

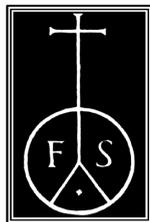
STUDI E PROBLEMI DI CRITICA TESTUALE

DIRETTI DA ALFREDO COTTIGNOLI, EMILIO PASQUINI,
VITTORIO RODA E PAOLA VECCHI

FONDATI E GIÀ DIRETTI DA R. RAFFAELE SPONGANO

86

APRILE 2013
I SEMESTRE 2013



PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA EDITORE
MMXIII

Amministrazione e abbonamenti:

FABRIZIO SERRA EDITORE
Casella postale n. 1, Succursale n. 8, I 56123 Pisa,
tel. 050 542332, fax 050 574888, fse@libraweb.net
www.libraweb.net

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o *Online* sono consultabili
presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net

*Print and/or Online official subscription rates are available
at Publisher's web-site www.libraweb.net.*

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550
o tramite carta di credito (American Express, CartaSi, Eurocard, Mastercard, Visa).

*

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2013 by *Fabrizio Serra editore*, Pisa · Roma.

Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints *Accademia editoriale*,
Edizioni dell'Ateneo, *Fabrizio Serra editore*, *Giardini editori e stampatori in Pisa*,
Gruppo editoriale internazionale and *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*.

www.libraweb.net

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento,
anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati,
compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc.,
senza la preventiva autorizzazione scritta della

Fabrizio Serra editore®, Pisa · Roma.

Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 4081 del 19 giugno 1970

Direttore responsabile: Emilio Pasquini

Stampato in Italia · Printed in Italy

ISSN 0049-2361

ISSN ELETTRONICO 1826-722X

SOMMARIO

I.

- ANDREA SEVERI, *A proposito di mito e metamorfosi: alcuni spunti di ricerca umanistica* 9
PAOLA VECCHI GALLI, *Petrarca allo specchio* 27

II.

- CORRADO VIOLA, *Per il carteggio Muratori-Magliabechi. Considerazioni e restauri filologici* 49
GABRYELA DANCYGIER, *L'Intermezzo di Carducci, o il poema che non finirà mai* 89
STEFANO PAVARINI, *Poesia carducciana della memoria: dalle Rime nuove alle Odi barbare* 107
MATTEO M. PEDRONI, *«Il Carducci meno eletto» di Montale* 125
VERONICA TABAGLIO, *Diabolus in musica di Giorgio Vigolo: una proposta di edizione* 167
JESSY CARTON, *L'immagine pura in Lontano di Goffredo Parise* 189
GIANNI CIMADOR, *«Una mappa del mondo e dello scibile»: Calvino e il racconto cartografico* 219

III. RECENSIONI

FRANCESCO SPERA, *La poesia forte del poema dantesco* (Domenico Pantone) p. 255; *Il centro e il cerchio. Convegno dantesco* (Giuseppe De Marco) p. 260; AGOSTINO DATI, *Plumbinensis Historia*, a cura di Marina Riccucci (Fabrizio Crasta) p. 266; BATTISTA SPAGNOLI MANTOVANO, *Adolescentia* (Fabio Della Schiava) p. 270; COSTANZA MONTI PERTICARI, *L'origine della rosa con altri versi inediti e rari*, a cura di Fernanda Rossetti (Nicolò Maldina) p. 272; GIUSEPPE A. CAMERINO, *Lo scrittoio di Leopardi. Processi compositivi e formazione di topoi* (Renato Lenti) p. 278; ALFREDO COTTIGNOLI, *Fratelli d'Italia. Tra le fonti letterarie del canone risorgimentale* (Alessandro Mercè) p. 283; LAURA MELOSI, *A perenne memoria. L'epigrafia italiana nell'Ottocento* (Pantaleo Palmieri) p. 286; RENATO FUCINI, *Opere*, a cura

di Davide Puccini (Antonio Carrannante) p. 289; GIOVANNI PAPINI, *Un uomo finito*, a cura di Anna Casini Paszkowski, con un'introduzione critica di François Livi (Alessandro Mer-ci) p. 292; ANTONIO SACCONI, *Ungaretti* (Giuseppe De Mar-co) p. 295; *Lo spettacolo delle parole. Studi di storia linguistica e di onomastica in ricordo di Sergio Raffaelli*, a cura di Enzo Caf-farelli e Massimo Fanfani; *In ricordo di Sergio Raffaelli*. Scritti di Enzo Caffarelli, Massimo Fanfani, Riccardo Gualdo, Luca Mazzei, raccolti da Alberto Raffaelli; ALBERTO RAFFAELLI, *Le parole sostituite dall'Accademia d'Italia (1941-43)* (Fabio Marri) p. 299; CARMELO SPALANCA, *La metamorfosi dell'artista. Leonardo Sciascia dalla narrativa alla saggistica* (Alessandro Mer-ci) p. 304; FLORIAN MUSSGNUG, *The Eloquence of Ghosts: Giorgio Manganelli and the Afterlife of the Avant-Garde* (Stefano Lazzarin) p. 308.

IV. RASSEGNE

(a c. di R. Bonfatti, F. Florimbii, N. Maldina, A. Mer-ci, D. Pan-tone, A. M. Salvadè, S. Scioli, A. Severi)

«IL CARDUCCI MENO ELETTO» DI MONTALE

MATTEO M. PEDRONI

Per gli 80 anni di Gianni A. Papini

1.

PIANGEVA dal ridere Drusilla Tanzi mentre il marito veniva «paragonato ai massimi / lusitani dai nomi impronunciabili / e al Carducci in aggiunta». ¹ Montale certamente non rideva; forse cercava di nascondere l'imbarazzo di vedersi avvicinato al vate della nuova Italia. E probabilmente questa posizione autoriale grava tuttora sulla critica che al nome di Montale non osa accostare quello di Carducci, benché vi siano motivi per farlo. I motivi, di non poco conto, sono le molte puntuali reminiscenze, tematiche e linguistiche, del maremmano nei versi del ligure, di cui una parte è stata additata, per la prima volta in maniera sistematica, da Aurelio Roncaglia nel convegno carducciano del 1985. ² A questo primo spoglio s'aggiunge quello di Francesco Bausi, confinato in una nota a piè di pagina, ³ di cui non s'accorge Blasucci, che in un saggio del '98, dopo aver ricordato Roncaglia, apre «una parentesi» ⁴ per proporre un cospicuo regesto «parzialmente coincidente» ⁵ con quello di Bausi, che

Matteo M. Pedroni, Université de Lausanne, Faculté des Lettres, UNIL - Dorigny, Bâtiment Anthropole, Bureau 3058, CH - 1015 Lausanne, Matteo.Pedroni@unil.ch

¹ EUGENIO MONTALE, *Dopo lunghe ricerche...*, in IDEM, *Satura*, vv. 7-9. Per designare le raccolte di Carducci e di Montale userò le seguenti sigle: Ju = *Juvenilia*, GE = *Giambi ed epodi*, RN = *Rime nuove*, OB = *Odi barbare*, RR = *Rime e ritmi*. OS = *Ossi di seppia*, Oc = *Le occasioni*, Sa = *Satura*.

² AURELIO RONCAGLIA, *Carducci, il Medio Evo e le origini romanze (con un prologo su Carducci e Montale)*, in *Carducci e la letteratura italiana. Studi per il centocinquantesimo della nascita di Giosue Carducci*, Atti del convegno di Bologna, 11-12-13 ottobre 1985, a cura di Mario Saccenti, Padova, Antenore, 1988, pp. 115-123.

³ FRANCESCO BAUSI, *Una donna di Montale: Esterina*, «Studi italiani», 6, 1996, pp. 123-124.

⁴ LUIGI BLASUCCI, *Appunti per un commento montaliano* [1998], in IDEM, *Gli oggetti di Montale*, Bologna, il Mulino, 2002, pp. 203-227: p. 216: «E qui, a proposito di Carducci, mi si consenta una parentesi».

