

PIETRO BONFIGLIOLI

PASCOLI, GOZZANO, MONTALE
E LA POESIA DELL'OGGETTO

estratto da "il verri,"
anno II dicembre 1958

ANCESCHI

F

Biblioteca comunale dell'Archiginnasio

73

B**C**A
BOLOGNA

ANCESCHI
00F 019 073

88155

PIETRO BONFIGLIOLI

PASCOLI, GOZZANO, MONTALE
E LA POESIA DELL'OGGETTO

*estratto da "il verri,,
anno II dicembre 1958*

PASCOLI, GOZZANO, MONTALE
E LA POESIA DELL' OGGETTO

Pietro Bonfiglioli

1 - Indicare i rapporti che si possono riconoscere tra la poesia montaliana e quella di Gozzano non vuol dire tanto tracciare un quadro, del resto limitato, di derivazioni stilistiche, quanto piuttosto scoprire nella poesia di Gozzano un condizionamento ideologico che crea le premesse di una particolare linea poetica del novecento, la linea che, spezzando la metafisica del naturalismo ottocentesco e rifiutando la teologia negativa del misticismo orfico ed ermetico, si realizza di volta in volta nelle forme e nei limiti del comportamentismo, del moralismo e dell'oggettivismo. Se di questa linea vogliamo cercare una preistoria, incontriamo ai limiti dell'ottocento la poesia pascoliana, o meglio, l'aspetto più fermo della sua bivalenza ed *insecuritas*: non le ambizioni dell'evoluzionismo spiritualistico e cosmico, ma il gusto del fenomenico e dell'empirico.

Storicamente il rapporto col Pascoli fu consumato dal Gozzano, che poté scoprire in una zona dei « Canti di Castelvecchio » (*Il ritorno a San Mauro*) non più la possibilità — scapigliata e betteloniana — di ridurre ad una pronuncia prosastica l'automatismo della melodia romantica, ma proprio di un ritmo narrativo che incrinava l'autonomia egocentrica



del soggetto lirico e condensava una situazione psicologica negli eventi della natura e negli oggetti del tempo (le « macroglosse » e l'« abito di tulle »). In questo senso il rapporto del Gozzano col Pascoli fu più fertile di sviluppi che non quello col D'Annunzio¹: un rapporto — s'intende — di tipo dialettico, che non poteva partire se non da una negazione, poiché il Pascoli, come il D'Annunzio, doveva necessariamente rappresentare per il Gozzano la figura negativa dell'Altro. D'altra parte, attraversare Pascoli per scoprirvi una zona gozzaniana², voleva dire smontare tutta l'impalcatura naturalistica e tardo-romantica su cui poggiavano la cosmologia e la poetica pascoliane. Grazie a questa operazione, tra il Pascoli e la poesia del novecento la mediazione del Gozzano si poneva come necessaria e non travalicabile³.

Questa mediazione costituisce il centro del nostro interesse. Per chiarirne il significato, sarà utile, più che trac-

1 - Cfr. F. Neri: *Guido Gozzano*, nel vol. *Poesia nel tempo*, Torino, De Silva, 1948, pag. 180.

2 - È di Montale l'affermazione che il Gozzano « fu il primo dei poeti del Novecento che riuscisse... ad attraversare D'Annunzio per approdare a un territorio suo ». Cfr. E. Montale: *Gozzano*, in « Il Verri », 2, inverno 1957 (riprodotto con pochi adattamenti da « Lo Smeraldo », 5, settembre 1951).

3 - La tesi della mediazione di Gozzano tra Pascoli e Montale è stata sostenuta con valide argomentazioni da E. Sanguineti (*Da Gozzano a Montale*, in « Lettere italiane », 2, aprile-giugno 1955, pagg. 188-207). Decisivi sono alcuni esempi citati dall'autore, che riporta la coppia *case-cimase* dell'ultima strofe del *Limoni* (« Ossi di seppia ») e del frammento *Felicità raggiunta...*, non più — come aveva fatto il Contini — al pascoliano *Addio* del « Canti di Castelvecchio », ma precisamente al Gozzano dove la coppia ricorre tre volte (nella *Signorina Felicità* e due volte nell'*Amico delle crisalidi*). Per di più il Sanguineti fa notare che nella *Signorina Felicità* la coppia si integra nel gruppo *casa-cimasa-invasa*, che è lo stesso gruppo, al plurale, del frammento montaliano (*invase-cimase-case*); dove anche ricorrono echi di altre rime gozzaniane e dove il « teso ghiaccio che s'incrina » rimanda a quell'« incrinatura » che « il ghiaccio rabescò » con cui si apre la gozzaniana *Invernale*. A quest'ultima osservazione occorre aggiungere che anche l'« incrinatura... stridula e viva » di Gozzano e conseguentemente il « teso ghiaccio che s'incrina » di Montale hanno un precedente pascoliano nel « Canti di Castelvecchio », dove l'*Uccellino del freddo* fa sentire trillando « lo strido di gelo che crepli... il vetro che incrina » (vedi anche, più oltre: « Così rompere odi il sotto, — così screpolare il dietro »). - Concludendo questa nota, sarà però necessario avvertire che la tesi sostenuta dal Sanguineti di una *linea crepuscolare*, che Montale porterebbe al « limite di resistenza », non è accettabile, perché affidata ad una continuità di puri procedimenti formali e impotente a comprendere il carattere decisamente anticrepuscolare del rapporto Gozzano-Montale.

ciare un itinerario di mere trasmissioni stilistiche, mettere a confronto una serie di pezzi o campioni poetici, che si pre-stino a verificare il rapporto Pascoli-Gozzano-Montale nel senso verticale delle innovazioni semantiche, il solo che possa dar conto di un processo storico effettivo.

