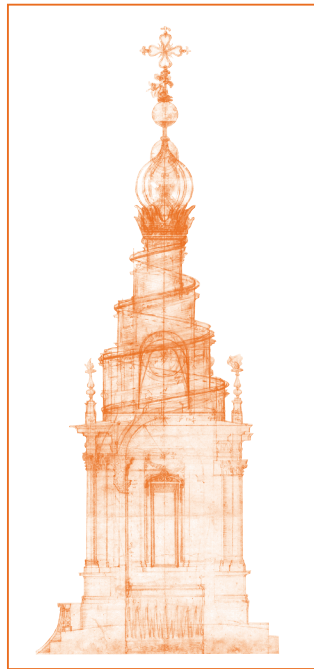


L'Ellisse

Studi storici di letteratura italiana

Anno VII
2012



«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

L'Elisse

L'Ellisse

Comitato scientifico:

GUIDO BALDASSARRI (Padova), FRANCESCO BAUSI (Cosenza), CONCETTA BIANCA (Firenze), SEBASTIANO GENTILE (Cassino), JAMES HANKINS (Harvard), YASMIN HASKELL (Western Australia), GIUSEPPE LANGELLA (Milano Cattolica), MARC LAUREYS (Bonn), FRANCES MUECKE (Sydney), SILVIA RIZZO (Roma «La Sapienza»), CLAUDIO SCARPATI (Milano Cattolica), MARIA ANTONIETTA TERZOLI (Basilea).

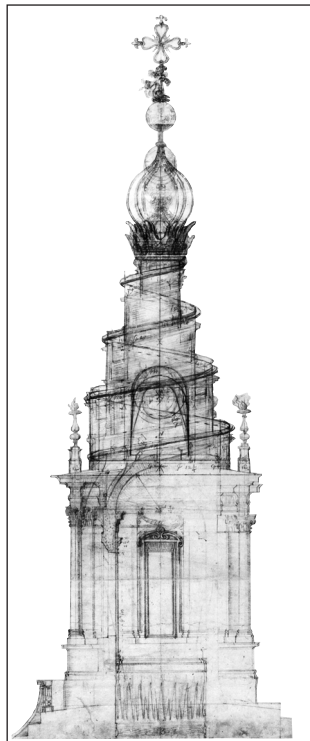
Redazione:

STEFANO BENEDETTI, GIUSEPPINA BRUNETTI, MAURIZIO CAMPANELLI (dir.), GIUSEPPE CRIMI (segr.), SILVIA FINAZZI, MAURIZIO FIORILLA (dir.), CARLO ALBERTO GIROTTO, PAOLA ITALIA, GIANFRANCA LAVEZZI, PAOLO PELLEGRINI, MARIA AGATA PINCELLI, EMILIO RUSSO (dir.), VALERIO SANZOTTA, MASSIMILIANO TORTORA (dir.).

L'Ellisse

Studi storici di letteratura italiana

Anno VII
2012



«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

L'Ellisse, VII
Studi storici di letteratura italiana

Copyright 2012 «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER
Via Cassiodoro, 19 - Roma
www.lerma.it - lerma@lerma.it

Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione
di testi e illustrazioni senza il permesso scritto dell'Editore.

L'Ellisse : studi storici di letteratura italiana. - 1(2006)- . -
Roma : «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER, 2006 . - v. ; 24 cm
Annuale
ISSN 1826-0187

CDD 21. 850.5

1. Letteratura italiana - Periodici

INTERAZIONI MONTALIANE

a cura di
Silvia Chessa e Massimiliano Tortora

Interazioni montaliane

a cura di Silvia Chessa e Massimiliano Tortora

SAGGI E NOTE

Massimiliano Tortora, <i>L'incipit di Ossi di seppia. Pan, il meriggio e fonti nietzschiane ne I limoni di Eugenio Montale</i>	pag.	11
Romano Luperini, <i>Il desiderio e la sua negazione. Su Felicità raggiunta, si cammina</i>	»	45
Pier Vincenzo Mengaldo, <i>Un'evoluzione: dagli Ossi di seppia ai Mottetti</i>	»	51
Francesco Bausi, <i>Verità biografica e verità poetica nei Mottetti</i>	»	63
Roberto Leporatti, <i>Montale al crocevia del classicismo moderno: lettura di Barche sulla Marna</i>	»	103
Stefano Carrai, <i>Loria, Clizia e il retroscena di Un sogno, uno dei tanti di Montale</i> ...	»	143