⁵ FRANCESCO BAUSI, *Suggerimenti carducciane tra Pascoli ("Gog e Magog") e Montale ("Ossi di seppia")*, «Studi e problemi di critica testuale», 75, 2007, p. 128.

a sua volta, nel 2007, dopo aver ricordato la precedenza su Blasucci, estende ulteriormente il catalogo, in parte coincidente con quanto segnalato, nello stesso anno, da Lorenzo Tomasin.¹

Chi si occupa di fonti sa quanto sia difficile escludere di essere stati preceduti nella scoperta. E anche per autori novecenteschi le certezze svaniscono presto di fronte alla sproporzione tra la vastità della produzione critica e la puntualità di un'agnizione, spesso incidentale e/o sprovvista di approfondimento interpretativo; buttata lì, fors'anche solo per poterne rivendicare un giorno l'invenzione. Ma lo studio delle fonti carducciane di Montale appare più insidioso perché deve fare i conti con una sorta di tabù storico-letterario che non ne consente la libera circolazione o ne consiglia una sorta di smercio clandestino. Se Roncaglia – a detta di Blasucci – offre il bottino «di straforo e ironicamente», Blasucci pone il proprio «tra parentesi» e Bausi in nota. Alla negazione del corpo principale del testo consegue la negazione o la limitazione dell'evidenza paratestuale offerta a tale materia: soltanto Roncaglia e il primo Bausi esplicitano nel titolo l'oggetto del loro lavoro, e *con juicio*. Non sorprende dunque che ad alcuni sia sfuggita la scoperta di altri, a maggior ragione se pensiamo che nell'ambito della critica montaliana si è dato spesso ampio risalto ad acquisizioni intertestuali di ben minore entità. Ci si può chiedere, preliminarmente, se questa situazione non risulti da qualche imbarazzo nel segnalare rapporti testuali inoppugnabili tra l'ingombrante Carducci e l'amato Montale; tra un poeta indubbiamente maggiore ma connotato da un persistente sospetto critico e il più grande e riconosciuto poeta del Novecento italiano. Questo disagio nasce probabilmente dal far reagire insieme, con uno sforzo di erudizione improbo, il *corpus* poetico di due giganti incompatibili per raggiungere risultati critici che ribadiscono acquisizioni largamente assodate, come la distanza poetica del secondo rispetto al primo o il fatto che «Montale prenda il suo bene dove lo trova».² S'aggiunga poi il rischio di essere proscritti come 'critici fontanieri'. Alla scarsa portata esegetica insita nello studio della discenden-

¹ Ivi, pp. 128-136. LORENZO TOMASIN, *Lettura di "Saluto d'autunno"*, in IDEM, «Classica e odierna». Studi sulla lingua di Carducci, Firenze, Olschki, 2007, pp. 162-168.

² PIER VINCENZO MENGALDO, «L'opera in versi» di Eugenio Montale [1995], ristampato in EUGENIO MONTALE, *Ossi di seppia*, edizione a cura di Pietro Cataldi e Floriana d'Amely, Milano, Mondadori, 2003, p. XLII.

za carducciana nella poesia del Novecento, montaliana *in primis*, Mengaldo infatti collegava un'intrinseca deriva metodologica, verso «l'accumulo di *files* irrelate». ¹ La circospezione con la quale si maneggerà, a maggior ragione dopo l'87, questo genere di materia montaliano-carducciana, fa sì che il giudizio critico – anche acutissimo com'è quello qui sotto riportato – tenda a inglobare puntualizzazioni e giustificazioni:

Le ascendenze della poesia sono spesso imprevedibili, e non sempre araldiche. Tali Montale non avrebbe considerate quelle carducciane [...]. Non è certo il caso di parlare, come invece per queste ultime [le «altre due “corone”»], di una 'lezione' carducciana, ma più semplicemente di alcune zone d'incontro fra il poeta ottocentesco e il novecentesco: la più consistente di esse sembra data da una focalizzazione netta delle immagini dove il realismo carducciano, liberato dai suoi aloni tardoromantici [...], s'incontra con la poetica montaliana della parola-oggetto: ed è questo uno di quei casi in cui la nobiltà, più che discendere, risale dal poeta che prende al poeta che dà (o più propriamente suggerisce). ²

Non è un caso che proprio a proposito dei pericolosi intertesti carducciani, e non di quelli di altri autori, Tiziana Arvigo senta il bisogno di esibire la propria consapevolezza sulla loro 'passività' nel corpo vivo della poesia di Montale: un referto certamente esatto ma motivato anche dalla prudenza con cui si affrontano questioni scottanti, di ortodossia:

Il senso di questi inserti [carducciani] non è, probabilmente, quello di un voluto riecheggiamento – nel segno dell'omaggio o magari della ripresa polemica –, ma corrisponde piuttosto alla tendenza montaliana, già più volte riscontrata, a utilizzare i materiali della tradizione indipendentemente dalla loro origine, mettendoli al servizio di un'attività immaginativa del tutto autonoma. Potremmo dire che si tratta di prelievi "passivi", accanto

¹ PIER VINCENZO MENGALDO, *Un'occasione carducciana* [1987], in IDEM, *La tradizione del Novecento, Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 83-84: «In altre parole: si può discorrere di elementi carducciani in Montale e Cardarelli o, perché no, in Fortini e in Pasolini medesimo, ma dubito che così si farebbe storia, andando oltre l'accumulo di *files* irrelate e di aneddoti eruditi [...]. Mentre mi sembra pacifico che si è fatta o si può fare storia parlando del pascolismo non solo di Valeri o di Betocchi o del primo Quasimodo, ma di Pasolini; del dannunzianesimo di Montale [...]. Perché qui le relazioni formano sistema, guardando di fatto all'intero bagaglio tecnico di quei poeti, collaborano al formarsi di istituzioni nuove della lingua letteraria [...].»

² BLASUCCI, *Appunti per un commento montaliano*, cit., pp. 216 e 220.

ai quali si pongono quelli che oltre alla semplice funzione linguistica attivano anche quella semantica [...].¹

Nemmeno i due ultimi interventi sull'argomento, che pur dimostrano una presenza carducciana più profondamente motivata nel primo Montale, sembrano del tutto liberi dal peso di questa atmosfera vagamente inquisitoria. Forse perché in essi si percepiscono i germi di una svolta se non di una 'rischiosa' rivolta: di una «più generale riconsiderazione» non pregiudiziale dei dati, che consenta di avvalorare le parentele tra due autori molto diversi tra loro ma, come dimostrano alcuni pareri dello stesso Montale, non incompatibili.²

2.

Per una riconsiderazione dei rapporti tra Montale e Carducci gioverà riprendere le fila del discorso *ab origine*, dal lontano 1933, quando Gianfranco Contini, presentando la terza edizione degli *Ossi di seppia*, ne segnalava la forte 'densità culturale' e lasciava partire, con ponderato distacco, il nome di Carducci:

Che nel «modularsi» dei ritmi montaliani si introducano volta per volta echi o richiami dalla letteratura, è un fatto «casuale», che deporrà se mai a carico di una cultura pratica, nemmeno di una cultura poetica. Potranno essere, o sembrare, reminiscenze o del dolce stile («ma in attendere è gioia più compita») o di Dante («e piove in petto una dolcezza inquieta») o di Leopardi («Torna l'avvenimento / del sole e le diffuse / voci, i consueti strepiti non porta»; «varcarli pur non osa / la memoria stancata») o di D'Annunzio («l'intento viso che assembla / l'arciera Diana», «quale d'uno scemato di memoria...»). Tanto varrebbe ritrovar qui Verlaine: «vietava il

¹ TIZIANA ARVIGO, *Guida alla lettura di Montale "Ossi di seppia"*, Roma, Carocci, 2001, p. 204. Soltanto a conclusione di questo mio saggio vengo a conoscenza della stimolante ricerca che Tiziana Arvigo ha dedicato ai rapporti tra Carducci e Montale: *Da Carducci a Montale: una 'linea' possibile?*, in *Carducci nel suo e nel nostro tempo*, a cura di Emilio Pasquini e Vittorio Roda, Bologna, Bononia University Press, 2009, pp. 589-598.

² TOMASIN, *Lettura di "Saluto d'autunno"*, cit., p. 166: «Il legame di Montale con altri poeti della generazione a cavallo tra Otto e Novecento – D'Annunzio, in primis, come lo stesso Mengaldo ha ampiamente documentato, ma anche altre linee e scuole esplorate più di recente – è in effetti più organico e, forse, pervasivo di quello intrattenuto con Carducci. Ma è pur vero che il rinvenimento di simili *files* induce a una più generale riconsiderazione del rapporto tra Montale e Carducci forse meno riduttiva di quella di una parte cospicua della critica novecentesca».

limpido cielo / solo un sigillo»; là, magari, il Carducci meno eletto: «... che potranno rubarmi anche domani / gli studenti canaglie in versi veri».¹

Questo paragrafo non solo è all'origine dello studio dei rapporti testuali tra Montale e Carducci ma anche, secondo AVALLE, della diffusione di approcci limitativi dell'opera montaliana dovuti a una distorta applicazione del metodo continiano.² Ma tra le perle che il grande critico domese lascia cadere, sottolineandone la 'casualità', ve ne sono di quelle che sono state raccolte per letture fondamentali: penso a *Da Gozzano a Montale* di Sanguineti,³ a *Da D'Annunzio a Montale* di Mengaldo,⁴ al leopardismo montaliano indagato da Lo-

¹ GIANFRANCO CONTINI, *Introduzione a «Ossi di seppia»* [1933], in IDEM, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino, Einaudi, 2002, p. 10.