I confronti che intendiamo istituire, provocati stilisticamente e ideologicamente, non intendono certo accreditare una assurda graduatoria di valori, in cui Montale, forte del privilegio storico di chi rappresenta l'ultima generazione, porterebbe via la bandiera. Essi muovono dalla persuasione che, nel tentativo di seguire una linea della storia letteraria, la documentazione di una contiguità stilistica non sia sufficiente, ove lo scandaglio non penetri nel fondo di una cultura storica continuabile e trasmissibile. Ciò significa che ogni comparazione stilistica vale a definire un rapporto di continuità solo quando essa resista al confronto dei due sistemi semantici a cui i termini del rapporto appartengono.

A una prova di questo tipo, il rapporto Pascoli-Montale, che è ormai divenuto un luogo comune della critica novecentesca, non resiste e deve cadere, per scindersi in una serie complessa di mediazioni (i crepuscolari, Ceccardo), di cui la più importante sembra essere quella di Gozzano.

I « campioni » che abbiamo scelto mirano a chiarire questa tesi, e di conseguenza a limitare fortemente il quadro delle anticipazioni e prefigurazioni che il Pascoli avrebbe elaborato per la poesia del novecento. Occorre però avvertire che, se la poesia del Pascoli sembrerà uscire da questa serie di comparazioni largamente compromessa, è perché l'angolo visuale della ricerca fa di tale poesia, provvisoriamente, il termine negativo di una opposizione: l'opposizione che i crepuscolari e Gozzano dovettero con diversa fortuna superare per fondare le premesse del nuovo linguaggio poetico, e che, retrospettivamente, riconduce il mondo pascoliano al proprio naturale ambito ottocentesco, quello dell'evoluzionismo spirituale, delle ambigue sintesi tra cristianesimo e sociali-

smo nazionale e quello — per l'ultima volta — della poesia a grande impiego.

2 - Nei « Canti di Castelvecchio » ricorre con certa frequenza e con l'accompagnamento basso di ronzanti onomatopoeie il motivo delle farfalle crepuscolari o notturne: « falene », « sfingi », « atropi » o « macroglosse » (ma già nel *Nunzio* delle « *Myricae* » un brivido di morte viene dal « bombo » e dal suo lugubre murmure ai vetri).

Nel *Gelsomino notturno*

(Sono apparse in mezzo ai viburni
le farfalle crepuscolari)

esse sono appena un elemento di una dolcezza silenziosa e un po' gualcita, quasi di nido buio in cui senti crescere l'erba, e rientrano in quella serie di percezioni minime, attraverso le quali il poeta tende a smaterializzare la natura per ridurla a una sostanza psichica sospesa e diffusa, dischiusa all'alba dalle urne dei fiori come un parto invisibile, umido e dolce.

In *Casa mia*

(S'udivano sussurri
cupi di macroglosse
su le peonie rosse
e sui giaggioli azzurri)

le farfalle entrano già in una vicenda narrativa, pre-gozzaniana, ma come un motivo d'accompagnamento, col compito di fare ombra e respiro basso attorno alla vicenda domestica dell'incontro tra il figlio e la madre defunta, presso al cancello; o segnano il trapasso impercettibile tra la quotidianità e il mondo dei morti, poiché in un poeta che, come il Pascoli, non trova mai la forza di credere nella morte, i defunti sono presenze invisibili ma sensibili: la natura li cela ma li contiene, e li può rivelare, miti e disperati, a una svolta di strada nel crepuscolo di una campagna romagnola.

La stessa incapacità di trascendere i limiti di un naturalismo tenace, anche se condotto a un'estrema rarefazione psichica, è in *Passeri a sera*, dove il motivo degli *atropi*

(Già le notturne grandi farfalle,
coi neri teschi, ronzano intorno)

segna ancora il passaggio tra la vita e la morte e i « neri teschi » valgono in questo senso come un'allegoria funeraria. La quale però non raggiunge il contenuto drammatico di un contrasto tra uomo e natura. Ciò che i teschi potrebbero avere di lugubre, si scioglie in un diffuso stupore di presenze vive e mute:

lo dico, mentre tacciono l'api,
le mosche, i ragni, tutto: si muore.

La morte è solo quel momento di silenzio nella natura in cui si aggirano le grandi farfalle della sera: è una legge che rientra in un fine benigno, un male da cui nasce un bene, il passaggio non ad un'altra qualità (alla trascendenza o al nulla), ma ad una quantità diversa, ad una dimensione cosmica, percepita da organi più sensibili e stupefatti. In *Passeri a sera* il passaggio vita-morte si risolve infatti in un tipico rovesciamento cosmologico dall'infinitamente piccolo all'infinitamente grande, dove il macrocosmo, ben lontano da una fisica einsteiniana, riproduce sulla base di una divulgata fantascienza positivista le strutture della vita biologica e della sociologia, secondo le quali si aggregano le nebulose, si spengono e si riaccendono gli astri a distanza di anni-luce. In questa dimensione rovesciata il Pascoli ripete il solito tentativo di trasformare il fisico nello psichico e di far sorgere in questo modo una problematica etico-religiosa: per le vie oscure dei mondi, coronato di stelle come in un manifesto *liberty*, il Buon Pastore scenderà a raccogliere la pecorella

