⁸ degli *Ossi*, che in rima con «divorata» compariva nel contesto di rinascita di «Riviere» ed esprimeva un nuovo afflusso di energie positive.

Se la «balaustrata» ci riporta alla poesia conclusiva degli *Ossi*, altri riferimenti si fanno presenti al lettore. I primi versi di «Sul lago d'Orta», per tema, costruzione e memoria fonica rinviano ai primi versi dei «Limoni»:

<p>Ascoltami, i poeti laureati si muovono soltanto fra le piante dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti [...] («I limoni», vv. 1-3)</p>	<p>Le Muse stanno appollaiate Sulla balaustrata [...] c'è qualche albero illustre la magnolia il cipresso l'ippocastano («Sul lago d'Orta», vv. 1, 4-5)</p>
--	---

All'indicazione generale delle «piante / dai nomi poco usati» corrisponde quella di «qualche albero illustre». Entrambe le indicazioni, con funzione cataforica, introducono un *tricolon* di fitonimi d'uso letterario. Lo scarto temporale fra le due poesie, inoltre, fa sì che il poeta degli *Ossi* sia egli stesso, ormai, «laureato». L'eco è anche fonica, sia per il contrassegno *illustre-ligustri*, sia per la comparabile posizione di fine verso di *appollaiate-laureati*. Tale analogia fonico-metrica mette in stretta relazione gli incipit delle due poesie e, in particolare, «Muse» e «poeti laureati»: all'immobilità delle prime si oppone il movimento dei secondi (*stanno appollaiate-si muovono*).

Il canto poetico, incarnato dalle Muse, è rappresentato staticamente, senza solennità, in una dimensione di «facilità» sottolineata fonicamente dalla sequenza baciata dei vv. 1-2. La staticità caratterizza anche la «vecchia villa» disabitata, ormai lontana dalle ambizioni di un tempo, di cui sopravvive un'aura di grandezza marcata da «qualche albero illustre», ma che ora, «scortecciata» all'esterno, non può offrire che interni «ammuffiti».

Un'altro evidente rinvio autocitazionale è costituito dall'«anguilla» del v. 21. L'immagine, già presente nei *Limoni* (v. 7), è, in particolare, tema di

²⁸ Cfr. Giusi Baldissone, *Il male di scrivere. L'inconscio e Montale*, Torino, Einaudi, 1979, p. 106. La Baldissone si chiede, opportunamente, se le Muse non siano identità sdoppiate del poeta, non sciogliendo però l'ambiguità dell'espressione «appollaiate», tra irrisione e incombere minaccioso (*ibid.*).

un'altra famosa poesia a forte valenza metapoetica. A «L'anguilla», compresa nella sezione «Silvae» della *Buferà*, Giorgio Orelli ha dedicato un approfondito e convincente saggio, indicando come l'immagine sia «simbolo, più propriamente che della poesia, dell'ispirazione poetica, della creatività, della vita a lampi»²⁹. Il critico-scrittore dimostra come l'anguilla della *Buferà* e quella degli *Ossi* condividano lo stesso «impulso metaforico (metonimico?)»³⁰. In entrambi i momenti, l'immagine rappresenta un'esperienza epifanica, un apparire istantaneo per rivelazioni di «luce scoccata», «guizzo», «scintilla», e «morde l'arsura e la desolazione». Nella *Buferà* è dotata di grande forza di risalita contro le correnti avverse, negli *Ossi*, meno enfaticamente, rimasta prigioniera per caso in «pozzanghere / mezzo seccate», è detta «sparuta» ed è agguantata per un gioco infantile. Nei versi 19-22 di «Sul lago d'Orta», bisogna notare, essa è tuttavia evocata *in absentia*: «Se il bandolo del puzzle più tormentoso / fosse più che un'ubbia / sarebbe strano trovarlo dove neppure un'anguilla / tenta di sopravvivere. [...]»

Il successivo gioco di parole «angeli (angli)»³¹ rimanda non solo fonicamente all'«anguilla», data appunto la comune radice da *ἄγγελος* (*ánghelos*). L'«anguilla» è quindi assente, inevitabilmente, come gli «angeli».

I versi richiamano ancora «I limoni», sostituendo all'effetto di ingrandimento, quello del ridimensionamento banalizzante, riconoscibile nell'immagine del «puzzle», in cui si investe simbolicamente un oggetto d'uso quotidiano. Nei «Limoni» l'immagine era ripresa e variata per quattro volte, in sequenza: «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». L'anguilla-ispirazione poetica, riconosciuta dall'io come «sorella», è ormai assente, essa che pur riusciva a sconfiggere «l'arsura e la desolazione», ora neanche «tenta di sopravvivere», ed è quindi implicitamente come morta. Anche su questa morte vegliano immobili le Muse-busti di terracotta.