² D'ARCO SILVIO AVALLE, *L'analisi letteraria in Italia. Formalismo - Strutturalismo - Semiotologia*, con una appendice di Documenti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1970, pp. 106-107: «Oggi non c'è giovane critico che si rispetti che non veda continuità, imitazione, che non parli di "fonti" e di letture, laddove una volta si tendeva piuttosto a vedere fratture e soluzione di continuità. La poesia di Montale ad esempio è divenuta un "florilegio", il luogo geometrico per eccellenza dove si contemperano e si fondono le esperienze non solo di Pascoli, di D'Annunzio e di Gozzano, ma pure, come già osservato da Contini ed anche in misura molto limitata ed episodica, di Carducci ("frasi staccate – che potranno rubarmi anche domani – gli studenti canaglie in versi veri", *Mediterraneo*, VIII, vv. 18-20). Ricordo Montale, perché è il "caso" su cui si è più esercitata la critica militante e non, da circa una decina di anni a questa parte. Incasellare uno scrittore, un poeta nel gusto fine Ottocento ed eventualmente nella sua livida appendice [...] è divenuto il miglior mezzo per disfarsene criticamente, tutto sommato senza eccessiva fatica, soprattutto se l'avvio ad analisi di questo genere viene da lettori autorevoli (ad esempio Contini). Senza entrare nel merito delle diverse prospettive, è un fatto che gli strumenti di indagine messi a contributo da Contini si proporgono fini completamente diversi da quelli immaginati dagli imitatori. Nei suoi saggi infatti l'analisi delle "fonti" linguistiche non va oltre la constatazione di convergenze tecniche ed il materiale storico accumulato è visto nella prospettiva della sua utilizzazione nella nuova opera. Per i nuovi critici invece il concetto di utilizzazione è puramente negativo, passivo, e comporta, già in partenza, una buona dose di scetticismo sul grado di indipendenza reale dei poeti degli anni venti e trenta nei confronti della tradizione letteraria instaurata dalla "triade" e dai crepuscolari. Sotto questo rispetto non potremo quindi che lodare la moderazione con cui il problema è stato affrontato da Mengaldo».

³ Il riferimento di Contini, in nota alla citazione qui riportata, alla rima gozzaniana «case»: «cimase» sarà valorizzato da EDOARDO SANGUINETI, *Da Gozzano a Montale* [1955], in IDEM, *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1961, pp. 17-39.

⁴ L'agnizione dannunziana di Contini verrà ripresa da Mengaldo che ne segnerà l'ubicazione nell'opera del pescarese (PIER VINCENZO MENGALDO, *Da D'Annunzio a Montale*, in IDEM, *La tradizione del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 34-35). La discendenza si è poi rivelata più complessa, data la comune parentela dei due testi moderni con le *Stanze* di Poliziano indicata da ANTONIO ZOLLINO, *Poliziano nel "Falsetto" di Montale* [1995], in IDEM, *I paradisi ambigui. Saggi su musica e tradizione nell'opera di Montale*, Piombino, Il Foglio, 2008, pp. 10-11.

nardi,¹ al pascolismo da Bonfiglioli,² ma anche – nell’ottica metodologica – ai *Tre saggi su Montale* di AVALLE stesso.³

Al «Carducci meno eletto» segnalato da Contini, quello di *Mediterraneo* VIII («Potessi almeno costringere...»), è toccata invece una sorte particolare, essendosi mantenuto qual era, ossia una singola perla, staccata dalle numerose che in seguito, come abbiamo visto, si accumulavano e si nascondevano in anfratti critici. La formula continiana riemerge qua e là, ora citata ora camuffata ora applicata a zone più estese di testo, senza che nessuno dei suoi fruitori – mi pare – ne riveli concretamente il valore.⁴

Qual è il «Carducci meno eletto» a cui pensa Contini, anche un po’ provocatoriamente? Quello di *Giambi ed epodi* o di *Juvenilia* o di *Levia gravia*? Ma come confermano i registi di Bausi e di Blasucci, la maggior parte dei prelievi montaliani proviene da *Odi barbare* e da *Rime e ritmi*, con sole tre eccezioni, di cui una sola ‘non eletta’ e comunque resa ‘eletta’ dal testo ricevente.⁵

¹ L’indicazione leopardiana di Contini, relativa a *Quasi una fantasia*, verrà poi magistralmente integrata nello studio di GILBERTO LONARDI, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli, 1980, pp. 74-79.

² Al piccolo regesto lessicale di Contini, posto in nota, si fa riferimento nel *Pascoli e Montale* di Pietro Bonfiglioli, apparso in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli*, pubblicati nel cinquantenario della morte, Convegno bolognese (28-30 marzo 1958), Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1962, vol. 1, pp. 219-243.

³ «Se anche uno schema strofico è la *fonte*, è indubbio che il problema consisterà non tanto nello studiare i precedenti storici della sua utilizzazione (che è dato, in ultima istanza, puramente esterno, aneddótico), quanto piuttosto nel vedere fino a che punto l’elemento tradizionale in esso presente sia stato fatto proprio dal poeta, in quale misura insomma sia entrato nel circolo vitale della nuova struttura» (D’ARCO SILVIO AVALLE, «A *Liuba che parte*», in IDEM, *Tre studi su Montale*, Torino, Einaudi, 1972, p. 98).

⁴ AVALLE, *L’analisi letteraria in Italia*, cit., p. 106; SILVIO RAMAT, *Montale*, Firenze, Vallecchi, 1965, p. 58: «sembrano derivare, è strano, dal Carducci meno alto (“gli studenti canaglie” ecc. ecc.)»; ROMANO LUPERINI, *Storia di Montale*, Bari-Napoli, Laterza, 1986, p. 23: «i carducciani “studenti canaglie” di *Mediterraneo*»; ARVIGO, *Guida alla lettura di Montale* “*Ossi di seppia*”, cit., p. 165: «autoinserimento [...] del Carducci (quello più ruvido, cui non sarebbero dispiaciute le “donne pubblicate” e gli “studenti canaglie” [...])»; CATALDI-D’AMELY, commento agli *Ossi*, Mondadori, cit., p. 152: «immagine e tono di cui già Contini ha additato l’origine nel Carducci meno eletto»; CLAUDIO CENCETTI, «*Mediterraneo*» di Eugenio Montale. *I ‘veri’ significati, analisi metrico-stilistica, commento*, Pisa, Pacini, 2012, p. 137.

⁵ Da Ju: *A un poeta di montagna*, v. 4: «A lo scoppiar de le castagne cotte» > Oc, *Notizie dall’Amiata* I, vv. 12-13: «focolare / dove i marroni esplodono» (Roncaglia); *Alla memoria di D. C. mortosi di ferro il IV novembre MDCCCLVII*, vv. 69-70: «concento / Ineffabile» > os, *Falsetto*, vv. 20-21: «concento ineffabile» (MARCO MARCHI, *Sul primo Montale*, Firenze, Vallecchi, p. 31). Da GE: *Per Eduardo Corazzini*, vv. 37-40: «Per l’alpestre cammino io ti seguia; / E ’l tuo fucil di certi / Colpi il silenzio ad or ad or feria / De’ valloni deserti» > os, *Mia vita, a te non chiedo*

e una funzione di ordine etico e sociale: «Non solo, infatti, *Riviere* attesta la permanenza dell'ispirazione a mutare l'elegia in inno [...], ma uno spiraglio resta aperto anche in *Mediterraneo*, in stretta connessione con *Non chiederci la parola*, a documentare un'istanza di socialità per la poesia (di una sua funzione positiva, non solo negativa) che in Montale sarà sempre assai dura a morire». ¹ Tale «istanza» si esprime anche attraverso la ricerca di un confronto concreto con la società. Se non ho visto male quelli delle 'prostitute' («donne pubblicate»), degli «studenti canaglie» e dei «poeti laureati» (*I limoni*)² sono i soli casi in cui si fa riferimento a categorie lavorative, per di più degradate, in una raccolta, gli *Ossi di seppia*, popolata, oltre che dall'*io* e dal *tu*, di sole categorie naturali ('bambini', 'fanciulli', 'ragazzi', 'donzelle', 'uomini', 'infanti', 'ombre umane', 'fanciulli invecchiati', 'vecchi') o soprannaturali ('fantasmi', 'divinità'), o sociali ('amici', 'amanti', 'compagni').³ I due dei tre strappi alla regola, riuniti insieme nei pochi versi di *Mediterraneo* VIII, non lasciano dubbi sulle intenzioni del poeta che qui, e non altrove, cerca il contatto con la società.

Viene da domandarci se l'ipotesto carducciano non sia da cercare all'incrocio tra lo stile 'meno eletto' e le riflessioni sullo statuto della propria poesia: riflessioni contraddittorie specialmente quando essa si appresta a lasciare i cassetti per presentarsi ('offerirsi' o 'farsi rubare') al pubblico. È pur vero che nel momento in cui l'individuale ricerca di senso rischia di diventare patrimonio collettivo o mercimonio, dalla poesia si può anche scadere nella prosa, che il poeta si chiami Montale oppure Carducci.

3.

«E naturalmente il grande semenzaio d'ogni trovata poetica è nel campo della prosa». ⁴ Tomasin ha ricordato che Montale non si rifà

¹ Le due citazioni sono tratte da *ivi*, p. 63.

² I 'poeti', questa volta senza aggettivo ma comunque denobilitati dal verbo, appaiono pure in «Upupa, ilare uccello calunniato / dai poeti».