smarrita nel male, l'umile terra⁴. Ma il fenomeno empirico, ingrandito con la tecnica meccanica del rovesciamento (rovesciando il binocolo o passando dal microscopio al telescopio), non può trasformarsi in una qualità diversa ed esprimere un dramma morale o religioso. L'universo newtoniano diventa un'allegoria come quello dantesco-tolemaico, con in più la chiusura di un infinito concepito fisicamente, come assoluta contenenza, che neppure il significato dell'allegoria può trascendere. In questo infinito astronomico il dramma della vita e della morte si riduce al brivido luminoso di una stella cadente. Per queste ragioni il Pascoli degli spazi siderali, dove non esprime i segni quotidiani e domestici di una esperienza popolare e di una mitologia contadina, non supera l'esteriorità spettacolare del cartone o di una cupola da planetario, e resta assolutamente lontano dall'universo morale di una eroica società antinaturalistica proprio della *Ginestra* leopardiana.

Il rovello del Pascoli è tutto qui, nella volontà di superare i limiti di una fenomenologia empirica di partenza e nello scacco inconsapevole di chi vede riduplicati gli stessi limiti su scala gigante, nella dimensione degli anni-luce. In tal modo la tecnica del rovesciamento si risolve in un paragone tra il microcosmo e il macrocosmo, tra le « esili tignuole » e le « solitarie Nebulose »; un paragone che riproduce vanamente se stesso, una tautologia:

*Come le sfingi, fosche atropi ossute,
l'acri zanzare e l'esili tignuole,
e qualche spolverio di moscerini,
girano intorno una lanterna accesa:
una lanterna pendula che oscilla
nella mano d'un bimbo...*

*...e sempre con lui vanno,
gravi ronzando intorno a lui, le sfingi:
lontan lontano son per tutto il cielo*

*altri lumi che stanno, ombre che vanno,
che per meglio vedere alzano invano
verso le solitarie Nebulose
l'ardor di Mira e il folgorio di Vega.*⁵

È evidente lo sforzo che il poeta compie per caricare il segno empirico di un significato morale, allusivo di un destino umano e cosmico (« fosche atropi ossute »); ma il segno non esce dalla sua onomatopeica espressività (« acri zanzare », « esili tignuole »). Dopo i primi due versi, l'endecasillabo procede secondo liste automatiche e prevedibili, quasi invertito, teso a provocare uno stupore scolastico attraverso moduli stilistici approssimativi (« lontan lontano ») e immagini da teatro ottico (« ombre che vanno, / che per meglio vedere alzano ... »). Ingrandito meccanicamente, il segno empirico si trasforma in una allegoria cosmologica; proiettato negli spazi siderali, si riproduce attraverso un mero accrescimento quantitativo. In questa contenenza assoluta dell'universo naturale manca il luogo in cui possa individuarsi e svolgersi una vicenda umana. La velleità cosmologica induce il Pascoli a perdere la sua più genuina autenticità, e cioè la identificazione dello spazio naturale con uno spazio sociale misurato ed esatto, in cui collocare i fenomeni di un mondo contadino e i suoi riflessi nell'educazione cattolica e nei miti di una piccola borghesia campagnola.

3 - Le « sfingi » pascoliane, che « girano intorno una lanterna accesa », i « cupi sussurri », i « neri teschi », le « fosche atropi ossute », che vanno a sera « gravi ronzando », e perfino le « macroglosse », con tutto il loro corteggio di vibranti onomatopee, ritornano in alcuni episodi di Gozzano: la scena dei solai nella *Signorina Felicita*, l'*Acherontia Atropos* e la



prima parte della *Macroglossa Stellatarum*⁶. Basti ricordare, per un rapido raffronto stilistico, l'« atropo soletto e prigioniero », il suo « segno spaventoso » e il suo « ronzo lamento » nella *Signorina Felicita*, e la « cupa sfinge » dalla « divisa fosca », che « intorno al lume turbina ronzando » e cozza contro i vetri con un suono di « nocca ossuta », nell'*Acherontia Atropos*. E non è il caso di rilevare, in questo episodio delle « Farfalle », gli altri numerosi elementi pascoliani, facilmente riconoscibili anche se inseriti in una trama narrativa: il silenzio, la famiglia a cena, le grondaie, le tuie, il garrito dei fanciulli, il guizzo del pipistrello, le strigi, lo stridio dei grilli.

Premono con maggiore urgenza altre considerazioni: il volo delle farfalle, che era nel Pascoli il termine di un confronto con le orbite celesti, sì che tra i due voli, quello degli insetti e quello degli astri, l'uomo stava sospeso, alzando il suo cuore di fanciullo smarrito come in una decalcomania da libro di letture, ora diventa il termine di un confronto umano, o meglio, il segno in cui si oggettiva un destino, una fra le sorti possibili nell'indeterminismo delle leggi biologiche: la sorte di una vita chiusa e prigioniera, quella dell'*Acherontia*. È così rotta la condizione naturalistica e l'impalcatura metafisica della poesia ottocentesca. Protagonista del mondo pascoliano è sempre il soggetto empirico, il fanciullino e la sua acuta ricettività. *L'in re* del Pascoli si riduce sempre alla *perceptio passionis*, secondo un tipico processo

6 - Nella tetraggine onomatopeica delle farfalle crepuscolari si mescola anche il respiro cupo dei rapaci notturni, delle strigi:

Alto è il silenzio,
commentato, non rotto, dalle strigi. (*Acherontia Atropos*)
E già nell'*Analfabeta*:
senti il ritmo macabro delle strigi
e il frullo della nottola ed il frullo
della falena.