²⁹ Giorgio Orelli, *L'anguilla*, in *Profilo di un Autore. Eugenio Montale*, op. cit., p. 57

³⁰ *Ibid.*, p. 58

³¹ Risolutivo, sulla questione dell'origine del gioco di parole, Macri: «Né Avalle né Agosti e neppure il Poeta in E. M. [*Profilo di un autore*, op. cit., p. 188] si ricordano che l'aneddoto del Papa sugli angeli-inglesi risale al XX della *Storia di Billy Budd* di H. Melville, tradotta da Montale presso Bompiani nel 1942» (Macri, art. cit., p. 359).

L'opposizione tra io e «poeti laureati», espressa programmaticamente nei «Limoni», si ripropone ora tra le due fasi distinte della storia interna della poesia montaliana. Seguendo la traccia della rima in *-ato* nelle sue varie declinazioni applicate a poeti e Muse, l'insofferenza verso le consacrazioni ufficiali, che “statuificano” l'autore, prende a bersaglio in «Protegetemi» un famoso dizionario «illustrato»: «protegetemi dalla fama / farsa / che mi ha introdotto nel Larousse illustrato».

Un dato generale, di cui Agosti non tiene abbastanza conto nella pratica di lettura, è la destinazione dichiaratamente accademica dei versi montaliani da *Satura* in poi («I critici ripetono / da me depistati» ecc.). Un meccanismo di “depistaggio d'autore” può infatti essere ritrovato anche nel misterioso «appollaiate». Pena il travisamento, l'immagine non può essere intesa come espressione diretta e spontanea, ma come una dizione deviata e artificiosa, mirata a sfidare direttamente l'opera di decifrazione del lettore di professione. Aveva visto giusto Fortini, all'indomani dell'uscita di *Satura*, osservando come quel libro, per esser compreso, dovesse «essere letto in chiave narrativa, o narrativo-parodistica e non davvero come una raccolta di liriche»³². Questa precisazione, formulata a partire da ipotesi di lettura espresse da Pasolini e da Raboni, ha il vantaggio di riconoscere a Montale la libertà e la capacità di creare e rappresentare un io-personaggio. L'io poetico, non per forza coincidente con la voce narrante in *Satura* e poi nelle raccolte successive, doveva incontrare, senza necessariamente superarle, varie “prove” o situazioni. Un tale “percorso”, non costruito e non compiuto, consente all'autore stesso, in veste di io onniscente, di osservare l'io grammaticale dei versi e di farlo “reagire”, senza necessariamente farsene “garante”. Come conclude lucidamente Fortini: «Se dunque possiamo leggere questo libro come la creazione di un ambiente e di un personaggio, come un astuto falsetto, ecco che esso diventa veramente vivo e bellissimo»³³.

Potremmo dire, in altri termini, che l'io della seconda fase della scrittura poetica montaliana sia da considerare sempre più come una variabile e sempre meno come una costante. Nel “personaggio” che Fortini

³² Franco Fortini, «'Satura' nel 1971», in Id., *Nuovi saggi italiani*, vol. 2, Milano, Garzanti, 1987, pp. 103-124, a p. 117.

³³ *Ibid.*, p. 120.

definisce come «piccolo borghese truccato da grande borghese»³⁴, non solo l'autore si riflette per diffrazione ma, soprattutto, crea uno specchio deformante in grado di rimandare ai critici, opportunamente «depistati», la loro stessa immagine di osservatori e di interpreti.

A guardar bene, un omaggio alle proprie Muse, e al significato comunque “alto” della loro ispirazione, è reperibile anche nel secondo Montale. Al «ripetono» attribuito ai critici nella poesia proemiale di *Satura* può essere assimilato il «Dicono», nella stessa raccolta, di «Divinità in incognito», a fronte del quale lo scrittore prende la parola in prima persona e riafferma il valore della poesia: «Io dico / che immortali invisibili / agli altri e forse inconsci / del loro privilegio, / deità in fustagno e tascapane, sacerdotesse in gabardine e sandali / pizie assortite nel fumo di un gran falò di pigne, / numinose fantasime non irreali, tangibili, / toccate mai, io ne ho vedute più volte».

L'altezza dell'ispirazione dell'ultimo Montale va colta, allora, nell'intima convinzione e nel sentimento personale assoluto che egli sa esprimere al di là delle convenzioni/barriere di stile, di materia e di genere. La “perdita” della poesia “alta” era quindi una perdita di “genere”, non, in assoluto, di poesia. La sola alternativa possibile, ormai, era «tra la catastrofe e l'apoteosi», tra l'essere o il non essere poesia. Con questa alternativa, a partire da *Satura*, fece i conti, non senza determinazione, Montale. A ridicolizzare la poesia, nell'epoca della società di massa, a poter credere che le Muse fossero rappresentabili sotto forma di galline e che il loro canto potesse essere paragonabile ad un “coccodè”, non poteva essere il poeta. Lo potevano i critici, opportunamente «depistati». Dalle loro Muse, quindi, egli doveva soprattutto “proteggersi”, non dalle proprie.

Alberto RONCACCIA
Université de Lausanne

³⁴ *Ibid.*, p. 123.