³ Diverso è il caso delle «nuove Sirene» e dei contestuali «Generali» di *Caffè a Rapallo*, che altro non sono che fanciulli travestiti e la dimostrazione dell'irreversibilità della condizione adulta: il bimbo può fingersi grande, giocando alla guerra, ma il grande non può più tornare fanciullo; al più qualche «femmina» tenterà la metamorfosi mitologica. Sul «pescatore» di *Marezzo*, v. 13, si dirà tra poco.

⁴ EUGENIO MONTALE, *Intenzioni (Intervista immaginaria)* [1946], in IDEM, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società [SM]*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, p. 1478.

al Carducci poeta soltanto in poesia, ma anche nella «riflessione critica», in cui il Maremmano è considerato con equanimità. Mi pare il caso di aggiungere che l'equanimità diventa esplicita ammirazione quando Montale si esprime sul Carducci prosatore. Basteranno due citazioni, assai lontane, certo, dalla prima uscita degli *Ossi*, ma non meno importanti, anche per il seguito della nostra ricerca: «La sua [di Carducci] è una prosa di cultura e di temperamento. Fece scuola, soprattutto in Toscana, senza che nessuno di coloro che guardarono a lui ritrovasse più la spontaneità di quell'innesto. Si può amare o non amare la poesia di Carducci, ma a tanti anni di distanza la sua prosa di confessione e di battaglia non fa una grinza». ¹

Il secondo giudizio positivo sulla prosa di Carducci è inserito in un articolo dedicato a Manara Valgimigli, prova vivente, in pieno '900, della vicinanza, non solo cronologica, del poeta-professore: «quella sua prosa di giornale così pieghevole sottile e pur nutrita, che ricorda tanto d'avvicino quella carducciana *Estate di San Miniato*». ² Nel volume carducciano intitolato *Confessioni e battaglie* si possono individuare almeno due prose che rispondono ai criteri esposti sopra: la prima è citata a memoria dallo stesso Montale: *Le «Risorse» di San Miniato al Tedesco e la prima edizione delle mie rime* (1882); la seconda è *Levia gravia* (1881), prefazione all'omonima raccolta. ³ In entrambe Carducci narra le vicende che accompagnano o che hanno accompagnato la decisione di pubblicare una raccolta poetica. Una decisione che non obbediva né alla sete di gloria né alla missione poetica, ma a ragioni ben meno elette. Nel caso delle *Rime di San Miniato* (1857), essa gli è strappata dai debiti contratti durante il goliardico soggiorno samminiatese:

Una mattina Trombino mi entra tutto serio in camera; e, senza preamboli, – Stampiamo le tue poesie. –

Restai male. Dare qualche sonetto o canzonetta a un giornale o ad un almanacco di città che nella sua modestia mi assicurasse con lo spettacolo

¹ IDEM, *Carducci 1891-94* [1956], in IDEM, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979* [SMP], a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, p. 1927.

² *A Manara Valgimigli il premio Ines Fila 1954* [1954], SMP, p. 1685.

³ Montale poteva facilmente leggere queste prose in diverse e comuni edizioni: *Prose di Giosue Carducci* MDCCCLIX-MCMI, Bologna, Zanichelli, 1904¹ (ristampata anche il 17 gennaio 1924, l'anno di *Mediterraneo*); IDEM, *Confessioni e battaglie*, Roma, Sommaruga, 1882, poi Bologna, Zanichelli, 1890 (*Opere di Giosue Carducci*, IV).

lo dell'“io” *tipografato* la discrezione del segreto, dare un'ode o una laude spirituale in fogli volanti per una festa di campagnoli che non ne capissero sillaba, passi. Ma raccogliere ed *esporre io le mie poesie in un libretto a prezzo come in un bordello, e abbandonarle ai contatti del pubblico che le mantrugiasse e stazzonasse come ragazze a cinque o a tre paoli, ohimè!* Le poesie, massime allora, io le faceva proprio per me: per me era de' rarissimi piaceri della mia gioventù gittare a pezzi e brani in furia il mio pensiero o il sentimento nella materia della lingua e nei canali del verso, formarlo in abozzo e poi prendermelo su di quando in quando, e darvi della lima e della stecca dentro e addosso rabbiosamente. Qualche volta andava tutto in bricioli: tanto meglio. [...] Trombino la vinse.

Così avvenne che ai 23 luglio del 1857 le mie rime uscissero alla luce del pubblico di San Miniato al Tedesco pe' tipi del Ristori [...]. E ora resta in sodo che io le diedi a stampare non co' l' superbo intendimento di aprire una via nuova o di riaprire una via vecchia e né meno con la modesta speranza d'incoraggiamenti da parte del pubblico italiano, ma con l'intendimento onesto e l'ardita speranza di pagare i miei debiti. [...] I debiti, anzi che estinguere, dilagarono. Una mattina d'agosto dovemmo fuggire [...].¹

Colpisce immediatamente la somiglianza tra il paragone montaliano di «queste parole / che come donne pubblicate / s'offrono a chi le richiede» e il paragone carducciano di «*esporre le mie poesie [...] come ragazze a cinque o a tre paoli*». E pure l'«io tipografato»² non sembra estraneo al gioco concettoso del sintagma «donne pubblicate», che se indubbiamente significa 'prostitute', come segnala il *GDLI*,³ citando proprio questo passo di *Mediterraneo*, altrettanto indubbiamente crea un cortocircuito ad alta tensione con il campo semantico dell'editoria, ben esposto nella seconda parte del componimento⁴ e associato alla limitatezza della lingua convenzionale, diversa da quella naturale del mare, agognata nella prima («ritmo», «vaneggiamento», «voci», «salmastre parole»). L'anafora limitativa («Non ho che...») fotografa perfettamente la condizione *negativa* del poeta,

¹ GIOSUE CARDUCCI, *Le “risorse” di San Miniato al Tedesco e la prima edizione delle mie rime*, in *IDEM, Confessioni e battaglie* [CB], a cura di Mario Saccenti, Modena, Mucchi, 2001 («Edizione Nazionale delle Opere di Giosue Carducci», IV), pp. 50-51 (corsivi miei).

² Un sintagma analogo si legge nella prima riga della seconda prosa di *Confessioni e battaglie*: «Il primo passo verso il numero dei più, cioè degli uomini stampati, lo feci presto, e, da buon italiano, con un sonetto, un sonetto d'occasione» (*Il primo passo*, CB, p. 31).

³ *Grande dizionario della lingua italiana*, fondato da Salvatore Battaglia, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1961-2002, 22 voll., s. v. *pubblicato*.

⁴ «lettere fruste / dei dizionari», «lamentosa letteratura» e, per ipallage, «parole... pubblicate».

che sul versante esistenziale non riesce a raggiungere la pienezza dell'«essenziale alfabeto» (*Quasi una fantasia*, v. 21) e su quello sociale teme di farsi rubare quel poco di «balbo parlare» da un pubblico indegno – e per ragioni di basso interesse – che fanno scendere ulteriormente la poesia. *Mutatis mutandis* il giovane Carducci, nel racconto del vecchio, si ritrova in una situazione analoga, incastrato tra la scrittura privata come *quête* di una forma espressiva inarrivabile e il commercio deprimente di quel poco con il pubblico.

Il tono ironico e auto-ironico della quinta e ultima parte delle *Risorse di San Miniato* lascia spazio al sarcasmo di *Levia gravia* senza peraltro mutare significativamente i termini di confronto con i versi 15-20 di *Potessi almeno costringere*. Ciononostante torna utile riportarne una parte assai cospicua, in cui rintracciamo allusioni mirate agli «studenti canaglie» che s'improvvisano poeti non disdegnando la frequentazione di «donne pubblicate». La coordinazione tra «case di tolleranza e giornali letterari» sembrerebbe poi ammiccare alla metafora della poesia-sgualdrina:

Riconosco che è un fiorito indizio della coltura del bel paese vedersi arrivare tutti i giorni some di versi, non pur *d'autori liceali del second'anno*, ma di ginnasiali della terza, e di medici [...]. Capisco che c'è ragione di confortarsi quando *un liceale di second'anno* vi spedisce una poesia e vi annunzia una commedia, che gliele mandiate a inserire nel "Fanfulla della Domenica" [...]. Ammetto ch'è un gran piacere a sentire un moccicone dirvi su 'l muso, che per ora vuol fare all'amore con *una delle solite sgualdrine*, e che ad amar la patria ci penserà da vecchio. Ammetto che c'è da far buon sangue a sentirne un altro spifferarvi di queste confessioni: «Ho diciassette anni, son triste triste, non ho voglia di far nulla, non credo in nulla, nulla mi piace se non forse le donnine, ma in fondo mi annoio di tutto: i servitori di casa mi dicono che "ci ho un talentone" (e allega le prove): che ho da fare?» (Impiccatevi, risposi per cartolina súbito, quella volta). [...]

Sento, capisco, ammetto, confesso tutto cotesto; ma dichiaro e protesto che un giovane che fa versi mi desta il ribrezzo e la nausea, e, se lo confortassi e consigliassi, mi parrebbe d'incorrere in un reato previsto dal codice penale, il reato d'eccitamento e d'aiuto alla corruzione. Del resto, *case di tolleranza e giornali letterari non ne manca in Italia*.