L'unico esempio di strigi pascoliane è quello delle « strigi vagabonde » che nel poemetto *Tolstoi* fuggono con « muti voli ». La falena compare invece, oltre che nel *Ciocco* (la « falena che ronzava al lume »), anche nel *Poemi di Ate* (« falena stridula »). E qui occorre appena ricordare le strigi e le falene della « Bufera » montaliana.

positivistico, che muove dall'esterno all'interno, dallo storico allo psicologico, dall'empirico allo psichico. Un tale processo può condurre fino alle soglie dell'animismo o a una sorta di cosmogonia spiritualistica, che vede nel cozzo dei mondi l'affronto delle forze del bene e del male, ma non giunge mai a scoprire il momento autonomo della moralità, la quale facilmente si dissolve nella sentimentalità, nello stupore passivo e nella fatica delle sovrimpressioni allegoriche e oratorie.

Il processo da cui muove Gozzano è radicalmente l'opposto. Il nucleo originario non è più per lui di tipo empirico-sensoriale, ma — come per tutti i crepuscolari — sentimentale e intimistico. Tuttavia, finché egli rimane su questo piano, la sua poesia appare vaga e informe, crepuscolare appunto, legata alle estenuazioni melodiche del D'Annunzio paradisiaco (*Cocotte*). Ma poiché l'intimismo lirico non è concepito romanticamente come un assoluto, bensì come la relatività di una sorte, così esso è ridotto a un comportamento possibile ed è costretto a scoprire attorno a sé l'altro, la serie delle sorti; è trascinato nel gioco, nell'intreccio dei destini. Nasce di qui la necessità dell'oggettivazione e del racconto secondo un movimento che, opposto a quello del Pascoli, va dall'interno all'esterno, dall'indeterminato al determinato: la interiorità di partenza si stacca dalla generica matrice soggettiva, assume la figura di un confronto morale, si esprime in una preoccupazione umana per le cose, si coagula nell'oggetto e fa corpo con esso. I fenomeni, liberati da una mera evidenziazione empirica, diventano eventi, figure autonome, termini di un rapporto, destini.

Un verso come questo della *Signorina Felicita*:

nulla s'udiva oltre la sfinge in pena

non sarebbe concepibile nel Pascoli, il quale certo avrebbe potuto creare una lamentosa e abbrivida onomatopea, ma attraverso di essa avrebbe risolto l'evento empirico nel susulto del soggetto che lo percepisce. Nella poesia del Pascoli

non sarebbe concepibile la «pena» della sfinge gozzaniana: un dolore della natura cieco e privo di finalità, uno spasimo chiuso nella sua concentrata autonomia. Il rapporto tra la vita della natura e quella dell'uomo rientra nel Pascoli in un sistema evoluzionistico, in cui la serie degli eventi naturali simboleggia e riproduce quella dei destini umani: come le nozze degli uccelli interpretano allegoricamente l'idillio di Rigo e Rosa, allo stesso modo drammi ed amori astrali riflettono gli odi e gli amori degli uomini. Gozzano invece rompe il meccanismo della ripetizione, rendendo possibile l'individuazione dei destini particolari, la cecità dei fini, la responsabilità dei rapporti e finalmente la fraternità, la pietà: pietà non per ciò che è simile a sé, come accade al fanciullino pascoliano, ma per ciò che è altro da sé, diverso, autonomo, «vivente».

L'Acherontia, appunto. Essa, dentro allo stanco descrittivismo delle «Farfalle», vive una sua cieca avventura, un destino cupo, demoniaco e ironico. Il limite del Gozzano è proprio qui, nella descrizione attenta e distaccata di chi «opra in disparte», guarda svolgersi l'intreccio delle sorti e assume di fronte ad esso (come di fronte alla «piccola attrice» dagli occhi imploranti e dalla voce franta) un comportamento psicologico: ironia pietosa e fraterna, che ha una sua coerenza morale, ma non esce dal gioco delle parti, perché non muove da una partecipazione diretta e non ha un fine, un contenuto pratico. Per questo limite di una moralità psicologica e di una fraternità contemplativa, in molti episodi delle «Farfalle» la nettezza rilevata dei comportamenti si scinde, da una parte, in un descrittivismo freddo e pulito da entomologia versificata, e, dall'altra, in un frondoso simbolismo, che tenta artificiosamente di evadere dall'evidenza dei destini particolari nell'astrazione di un destino generale, indeterminato e oscuro.

Accade così che l'Acherontia si muova a stento tra pesanti e cupi festoni di simboli, banalmente maiuscoli («Simbolo della Notte e della Morte, / Messaggiera del Buio e del

Mistero»; «Farfalla strana, figlia della Notte... / Opra non di Natura, ma di dèmoni, / Evocata con filtri e segni e cabale»; «cupa messaggiera funeraria»; segnata di una «divisa fosca / E d'un sinistro canto»; «fosca vittima»; «potenza tenebrosa», che diffonde attorno a sé un «ignoto orrore»). Il simbolo, strumento di riduzione all'unità sostanzialmente estraneo a un mondo contrassegnato dalla pluralità contingente delle sorti, ha qualcosa di procurato e di decorativo, come un greve alone psicologico condensato attorno agli eventi e incapace di superarli: un modo ironico di congiungere la descrizione scientifica a un tentativo di favoleggiamento popolare (l'Acherontia è detta «cupa sfinge / Favoleggiata»).