MATERIALI E DOCUMENTI

Andrea Aveto, <i>Sette lettere di Eugenio Montale a «La Fiera letteraria» (1927)</i>	»	153
Silvia Chessa, <i>Indispensabili antidoti. Eugenio Montale e Giuseppe De Robertis</i>	»	167
Carlo Alberto Girotto, <i>Cinque lettere di Eugenio Montale a Mario Fubini</i>	»	211
Maria Antonietta Grignani, <i>Montale, una laurea, la Svizzera</i>	»	229
Francesca Castellano, <i>Une heure avec Montale. Interviste disperse</i>	»	237

A partire dal 2013 «L'Ellisse» uscirà con cadenza semestrale, facendo seguire al consueto fascicolo miscelaneo un volume monografico. Il fascicolo VIII, 2, 2013, curato da Emilio Russo e Franco Tomasi, sarà interamente dedicato a rime e lettere di Torquato Tasso.

SAGGI E NOTE



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»¹ 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 1924², 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 revisione³: 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.

¹ 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).

² 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.

³ 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 raccolta⁴. 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»⁵, Scaffai, secondo cui *I limoni* rivestirebbe «un ruolo più marcatamente programmatico»⁶, Bertoni, che individua nel testo addirittura una riscrittura del *Discorso sul metodo di Descartes*⁷, o ancora Franco Croce e Alberto Casadei, lapidario quest'ultimo nel definire, in maniera quasi esclusiva, *I limoni* «una dichiarazione di poetica»⁸. 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 proemiale⁹. 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.

⁴ 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.

⁵ A. MARCHESE, *Amico dell'invisibile: la personalità e la poesia di Eugenio Montale*, a cura di S. VERDINO, Novara, Interlinea, 2006² [1^a ed. Torino, SEI, 1996], p. 116.

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

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

⁸ A. CASADEI, *Montale*, Bologna, il Mulino, 2008, p. 30.

⁹ 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 terra¹⁰: si allude alle letture offerte da Luperini¹¹, Mengaldo¹², Bettarini¹³, o, per citare contributi più recenti, Cataldi-d'Amely¹⁴, De Rooy¹⁵, e in parte Scaffai¹⁶.

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

¹⁰ 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).

¹¹ Cfr. R. LUPERINI, *Montale e l'identità negata*, Napoli, Liguori, 1984, pp. 9-85, e ID., *Storia di Montale*, Roma-Bari, Laterza, 2005³ [1986], pp. 15-58.

¹² 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).

¹³ 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.

¹⁴ 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).

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

¹⁶ Cfr. SCAFFAI, *Montale e il libro di poesia*, cit.

«laureati come poeti»¹⁷. 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'innegabile accezione negativa, divenendo ne *I limoni* quasi sinonimo di falsità, o meglio di inutile orpello di cui si fregiano gli autori della tradizione¹⁸. 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 1912¹⁹. 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 discredito²⁰; oppure, ne *Il crepuscolo degli idoli*, la battuta sferzante contro i «professori universitari», incapaci

¹⁷ 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).

¹⁸ 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).

¹⁹ 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).

²⁰ Cfr. F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, Torino, Bocca, 1915⁴ [I^a 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 Hartmann²¹, o la ridicolizzante messa in scena di un esame di laurea²², per tacere della polemica tagliente contro tutti gli istituti di grado superiore della Germania di inizio secolo²³.

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”²⁴ 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 Carducci²⁵, Pascoli²⁶

²¹ 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, 1899², 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).

²² 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).

²³ Cfr. *ivi*, pp. 167-169.

²⁴ 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).

²⁵ 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).

²⁶ 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'Annunzio²⁷, da sempre indicati come bersaglio polemico di questa terzina iniziale, ma già in Ariosto, in cui compaiono acanti e ligustri insieme²⁸, nell'amato Poliziano, in cui l'acanto è affiancato al «croco» di *Non chiederci la parola* (mentre il «bosso» ricorre distaccato)²⁹, e soprattutto in Marino, in cui troviamo e il croco, e gli acanti e i ligustri³⁰.

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 italiana³¹, 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).

²⁷ 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 la 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^a ed. 1940], p. 7).

²⁸ 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).

²⁹ 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, 2009², pp. 9-25.

³⁰ 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).

³¹ 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 montaliana³²), 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).

³² 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 quarta³³. 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 precedente³⁴, 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»³⁵. Questa

³³ 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»).

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

³⁵ 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*³⁶, ne *Il canneto rispunta i suoi cimelli*³⁷ e in *Crisalide*³⁸, tutti componimenti in cui l'«orto» è chiamato in causa per reclamare vita, e per tendere ad essa³⁹.

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

³⁶ 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).

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

³⁸ 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*.

³⁹ 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).