[...] In tali disposizioni d'animo e di tempi e di studi furono scritti i *Levia Gravia*, e se ne risentono. Dei tempi c'è la leggerezza pesante e la pretesione enfatica e figurata che si dà e si tiene per concettosità ed eleganza. Ci si vede poi l'uomo che non ha fede nella poesia né in sé, e pur tenta:

tenta la novità, e non ha il coraggio di rompere con le vecchie consuetudini; discorda dalla maggioranza, e la segue; scambia la materia per l'arte, o le mette in urto tra loro; si balocca facendo su 'l serio; gitta un grido, e ha paura della sua voce che si perde nel vuoto. Rileggendomi mi giudico come un morto; e anche di questo volumetto che do a ristampare veggo e sento la livida screziatura e il freddo, come d'un pezzo di marmo che aggiungo a murare il sepolcro de' miei sogni di gioventù. Sparite via presto, o morticini [...].

E ne porto meritamente le pene di tutti *questi ragazzi sgrammaticati* che non cessano invocarmi poeta di Satana [...].¹

A chi si domanda quali potessero essere i concreti legami tra Montale e «gli studenti canaglie», si potrà per ora rispondere che 'studente' non vale tanto per il suo statuto scolastico, quanto per la sua giovane età («autori liceali del second'anno», «ragazzi sgrammaticati»), come in Carducci, in cui però – dato l'incarico professorale – il significato era pieno. È cioè difficile immaginare che il poeta ligure, nell'atto di pubblicare gli *Ossi di seppia*, credesse di riscuotere un tale successo da divenire modello poetico per giovanissimi lettori: situazione che invece si attagliava perfettamente all'autore, tra le altre cose, dell'*Inno a Satana*. Torneremo in seguito su altri elementi che da queste prose carducciane trapassano nell'opera di Montale, magari con mutazione di segno che certifichi la coscienza della distanza che separa le due esperienze poetiche.

Quel che per ora importa è che «il Carducci meno eletto» di Contini abbia trovato un suo plausibile referente nella prosa carducciana «di confessione e di battaglia», che Montale avrebbe facilmente potuto leggere da giovane e che loderà da vecchio. Prosa stilisticamente 'meno eletta', dunque, rispetto a quella di critica o di erudizione e, a livello di genere, 'meno eletta' della poesia (*Odi barbare*, *Rime nuove*, *Rime e ritmi*), ben conosciuta dal ligure. C'è da chiedersi se Contini con quel «magari» intendesse non tanto scandalizzare il lettore proponendo una così sconveniente dipendenza, ma – dimostrando una lucidità critica strabiliante – proponendo una dipendenza dalla prosa 'comica' dell'antimodello, dare per scontato il debito contratto con la poesia.

¹ GIOSUE CARDUCCI, *Levia gravia*, CB, pp. 128-130 (corsivi miei).

La «chiave per l'esatta esegesi del passo controverso»¹ di *Mediterraneo* VIII, vv. 15-20 – per riprendere un assunto mengaldiano – è la sua 'fonte' e in particolare il suo registro linguistico e il suo contesto comunicativo. Lo scarto tonale, su cui probabilmente s'interrogava anche Contini, si spiega nell'avvicinamento momentaneo della linea lirico-esistenzialistica della poesia degli *Ossi di seppia* alla concretezza del discorso prosaico-sociale, quello stesso che offende il poeta ottocentesco. Ma se per tutti è evidente che Carducci vari lo stile tra il comico e il sarcastico, non sempre è stata colta, nell'VIII movimento di *Mediterraneo*, la presenza di registri 'comici'. Un cenno in questo senso viene da Bonora che parla di controllata «ironia».²

4.

A partire da *Satura* Montale mostra il *verso*³ della sua opera, il cui stile, non meno sublime di quello dell'altra faccia,⁴ con il prosastico, il diaristico e l'autoironico, coinvolge anche il comico-satirico. La graffiante scrittura del vecchio, che ormai da più di un decennio taceva, lacera i miti della società contemporanea e quelli dei suoi versi di un tempo, attorno ai quali si era venuta costruendo la sua inconfondibile identità poetica. I riecheggiamenti interessano anche i lontani *Ossi di seppia*, le sue strutture (la lirica proemiale in corsivo), i suoi personaggi (*Arsenio di Botta e risposta* I), le comparse (*Gli uomini che si voltano*), i termini-chiave («miracolo» di *A tarda notte*, «balbuzie» di *Incespicare*), il vocabolario in genere («abissale», «scottare»⁵) e il libro stesso («piove sugli ossi di seppia» di *Piove*, v. 24). L'autocitazione o l'autocommento della prima raccolta si attua generalmente nel passaggio dallo stile tragico a quello comico, per via di abbassamento linguistico oppure di riduzione del simbolo alla concretezza

¹ MENGALDO, *Da D'Annunzio a Montale*, cit., p. 14.

² ETTORE BONORA, *La poesia di Montale. Ossi di seppia*, Padova, Liviana, 1982, p. 96.

³ «Credo di sì, ho scritto un solo libro, di cui prima ho dato il *recto*, ora do il *verso*» (EUGENIO MONTALE, *Ho scritto un solo libro* [Intervista di Giorgio Zampa, 1975], *SM*, p. 1724).

⁴ FRANCESCO DE ROSA, *Profilo di "Satura"*, «Chroniques italiennes», 57, 1999, p. 123: «Insomma, la tastiera stilistica del quarto Montale non ha affatto escluso lo stile alto ma lo ha ricostruito con un impiego peculiare di numerosi e diversi materiali linguistici, e ha ottenuto così un inedito "sublime", paradossale rispetto al sublime tradizionale e anche a quello montaliano delle prime raccolte».

⁵ MENGALDO, *L'Opera in versi di Eugenio Montale*, cit., pp. LXVII-LXVIII; IDEM, *Primi appunti su "Satura"*, cit., p. 347.

della storia e della quotidianità, di cui fa parte «l'io-poeta, persona autobiografica coincidente con l'autore».¹ Il complesso rapporto di continuità e di differenziazione tra *Ossi di seppia* e *Satura* può essere compreso nel passaggio da un plurilinguismo monostilistico a un plurilinguismo pluristilistico.²

Una delle poche, notevoli eccezioni alla regola riguarda proprio i versi 15-20 di *Mediterraneo* VIII che Montale, non a caso, deciderà di richiamare in *Satura* senza mutarne il registro originario, cioè quello 'comico':

Le parole
non chiedono di meglio
[...]
che il buio dei taschini
del panciotto, che il fondo
del cestino, ridottevi
in pallottole; ³

le parole
non sono affatto felici
di esser buttate fuori
come zambracche e accolte
con furore di plausi
e disonore;

¹ CASTELLANA, commento a *Satura*, cit., p. LXIX.

² MENGALDO, *Primi appunti su "Satura"*, cit., p. 355: «per il Montale anteriore [...] si poteva correttamente usare il termine di plurilinguismo quanto alla varia, e spesso polare, provenienza e natura dei materiali usati, ma non già quello di pluristilismo, perché le strutture risultanti erano sempre e direi tirannicamente monostilistiche, unitarie [...]: mentre di pluristilismo, con forti sbalzi di temperatura, si può e si deve senz'altro parlare per *Satura*». CASTELLANA, commento a *Satura*, cit., p. LXIV: «*Satura* è, non a caso, il vero libro del plurilinguismo/pluristilismo montaliano».

³ La tematica della scrittura privata – una scrittura *per sé*, non necessariamente orientata al rapporto con i lettori, scrittura intima, giocata tra l'*in pectore* (i «taschini / del panciotto»), l'*in progress* (il «retro delle fatture...») e la distruzione («il fondo del cestino») – ricorda un altro brano delle *Risorse*, adiacente a quello citato sopra: «Le poesie, massime allora, io le faceva proprio per me: per me era de' rarissimi piaceri della mia gioventù gittare a pezzi e brani in furia il mio pensiero o il sentimento nella materia della lingua e nei canali del verso, formarlo in abozzo e poi prendermelo su di quando in quando, e darvi della lima e della stecca dentro e addosso rabbiosamente. Qualche volta andava tutto in bricioli: tanto meglio. Qualche volta resisteva; e io vi tornavo intorno a sbalzi, come un orsacchio rabbonito e mi v'indugiavo sopra brontolando, e non mi risolvevo a finire. Finire era per me cessazione di godimento, e, come avevo pur bisogno di godere un poco anch'io, così non finivo mai nulla» (CARDUCCI, *Le «risorse» di San Miniato*, cit., p. 50).

le parole
preferiscono il sonno
nella bottiglia al ludibrio
di essere lette, vendute,
imbalsamate, ibernare;
le parole
sono di tutti e invano
si celano nei dizionari
perché c'è sempre il marrano¹
che dissotterra i tartufi
più puzzolenti e più rari;
le parole,
dopo un'eterna attesa
rinunziano alla speranza
di essere pronunziate
una volta per tutte
e poi morire
con chi le ha possedute.²

La contestuale ripresa dei motivi della 'poesia-prostituta' e del 'pubblico-puttaniere' o comunque indegno (anche se non apertamente definito 'studente canaglia') riconferma le posizioni espresse nel lontano '25, posizioni che ora, nel '68, sono anche più giustificate. Ormai all'altezza di *Le parole* se qualcosa avvicina Montale a Carducci, questo è la comune condizione di poeti illustri, con tutte le conseguenze – positive e negative – del caso. Ci sono buoni motivi per credere che Carducci agli occhi del Montale maturo contasse ormai più per la sua esperienza umana che per la sua produzione letteraria.