L'unità del mondo gozzaniano non è allegorica o simbolica, ma di relazione e di intreccio; perciò la sua forma è narrativa. L'episodio dell'Acherontia si solleva appunto dove incomincia la narrazione, dove le sorti si intrecciano, o meglio, in questo caso, si sfiorano, nell'ignoranza reciproca o in un'attenzione gioiosa e crudele:

*L'Acherontia frequenta le campagne,
i giardini degli uomini, le ville ...*

*... Nelle sere illuni
fredde stellate di settembre, quando
il crepuscolo già cede alla notte
e le farfalle della luce sono
scomparse, l'Acherontia lamentosa
si libra solitaria nelle tenebre
tra i camerops, le tuje, sulle ajole
dove dianzi scherzavano i fanciulli ...*

Nel silenzio della notte illune, tra voli di pipistrelli, commento basso di strigi e stridio di grilli, il poeta prepara lento il teatro dell'azione, con la meticolosità di un *metteur en scène* che elenca e dispone gli oggetti (i camerops, le tuie, le aiuole, ecc.) tra i quali viene a cadere, come in un labirinto, il volo cieco della farfalla. Ed ecco le finestre illumi-

nate della villa dietro le quali è raccolta la famiglia a cena⁷. A questo termine luminoso la farfalla, intrusa e prigioniera, andrà a cozzare contro il suo destino, vita lamentosa e separata, tra sorti indifferenti o allarmata curiosità:

*La villa è immersa nella notte. Solo
spiccano le finestre della sala
da pranzo dove la famiglia cena.
L'Acherontia s'appressa esita spia
numera i commensali ad uno ad uno,
sibila un nome, cozza contro i vetri
tre quattro volte come nocca ossuta.*

Il richiamo alla durezza dell'osso, che nel Pascoli era un puro rilievo empirico, qui concentra in un suono ottuso, pur tra residui elementi simbolici (« spia », « sibila un nome »), la sordità di una sorte.

Una fanciulla, allarmata dalla presenza dell'altro, come per un richiamo, sporge dalla finestra il capo in un vano di luce:

*Socchiude la finestra, esplora
il giardino invisibile, protende
il capo d'oro nella notte illune ...
Richiude i vetri, con un primo brivido,
risiede a mensa, tra le sue sorelle.*

7 - È interessante osservare un altro elemento che differenzia, sociologicamente, il Pascoli dal Gozzano. La campagna pascoliana è sempre vista attraverso gli occhi di una piccola borghesia senza terra, legata all'amministrazione della grande proprietà e illusa di uscire dall'alienazione attraverso l'ideologia del frazionamento proprietario (il frazionamento delle « siepi »), perciò sensibile, entro una limitata coincidenza di interessi, alle speranze del socialismo. La campagna gozzaniana invece è sempre vista dalla villa e dal giardino; è la villeggiatura di una decente borghesia proprietaria, o anche, più gozzanianamente (a causa dell'evoluzione economica attuata dall'età giolittiana nell'Italia settentrionale), è la villa-rifugio dell'ultimo erede, incapace di continuare il lavoro di una modesta e operosa aristocrazia provinciale; è lavoro esaurito, buon governo interrotto. Gli ideali conservatori che sostenevano l'antica amministrazione illuminata — gli ideali del nonno nei *Sonetti del ritorno*: le letture dei classici, la religione — sono esauriti (« non c'è più Gesù », secondo il grido di Nietzsche). Anzi, la polemica anti-ideologica contro le formule « nauseose » dei miti pubblici (la demagogia socialista, il cattolicesimo politicizzato, il nazionalismo) è tipica del relativismo gozzaniano, della sua mediocrità decente, individualistica e scettica (si veda *Pioggia d'agosto*).

Scoppia allora la gioia dei fanciulli che hanno scoperto la farfalla ronzante attorno al lume. Tra questa gioia crudele e la prigionia della luce si compie così senza scopo la sorte ironica dell'Acherontia, « messaggiera » che non comunica nulla se non la propria fatale cecità:

*Ma già s'ode il garrito dei fanciulli
giubilanti per l'ospite improvvisa,
per l'ospite quizzata non veduta.
Intorno al lume turbina ronzando
la cupa messaggiera funeraria.*

Ma basta voltare la pagina e leggere la prima parte della *Macroglossa Stellatarum* perché si riapra la commedia delle sorti. Non importa se la *Macroglossa* è « messaggiera di speranze » mentre l'Acherontia lo era di lutti: la speranza e il lutto sono espedienti simbolici del tutto gratuiti. E non importa se alla notte illune di settembre è stato sostituito un « mattino chiarissimo di giugno »: anche la *Macroglossa* è una sfinge e la situazione in cui viene a trovarsi non cambia. Se la nuova farfalla sa ritrovare la via dell'aria, è per la stessa cieca casualità che l'aveva indotta a dibattersi nella prigionia di una stanza. Ora il caso sembra guidato da un filo benigno e pietoso, quello che fra mille sorti ne trae una a compimento:

*penetrò nella mia stanza tranquilla
la macroglossa rapida. L'illuse
questa banda di sole, questa rosa
vermiglia che rallegra le mie carte,
turbino prigioniera visitando
le dipinte ghirlande del soffitto,
rapida giù per le finestre aperte
si dileguò come da corda cocca.*

4 - Nel febbraio del 1929 Eugenio Montale pubblicava sulla rivista fiorentina « Solaria » una lirica famosa, dal titolo *Vecchi versi*. In essa i riferimenti con i passi che abbiamo

citato dalle « Farfalle » di Gozzano appaiono tali da giustificare un confronto.