5.

Le prose giornalistiche degli anni '50-'60 ci forniscono prove certe di letture e riletture della prosa carducciana e dell'interesse di Montale

¹ Il «marrano» è il poeta contemporaneo, come sembra confermare l'intervista *Cinque domande a Montale* [Intervista di Giancarlo Vigorelli, 1964], *SM*, p. 1632: «Sulla poesia contemporanea». «Quanto alle "ricerche" formali in atto (la vera "ricerca" poetica è anche questo ma non solo questo) ci sarebbe da notare che, secondo una logica astratta, miglior poeta dovrebbe essere chi meglio sapesse farsi filologo, indagatore di parolette e studioso di lingue antiche e moderne».

² EUGENIO MONTALE, *Le parole*, vv. 16-47, in *Satura*.

soprattutto per l'uomo. Alcuni esempi emblematici: la recensione del carteggio Carducci-Vivanti curato da Pancrazi¹ e quelle dei volumi xv e xviii dell'Edizione Nazionale delle *Lettere* (anni 1884-1886 e 1891-94),² al cui curatore è dedicato l'articolo *A Manara Valgimigli il premio Ines Fila 1954*,³ citato sopra. E ancora dell'uomo più che del poeta Montale si occuperà nel 1964, in occasione della morte di Libertà Carducci.⁴

Documentando la rilevanza particolare del xv volume dell'epistolario carducciano, Montale scrive: «Il Carducci cinquantenne è ormai l'uomo arrivato, che ha preso stabilmente coscienza della propria situazione: la famiglia (è ormai nonno), la scuola, gli incarichi ministeriali e, uscite le due prime parti delle *Odi barbare*, l'impegno sempre più vivo di portare a termine la propria carriera di poeta». E prosegue: «Scopriamo un Carducci padre di famiglia, legato senza bisogno di rassegnazione al tenero filo dei suoi affetti; e l'uomo pubblico che, necessariamente vincolato alla società umbertina, si muove, ironico e garbato, tra le convenzioni di quel tempo e diventa accanito epistolografo per raccomandare a destra e a sinistra amici o scolari [...]».⁵ Un ritratto in cui, con tutti i distinguo del caso, l'ironico e garbato cinquantasettenne – ormai celebre – poteva forse riconoscersi o nei confronti del quale poteva anche solo provare una certa simpatia. Non a caso qualche anno più tardi, come si è visto, Montale verrà avvicinato proprio a Carducci e non tanto per la poesia, suppongo, quanto per la fama.⁶ E quel che più conta è che quell'episodio non solo non viene passato sotto silenzio dal diretto

¹ IDEM, *Un amoroso incontro*, «Corriere d'Informazione», 31.7-1.8.1951: SMP, pp. 1254-1256.

² IDEM, *Lettere*, «Corriere della Sera», 11.7.1953: SMP, pp. 1561-1563; IDEM, *Carducci 1891-1894*, «Corriere della Sera», 14.2.1956: SMP, pp. 1922-1927. ³ SMP, pp. 1684-1687.

⁴ EUGENIO MONTALE, *Titti, la figlia di Carducci, è morta in una clinica a Bologna [1964]*, SMP, pp. 2638-2640.

⁵ Le due citazioni sono tratte da IDEM, *Lettere*, cit., SMP, p. 1562.

⁶ La condivisione con Carducci potrebbe estendersi alla comune consapevolezza della vocazione letteraria, non a tutti concessa. Nella recensione appena citata Montale riporta e commenta un passo di una lettera di Carducci: «Non si può pretendere di più da un uomo che batte ai cinquanta e vuole negli ultimi anni finire e compiere i lavori letterari *ai quali solo è chiamato*». La sottolineatura è nostra. C'è bisogno di accostarla al passo più celebre della più celebre lettera di Machiavelli?» (SMP, p. 1563). La «sottolineatura» di Montale rinvia al machiavelliano «cibo, che *solum* è mio, e ch'io nacqui per lui», espressione molto prossima a quella che Montale utilizzerà qualche anno dopo nell'intervista rilasciata a Millo: «persone che sono nate per quell'arte», tra le quali ovviamente Montale si annovera.

interessato, ma è dallo stesso addirittura propalato con uno *xenion*. Dalla parca disseminazione e dissimulazione, anche inconscia e forse sofferta, delle tessere carducciane all'interno della propria poesia tragica, Montale giunge così all'ironica citazione semi-esplicita di Carducci¹ e, come si è appena visto, a una scenetta in cui, sotto sotto, protetto da plurimi schermi autoironici, il futuro premio Nobel si compiace di una subita identificazione con il Nobel primo-novecentesco.² In un'intervista dell'autunno 1968, nel periodo dunque in cui nasce buona parte di *Satura* (il manoscritto di *Le parole* porta la data 23 ottobre 1968), Montale addirittura indica Carducci come indiretto catalizzatore della propria poesia:³

Quando ero ragazzo io, nella mia antologia scolastica si finiva con Giosue Carducci, che era considerato molto moderno, tanto che li figurava soltanto con una poesia, una delle... non voglio dire una delle peggiori, ma una delle minori: *Il bove*: «T'amo pio bove e mite un sentimento», ecc. Questo non mi ha impedito di scrivere delle cose molto diverse. Perché avevo una certa esperienza di musica e di arti figurative. Sentivo che con *le parole* si poteva fare quello ed altro. [...] In definitiva si salverà solo ciò che riflette una preparazione, e la capacità di sentire l'erba che cresce. Ma la poesia è un oggetto fatto di *parole*. [...] Bisogna dunque concludere che la poesia non è solo un movimento dell'anima, un'ondata del cuore, una marea di sentimenti soggettivi, ma è un'arte. Un'arte fatta di *parole* e, come tutte le arti, va conosciuta e praticata da persone che sono nate per quell'arte.⁴

Nella breve intervista Montale torna più volte su «parole» nel senso di 'parole poetiche', con le loro esigenze e il loro destino.⁵ L'insistita

¹ «Muore Giove, Eccellenze, e l'inno del Poeta / NON resta» (EUGENIO MONTALE, *L'élan vital* [1972], vv. 18-19, in IDEM, *Diario del '71 e del '72*).

² Cfr. quanto scrive Claudio Marabini in *Dopo Stoccolma* [1975]: «– Come si trova nella lista dei Nobel italiani? – Forse è meglio non dire nulla. Ma ho già detto che considero il Carducci il migliore degli italiani. – E la lista generale? – È ridicola!...» (CLAUDIO MARABINI, *L'ombra di Arsenio. Incontri con Montale*, Ravenna, Mario Lapucci, Edizioni del girasole, 1986, p. 52).

³ *A vent'anni sapevo soltanto ciò che non volevo* [Intervista di Achille Millo, 1968], SM, pp. 1679-1685. Per la datazione si veda la testimonianza di Millo in SM, p. 1935: «Due anni dopo – nell'autunno del 1968, non sono in grado di costruire più esattamente la data – recitavo in teatro a Milano. Telefonai al poeta a via Bigli chiedendo di ripetere uno di quei nostri incontri. Mi accolse con molta simpatia». L'intervista venne poi pubblicata su «La Repubblica» del 23 giugno 1990.

⁴ *A vent'anni sapevo soltanto ciò che non volevo*, cit., pp. 1680-1683 (i corsivi, tranne *Il bove*, sono miei).

⁵ «Si scrive qualche *parola*, e la poesia è fatta», «Un oggetto fatto di *parole*, ma pur sempre

ripetizione di questo lessema ricorda l'anafora che già strutturava, o che di lì a poco avrebbe strutturato, *Le parole*: anafora comunque dipendente da d'Annunzio,¹ come quella di *Piove* nell'omonimo componimento di *Satura*.²

Non mi pare sia stato notato, inoltre, che proprio «parole», assieme con «dizionari»,³ è un altro punto di convergenza tra *Le parole* e *Potessi almeno costringere*, in cui il termine appare per ben due volte, a significare dapprima, grazie all'aggettivo, la naturalità del linguaggio marino («salmastre parole») e poi, come sappiamo, la convenzionalità del linguaggio poetico («queste parole [...] come donne pubblicate»). A ben guardare le «parole» e le «lettere» di *Potessi almeno costringere* riecheggiano in *Non chiederci la PAROLA* (v. 2 «a lettere di fuoco»). Ma non è tutto, perché le tre poesie affacciano le stesse formule negative, costruite sulla combinazione di NON + -CHIEDERE + PAROLA, in sequenze anaforiche: «*Non chiederci la parola*», «*Non ho che queste parole / che come donne pubblicate / s'offrono a chi le richiede*» e «*le / parole non chiedono di meglio che...*». Neanche a farlo apposta, tornando all'intervista del '68, proprio su questo stesso 'osso breve' verte una domanda di Millo: «Mi piacerebbe che dicesse qualcosa a proposito dei suoi due versi più famosi: “Codesto solo oggi possiamo dirti, / ciò che non siamo, ciò che non vogliamo”». Di quest'osso breve' infine, nel gennaio del '69, pochi mesi dopo l'intervista, Montale proporrà una nota rilettura (*Gli uomini che si voltano*).⁴ Vale la pena di ricordare che Luperini, nella citazione riportata sopra, connetteva *Mediterraneo* a *Non chiederci la parola* proprio per

un oggetto che ha i suoi problemi interni, le sue regole», «Quelli che verranno troveranno le parole che possono sopravvivere, e lasceranno cadere le altre», «Sentivo che con le parole si poteva fare quello ed altro», «Ma la poesia è un oggetto fatto di parole», «Un'arte fatta di parole e, come tutte le arti, va conosciuta e praticata da persone che sono nate per quell'arte». Il duplice riferimento ai poeti incapaci richiama quello al «marrano» di *Le parole*.