È scomparsa la campagna. L'azione si svolge in una sera di imminente diluvio, tra mare e roccia, nel paesaggio elementare e contratto delle Cinque Terre. Come in Gozzano, la farfalla porta attraverso la finestra la presenza dell'altro in un interno di quotidianità domestica (i familiari seduti, il gioco dei bambini, carte e giornali sui tavoli e poi l'accecante prigionia della lampada). Ma l'alone del simbolismo psicologico che cresce attorno alla sfinge gozzaniana qui subisce un'ulteriore riduzione all'oggetto: l'« ignoto orrore » che circonda l'Acherontia del Gozzano si concentra tutto nella figura dell'« insetto orribile »; l'indeterminatezza della « divisa fosca » e del « segno spaventoso » si definisce nei tecnicismi mostruosi della « rossastra fotosfera » e (con un ricupero pascoliano) del « teschio umano » sul dosso. Nell'*Acherontia Atropos* e nella *Signorina Felicita* il « sinistro canto » e il « ronzo lamentoso » della farfalla erano quasi il risultato di una provocazione crudele da laboratorio, di una indagine sperimentale e ironica:

*Come la vellicai nel corsaletto,
si librò con un ronzo lamentoso*⁸.

In Montale invece la eliminazione di ogni distacco ironico e la totale adesione all'oggetto, senza residui, conduce il poeta a recuperare certa nettezza pascoliana come evidenza empirica della sensibilità:

*e attorno dava se una mano
tentava di ghermirlo un acre sibilo
che agghiacciava.*

Dove l'« acre sibilo », per quanto suggerito dal gozzaniano « sibilò un nome », ha tutta l'aria di una analogia fonica

pascoliana, anche se il riferimento non è precisamente documentabile. Tuttavia, nonostante la possibilità di scoprire qualche altro pascolismo⁹, occorre riconoscere che Montale è ben lontano dal ridurre l'oggetto alla percezione. Tutto il suo lavoro in generale tende a comunicare la verità di una sostanza irriducibile, non naturale, ma — vorremmo dire — ontologica, tale che concentri in sé, in un attimo-atomo (« eternità d'istante »), tutta quanta la realtà possibile: una realtà autonoma, che vive come reliquia ossificata o scatta all'acme di una tensione vertiginosa e momentanea; una realtà sottratta tanto all'arbitrio creazionistico del soggetto romantico (all'« inganno del mondo come rappresentazione »)¹⁰, quanto al meccanismo, sia pure evoluzionistico, delle leggi naturali. Il processo dell'oggettivazione, che conduce alla serie irrelata degli atomi-eventi, muove da un cataclisma cosmico che ha distrutto la sostanzialità della persona come quella della natura (di qui il rapporto necessità-libertà che è determinante nella poesia montaliana, dove la distruzione delle strutture metafisiche, della natura e della persona, comporta la scomparsa dei fini e quindi la necessità dello spreco e della dispersione; la libertà appare allora come il miracolo improbabile dell'individuazione, come un « salto » — la cui possibilità Montale trovava nel contingentismo di Boutroux — al di là delle sorti biologiche, oltre la necessità che chiude ogni evento ed ogni vita nella sua monade senza scampo)¹¹.

Il procedimento dell'oggettivazione non muove più pascolianamente dall'esterno all'interno; ma neppure segue la dire-

9 - Lo scrollare, per cui valgono le considerazioni di G. Devoto (*Studi di stilistica*, Firenze, Le Monnier 1950, pagg. 210-11) sulla funzione del prefisso s- nel Pascoli, e l'aliare.

10 - « Mi pareva di vivere sotto una campana di vetro, eppure sentivo di essere vicino a qualcosa di essenziale. Un velo sottile, un filo appena mi separava dal *quid* definitivo. L'espressione assoluta sarebbe stata la rottura di quel velo, di quel filo: un'esplosione, la fine dell'inganno del mondo come rappresentazione ». E. Montale, *Intenzioni (intervista immaginaria)*, in « La rassegna d'Italia », 1, gennaio 1946.

11 - Cfr. F. Fortini, *Due poesie contemporanee*, in « Comunità », 26, agosto 1954. L'autore accenna felicemente ad una interpretazione dell'evento montaliano come atomo o monade empirica.

zione opposta realizzata dal Gozzano. La « barriera fra interno ed esterno » sembra a Montale « insussistente anche dal punto di vista gnoseologico »: « Tutto è interno e tutto è esterno per l'uomo d'oggi; senza che il cosiddetto mondo sia necessariamente la nostra rappresentazione »¹². L'oggettivazione è più data come un risultato che come un processo: è un residuo appunto. Per queste ragioni Montale può scaricare nell'oggetto tutto l'alone psicologico e sentimentale che Gozzano si portava dietro distribuendo ironicamente le parti e il gioco dei comportamenti. Del resto, che l'oggetto montaliano non abbia « valori d'eco » (non solo quelli del simbolismo analogico, ma anche quelli della memoria e della *intermittence du coeur*), che Montale non si abbandoni mai « ad una irritazione di oggetti sentimentali »¹³, fu già rilevato da Carlo Bo, e qui non occorre insistere.