¹ GABRIELE D'ANNUNZIO, *La parola*, in IDEM, *Poema paradisiaco*, in IDEM, *Versi d'amore e di gloria*, edizione diretta da Luciano Anceschi, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, Milano, Mondadori, 1982, vol. 1, p. 170.

² Sulla diffusione e centralità dell'anafora in *Satura*, e non solo, si veda LUIGI BLASUCCI, *All'insegna dell'anafora: lettura di un testo montaliano* («Divinità in incognito»), «Letteratura e letterature», 5, 2011, pp. 63-74.

³ Castellana, nel commento a *Satura*, collega «dizionari» e «zambacche» all'VIII movimento di *Mediterraneo*.

⁴ Per cui si veda MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, *Per una conclusione provvisoria: “Gli uomini che [non] si voltano”* [1979], in EADEM, *Prologhi ed epiloghi. Sulla poesia di Eugenio Montale. Con una prosa inedita*, Ravenna, Longo, 1987, pp. 169-193.

la loro vocazione, minoritaria negli *Ossi di seppia*, «a documentare un'istanza di socialità per la poesia».

La fitta rete di rimandi, all'indietro verso uno specifico settore contenutistico degli *Ossi di seppia* (*Non chiederci la parola* e *Potessi almeno costringere*) e in avanti verso alcuni punti in cui *Satura* si volgerà a riconsiderarli (*Le parole*), segnala l'intervista del '68 come un luogo critico privilegiato: una sorta di anello di congiunzione tra il primo e il quarto Montale e – come vedremo – un testo significativo per capire i mutamenti in atto nella considerazione montaliana di Carducci.

Partiamo dall'inizio di quella chiacchierata autunnale in via Bigli. Dopo una prima domanda sul *Grillo di Strasburgo*, appena apparso negli *Xenia* (1968), l'interesse di Millo si sposta sulla primissima produzione montaliana: «Mi piacerebbe che dicesse qualcosa a proposito dei suoi due versi più famosi: “Codesto solo oggi possiamo dirti, / ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo”». Per Montale è l'occasione di ribadire quanto già detto in altre occasioni sulla portata letteraria e filosofica del celeberrimo 'osso', e non direttamente socio-politica;¹ e per riprendere il noto concetto espresso nell'*Intervista immaginaria* (1946): «All'eloquenza della nostra vecchia lingua aulica volevo torcere il collo, magari a rischio di una controeloquenza».²

Si tratta delle prime tre quartine della serie intitolata *Ossi di seppia*, nel libro omonimo. Sono poesie d'ispirazione marina. Già il titolo indica il proposito di una certa secchezza di espressione, e dà un'indicazione all'eventuale lettore, dico eventuale perché il libro fu pubblicato in una tiratura limitatissima, e molte copie andarono distrutte da un incendio. Così oggi, l'edizione originale è una vera rarità.

In che anno è stato pubblicato il volume “Ossi di seppia”?

Nel 1925. Ne fu editore Piero Gobetti. Ma quella poesia è molto precedente. Avevo poco più di vent'anni, ventuno o ventidue, quando l'ho scritta. È una poesia del rifiuto. Ma allora, era il 1921 o il 1922, non si parlava ancora di *engagement* del poeta. Questa esigenza, se tale può dirsi, è venuta dopo. Il rifiuto non si rivolgeva alla situazione sociale. Questi problemi io allora non me li ponevo, e credo che pochi se li ponessero. In quella poesia si trattava del rifiuto di una certa eloquenza, di un modo di fare poesia, *ore*

¹ Per es. *SM*, p. 1591: *Confessioni di scrittori (Interviste con se stessi)*; *SM*, pp. 1674-1675: *Cinquant'anni di poesia* [Intervista di Leone Piccioni, 1966].

² MONTALE, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, cit., p. 1480.

rotundo. In sede, diciamo così, «filosofica» era anche il rifiuto di una spiegazione razionale, oppure fideistica, del mondo.

In che senso?

Non dimentichiamo che la mia generazione fu distrutta dalla Prima guerra mondiale [...]. La mia generazione si affacciava su un mondo in trasformazione, sentiva di non poggiare i piedi sul sicuro. Non sapeva dove sarebbe andata a finire. Sapeva soltanto ciò che non voleva. Non voleva retorica. Non voleva contraffazioni. Non voleva contrabbandi. Non voleva falsificazioni. Era il rifiuto di un'arte poetica che considerava superata.

Di un'arte poetica o di un modo di vivere?

In quella poesia, prima di quell'enunciazione («ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo») c'è l'immagine dell'uomo che se ne va sicuro di sé, senza dubbi e senza problemi. È un'immagine che io rifiutavo e nello stesso tempo rimpiangevo, perché quel modo di vivere tranquillo, pacifico, aveva pure i suoi vantaggi. Ma, per un generale cambiamento del mondo, noi ci dovevamo avviare per altre strade, le quali ci erano, però, del tutto ignote.

La domanda su *Non chiederci la parola* riporta Montale al momento della pubblicazione degli *Ossi di seppia* e alle sue motivazioni di rifiuto e di rinnovamento della tradizione letteraria, che preparano il terreno alla dichiarazione, citata sopra, sulla funzione catalizzatrice del *Bove* carducciano: «Questo [cioè la presenza di quel 'moderno' sonetto nell'antologia scolastica] non mi ha impedito di scrivere delle cose molto diverse». Tradotto nei termini di *Mediterraneo* VIII, Montale rivela così a Millo di non essere stato uno 'studente canaglia'; uno di quegli studenti che «rubano» i versi altrui per farne «versi veri». Al contrario, il giovanissimo Montale rivela di aver saputo «scrivere cose diverse» grazie alle sue qualità e alle sue competenze: una fra tutte la musica, com'è pure sottolineato nell'*Intervista immaginaria*. La poesia infatti è un'«arte fatta di parole e, come tutte le arti, va conosciuta e praticata da persone che sono nate per quell'arte». Gli «studenti canaglie» sarebbero invece individui privi di questi requisiti che, approfittando delle antologie scolastiche, si permettono di imitare malamente quanto già fatto, deprimendo l'idea stessa di arte poetica.

Detto questo Montale dirotterà una domanda di Millo per condannare esplicitamente la diffusione della poesia moderna attraverso le antologie scolastiche:

Lei è favorevole o contrario ad una grande diffusione della poesia, a renderla popolare, distribuendo i libri nelle edicole, incidendola su dischi?

Direi che sono poco favorevole. Già l'introduzione delle poesie nelle antologie per le scuole medie ha avuto un effetto disastroso; è centuplicato il numero dei ragazzi che scrivono poesie.¹ Tutto ciò crea grandi illusioni. *Io ricevo molte telefonate*, da donne soprattutto. Domani viene una ragazza da Napoli. Dice di essere sull'orlo del suicidio, e aggiunge che io posso salvarla. Io le ho detto: «Si curi. Io non posso salvare nessuno. Che lei sia disperata, a vent'anni, non è un'eccezione. Quasi quasi lo sono stato anche io. Lo sono molti. È una tendenza generazionale diffusissima». Si creano delle situazioni terrificanti.²

L'aneddoto della «ragazza di Napoli» assomiglia molto a quello del «*talentone*» depressivo narrato da Carducci nella citata prefazione a *Levia gravia*, e analogo è il consiglio degli esperti: soltanto un poco più umano quello del poeta ligure («Si curi») rispetto all'«Impiccatevi» del Maremmano. Ma le similarità non finiscono qui.