Restano, nei *Vecchi versi*, procedimenti narrativi, che sembrano trovare una precisa rispondenza nell'*Acherontia* gozzaniana. Ma nel Gozzano la misura ovvia e prosastica dell'endecasillabo narrativo tende ad assumere un tono di tranquilla didascalia, volta a definire l'antefatto e il fondale dell'azione (« La villa è immersa nella notte. Solo / Spiccano le finestre della sala / Da pranzo dove la famiglia cena. »); più oltre, appena qualche rilievo mimico e psicologico indica o suggerisce una scena che sembra continuare di là dalla breve didascalia sotto gli occhi di un regista che ha predisposto le parti e il loro intreccio (la farfalla cozza contro i vetri, la giovinetta apre la finestra e risiede a tavola « con un primo brivido », i fanciulli giubilano attorno alla lampada). Solo nei primi versi della *Macroglossa Stellatarum* la rappresentazione è più diretta e coinvolge il regista-spettatore: eliminata ogni neutralità didascalica e la fissità del quadro scenico, l'azione si fa turbinante; gli angoli visuali, tra liste di ombra e di sole, si frantumano e si moltiplicano (dalla fine-

12 - E. Montale, *Intenzioni ecc.*, cit.

13 - C. Bo, *Della poesia di Montale*, nel vol. *Otto studi*, Firenze, Vallecchi 1939, pag. 181 e 183.

stra all'interno, dalle carte del tavolo all'intrico delle ghirlande dipinte nel soffitto, dal soffitto alla finestra e da questa all'esterno in controcampo); la narrazione si puntualizza in un passato momentaneo (« penetrò... turbinò... si dileguò »), e l'endecasillabo si spezza a sorpresa sui suoi accenti, anche se sopravvive qualche clausola letteraria (il dantesco « come da corda cocca »). La tranquillità della stanza, travolta dalla illusione della farfalla, gira per un momento attorno a un perno turbinoso, e lascia un'eco di accadimento stupefatto insieme con il sorriso di una insensata visitazione.

Il Montale dei *Vecchi versi* parte di qui, da questa puntualità di un'azione momentanea, che non si distende da un passato di memoria (già il Contini annotava che il « ricordo » dell'inizio è puramente metaforico)¹⁴, ma si chiude in una volontà quasi puntigliosa di definizione, eliminando ogni parafrasi psicologica ed ogni intervento soggettivo. Dove Gozzano scrive:

*penetrò nella mia stanza tranquilla
la macroglossa rapida,*

Montale traduce:

*Nel breve
vano della mia stanza ...
penetrò la farfalla,*

lasciando cadere, oltre alla ironia scientifica della nomenclatura entomologica, anche l'aggettivo « tranquilla » che preparava la condizione psicologica dell'azione. Quella che il Contini chiama l'« ansia nomenclatoria » di Montale, la « martellata chiarezza del segno » (« becco aguzzo », « rossastra fotosfera »), è d'altro tipo che scientifico: il tecnicismo raro tende alla definizione di una realtà autonoma, non partecipabile, i

14 - Cfr. G. Contini, *Dagli Ossi alle Occasioni*, nel vol. *Esercizi di lettura*. Citiamo dalle pagg. 108-9 della ed. di Le Monnier, Firenze, 1947 (di qui anche le due citazioni che seguono).

cui nomi (« pitosfori », « fucsia », « conterie ») non sembrano più termini di comunicazione, ma cose estranee, addirittura « semoventi »; le gozzaniane ghirlande dipinte nel soffitto diventano « fregi » d'ombra proiettati dalla lampada sullo schermo delle pareti e sconvolti automaticamente dal volo dell'insetto-mostro in folli dissolvenze incrociate:

*e sullo scialbo corse alle pareti
un fascio semovente di fili esili.*

È scomparso anche il gioco delle parti insieme a qualsiasi traccia della fabulazione gozzaniana. Nemmeno di narrazione si può parlare in senso proprio. L'endecasillabo montaliano, che « con la sua possibilità di prolungamenti indefiniti, non si risparmia nessuna minuzia laterale » — come annota ancora giustamente il Contini —, non è narrativo ma definitorio, non ha svolgimento ma pura continuità. I versi rappresentano la lenta ripresa dei particolari di un fotogramma, dove non è possibile determinare i piani di una successione temporale. Tutti gli elementi vanno riportati alla istantaneità del *flash*, del lampo di magnesio, e l'impressione finale è quella della immobilità: una cronaca di « volti familiari », divenuta assoluta, non recuperabile per forza di memoria inzuppando la *madeleine* in una tazza di tè, ma dispersa nello scialo degli eventi, affondata nella indifferenza, nella « noia », in un tempo privo di continuità.

Ed ecco che un fatto nuovo, in questo Montale che ha concluso l'esperienza degli « Ossi », un'occasione, salva la cronaca dall'indistinto e dall'indifferenziato: la farfalla-mostro penetra improvvisa entro i limiti del quadro, batte e ribatte ciecamente con suoni mozzi e sordi contro il folto degli oggetti quasi per provarne la sostanza reale e inerte, scompare dai vetri schiusi nella notte del diluvio, ritorna verso l'illusione di salvezza della lampada, scrolla pazzamente i giornali sul tavolo — ed è per sempre. Scatta nell'attimo il clic che determina l'eternità del precario:

20

*Battè più volte sordo sulla tavola,
sui vetri ribattè chiusi dal vento,
e da sé ritrovò la via dell'aria,
si perse nelle tenebre. Dal porto
di Vernazza le luci erano a tratti
scancellate dal crescere dell'onde
invisibili al fondo della notte.*

*Poi tornò la farfalla dentro il nicchio
che chiudeva la lampada, discese
sui giornali del tavolo, scrollò
pazza aliando le carte -
e fu per sempre*

Il cozzo ossuto dell'Acherontia gozzaniana contro i vetri e la turbinosa visitazione della Macroglossa tra le carte del tavolo e il soffitto¹⁵ portano qualche cosa di esterno nel quadro in cui penetrano, qualche cosa di non necessario, dal momento che esprimono la casualità di una sorte, la commedia di un incontro accidentale. La farfalla montaliana esprime invece direttamente l'immobilità del quadro, l'impossibilità di superarne i limiti di monade o *cellula*¹⁶ in sé sufficiente, autonoma nel proprio giro

*(con le cose che chiudono in un giro
sicuro come il giorno).*

L'azione (il battere e ribattere, lo scrollare) resta interna, esasperazione della stessa immobilità. Il volo pazzo della farfalla tenta tutti i margini del vecchio fotogramma e li ribadisce, portandoli all'acme di una cronaca assoluta che rifà vive le cose; ma vive in sé, distaccate da ogni relazione, da

15 - Una lontana eco gozzaniana è forse da vedere anche in quell'oro, che nell'*Acherontia Atropos* illuminava impressionisticamente i capelli della giovinetta protesa al davanzale buio, e che Montale trasforma nell'oro in cui si spegne il « punto atono » del faro sulla roccia del Tino.

16 - È la « cellula di miele » delle *Notizie dall'Amiata*.

21

tutta la vita che è scomparsa nell'indifferenziato, caduta nel trabocchetto¹⁷:

*sole vive d'una
vita che disparì sotterra.*

La memoria può accoglierle e crescerle (« e la memoria / In sé le cresce »); ma ciò non significa che per esse, come per tutti i gesti incompiuti e i volti dispersi, sia possibile una continuità: il cerchio della loro autonomia non si spacca, e la memoria può solo portarlo al vertice della tensione. C'è di mezzo la « noia », lo spreco della vita, che ha irrimediabilmente disperso i « volti familiari ». Se le cose sembrano persistere, esse sole, fissate per sempre nel tempo dal volo imprigionato della farfalla-mostro, ferme in quell'evento, esse sono ontologicamente l'aldilà del passato; il loro essere non diviene ma si consuma. Come i « muri antichi », i « lidi », la « tartana », come il

*segno del torrente che discende
ancora al mare e la sua via si scava.*

Questo essere per sempre, questo aldilà del passato, che sostituisce l'aldilà della speranza tipico degli « Ossi », è dunque un essere per consumarsi.

Che è poi, moralmente e politicamente, il significato passivo e stoico della resistenza montaliana, il contributo che Montale diede perché la poesia in Italia divenisse ciò che non

17 - L'immagine del *trabocchetto*, in cui calano vivi i morti del poeta, i « cani fidati » e le « vecchie serve », si trova in una lirica della « Bufera » (*L'arca*), dove il soffio della tempesta che sconvolge il quadro di una tranquilla quotidianità riproduce l'occasione creata dalla farfalla nei *Vecchi versi*: riappaiono, vivi e fedeli, i volti dei morti, del « perduti »; e la morte si rivela per quella che è: certezza del finito, vita sottratta per sempre ad ogni esito, gesto incompiuto, eternamente fissato e presente nella sua incompletezza.

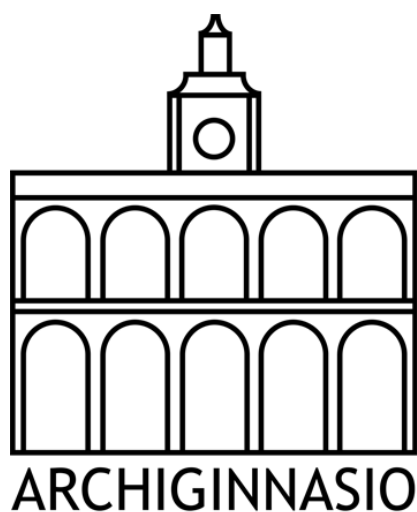
era più stata: « l'interprete fedele dei tempi in cui si nasce »¹⁸. La sua testimonianza del tempo poté così identificarsi con quella dei giovani intellettuali che lessero le « Occasioni », ai confini della vita, nei disperati accampamenti della guerra fascista.



88155

18 - Cfr. E. Montale, *Il fascismo e la letteratura*, nella miscellanea *Questo era il fascismo*, Firenze, L'Impronta, 1945, pag. 68.

19/73 16.766



SCAFFALI ONLINE
<http://badigit.comune.bologna.it/books>

*Pascoli, Gozzano, Montale e la poesia dell'oggetto / Pietro Bonfiglioli
[S.l. : s.n., 1958?]

Collocazione:ANCESCHI 00F 019 073

<http://sol.unibo.it/SebinaOpac/Opac?action=search&thNomeDocumento=UBO3484441T>

Questo libro è parte delle collezioni della Biblioteca dell'Archiginnasio.

L'ebook è distribuito con licenza Creative Commons solo per scopo personale, privato e non commerciale, condividi allo stesso modo



4.0:<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode>

Per qualsiasi altro scopo, o per ottenere immagini a risoluzione superiore contattare: archiginnasio@comune.bologna.it