Nella prefazione a *Levia gravia*, Carducci denuncia sarcasticamente la bassa reputazione goduta dalla poesia e dal poeta nella società umbertina. A parer suo gli italiani non capiscono la poesia e la ritengono un passatempo inutile o d'occasione, magari apprezzato negli anni della scuola, come esercizio retorico.³ Inoltre gli italiani, sempre secondo Carducci, credono che la poesia sia alla portata di tutti, anzi, credono che solo gli imbecilli vi si possano dedicare per tutta la vita, diventando dei produttori di versi, in grado e d'accordo di fornirne per ogni genere di occasione:

Tale essendo il concetto, che s'ha in Italia della poesia, cioè quello d'un giuoco di conversazione un po' noioso, che bisogna sopportare per tradizione e *che tutti sanno fare*, specialmente i più imbecilli; è naturale che la gente a modo creda di onorarvi comandandovi in certi casi versi del tal genere per la tal ora, come in certi pranzi si ordina una pietanza al trattore.⁴

¹ Su questo argomento si legga anche l'intervista *Queste le ragioni del mio lungo silenzio* [Intervista di Bruno Rossi, 1962], SM, p. 1622. ² SM, pp. 1682-1683.

³ CARDUCCI, *Levia gravia*, cit., pp. 126-127: «Altro bozzetto. Per istrada, il giorno dopo pubblicata qualche poesia. "Mi rallegra, sai, di cuore. Eh, una volta mi divertivo anch'io co' versi: e, non fo per dire, ma in secondo anno di retorica agli Scolopi ero sempre io che leggevo all'academia di San Luigi Gonzaga. Il metro del mio cuore erano i quinari: che gusto farli! *Palma del Libano!* / *Rosa d'Engaddi!* [...] La Gilda, vedi, serba ancora tutte le romanze che io composi per lei quando si faceva all'amore».

⁴ Ivi, p. 127 (corsivo mio).

Anche Montale difende la nobiltà della propria arte denunciandone ironicamente la facilità, che è madre – come anche in Carducci – di una «marea» di poetastri:

Tutto qui? Con tutta la poesia che si scrive nel mondo...

È vero, si fanno tante poesie. La poesia è l'arte più facile. È quella che richiede meno macchinazioni. [...] Invece per fare una poesia non ci vuole niente. Basta un lapis e un pezzo di carta. Si scrive qualche parola, e la poesia è fatta. Questa facilità di esecuzione rende talmente agevole la composizione della poesia, che da sola basta a spiegare *questo immenso proliferare di poeti*. Ma la poesia è la costruzione di un oggetto. Un oggetto fatto di parole, ma pur sempre un oggetto che ha i suoi problemi interni, le sue regole. Esige una perizia, una conoscenza non solo della lingua, ma anche della situazione della poesia come è venuta maturando nel mondo. Esige una cultura *ad hoc* che molti non possono avere. Così è estremamente difficile valutare la cosiddetta produzione contemporanea. Bisogna che *questa immensa marea* si plachi. Quelli che verranno troveranno le parole che possono sopravvivere, e lasceranno cadere le altre.¹

Quel che più infastidisce Montale e Carducci non è tanto la condizione della letteratura coeva quanto il ruolo di giudice che è stato loro imposto. I poetucoli, gli «studenti canaglie», altro non sono che imitatori che cercano nei loro modelli poetici conferme e incoraggiamenti. Torniamo al maremmano che, deplorando la folla dei poeti, deplora la propria condizione di maestro:

Essendo da tutte queste ragioni costretto a riputare quel della poesia un mestiere molto pericoloso e un tantino infamante, avverto i troppi signori che mi onorano di eleggermi per lettera giudice de' loro versi editi ed inediti, com'io sono sempre per il no *a priori*. Lo avverto qui, appunto per rispondere a tutti in generale, perché rispondere a ciascuno in particolare riuscirebbe impossibile [...].

Riconosco che è un fiorito indizio della coltura del bel paese vedersi arrivare tutti i giorni some di versi, non pur d'autori liceali del second'anno, ma di ginnasiali della terza, e di medici [...]. Capisco che c'è ragione di confortarsi quando un liceale di second'anno vi spedisce una poesia e vi annuncia una commedia, che glielie mandate a inserire nel *Fanfulla della Domenica* [...].

Sento, capisco, ammetto, confesso tutto cotesto; ma dichiaro e protesto

¹ SM, p. 1682 (corsivi miei, tranne che per *ad hoc*).

che un giovane che fa versi mi desta il ribrezzo e la nausea, e, se lo confortassi e consigliassi, mi parrebbe d'incorrere in un reato previsto dal codice penale, il reato d'eccitamento e d'aiuto alla corruzione. Del resto, case di tolleranza e giornali letterari non ne manca in Italia.¹

La pressione subita un tempo dal Vate è subita oggi dal vecchio Montale, cui ormai fa riferimento la gioventù poetica italiana, pronipote dei carducciani «autori liceali del second'anno», a loro volta nonni degli «studenti canaglie».

Il giudizio negativo sulle antologie scolastiche – su cui Montale si espresse in più occasioni² – chiarisce, se ce ne fosse ancora bisogno, il senso degli «studenti canaglie», così poco trasparente nel contesto degli *Ossi di seppia* senza considerare la mediazione carducciana. Mediazione testuale, di *Confessioni e battaglie*, che nel vecchio Montale diventa *infine* esperienza vissuta, ora che, come Carducci, anche il poeta ligure è un autore d'antologia. Al suo nuovo statuto di classico è da imputare sia la *non petita* presa di posizione, culturalmente antidemocratica, contro le antologie scolastiche sia l'esempio personale, dello studente Montale, che – come si è anticipato – *non* avrebbe ceduto alla tentazione dell'imitazione, ma al contrario avrebbe approfittato del testo antologizzato, *Il bove*, per «scrivere altro». Improvvisamente, a distanza di quarant'anni, l'enigmatica menzione degli «studenti canaglie» acquista un senso così compiuto e manifesto da permettere a Montale di ribadire la pertinenza nel passato come nel presente.

6.

Non è il caso di chiedersi se la prefazione di *Levia gravia* operi nell'ombra della coscienza³ dato che la lettura in parallelo di questi due testi⁴

¹ CARDUCCI, *Levia gravia*, cit., pp. 128-129.

² Cfr. *SMP*, pp. 846-850 (1949); pp. 2584-2585 (1963); pp. 2666-2667 (1964).

³ Non sarebbe d'altronde la prima volta che in un'intervista a Montale (anche fittizia) riecheggino passi di opere altrui. Guglieminetti notava nel finale dell'*Intervista immaginaria* una probabile «imitazione (ironica e ancora più, perché talora rasenta l'antitesi) della chiusa celeberrima del *Dialogo di Tristano e di un amico*» (MARZIANO GUGLIELMINETTI, *L'io delle interviste*, in *Il secolo di Montale: Genova 1896-1996*, a cura della Fondazione Mario Novaro, Bologna, il Mulino, 1998, pp. 648-649).

⁴ Affinché i risultati del paragone risultino significativi, si consideri che i testi paragonati sono compresi in quattro pagine carducciane (*CB*, pp. 126-129) e in sei montaliane (*SM*, pp. 1680-1685). Una densità di rapporti, qualitativamente e quantitativamente, assai rilevante.

ci ha comunque mostrato quanto vicine siano le autorappresentazioni che i due uomini, al sommo della loro fama poetica, intendono trasmettere a loro pubblico. Non importa stabilire quanta parte vi sia d'invenzione o di realtà in queste pagine, importa invece notare che Montale, dichiarando di nascere poeta non-carducciano si riveli più carducciano di quanto creda: l'ironia, l'autoironia, certa critica della società sono infatti in sintonia con l'umore del Maremmano. Così la prosa e la poesia carducciane di polemica e di battaglia, con la loro tipica varietà di toni e di colori,¹ sono certamente più vicine al quarto Montale di quanto non fossero al primo. In questo senso non sorprende che la loro *verve* possa aver inciso sui testi di *Satura* o, più in generale, del *verso* della poesia montaliana.²

La valutazione della presenza del «Carducci meno eletto» negli *Ossi di seppia* richiede invece un complemento d'indagine, un allargamento che abbracci anche *Non chiederci la parola*, che nell'intervista del '68 veniva spiegato sia in chiave letteraria sia filosofica. Lasciamo da parte la seconda – per cui anche testualmente sono stati adottati, relativamente alla chiusa famosa, intertesti convincenti, come Nietzsche,³ Schopenhauer, De Sanctis e Papini.⁴ Occupiamoci invece del valore letterario dell'«osso» come luogo «del rifiuto di una certa eloquenza, di un modo di fare poesia, *ore rotundo*»; «rifiuto di un'arte poetica che [Montale] considerava superata».

Non è più da dimostrare la terna dei «poeti laureati» e il tipo di poesia nei quali il «poeta nuovo» non si riconosce più («ciò che *non*

¹ Rinvio agli studi di LUCA SERIANNI (*Carducci prosatore: un bilancio*, consultabile in rete), di TOMASIN («Classica e odierna», cit.) e di RICCARDO BRUSCAGLI (*Carducci: le forme della prosa*, in *Carducci poeta*, Atti del Convegno di Pietrasanta e Pisa, 26-28 settembre 1985, a cura di Umberto Carpi, Pisa, Giardini, 1987, pp. 391-462). Per una osservazione montaliana sull'antimanzonismo carducciano si veda la recensione del *Panorama de la littérature italienne* di Benjamin Crémieux: *Un panorama letterario* [1928], *SMP*, pp. 296-301, a p. 299.

² Oltre alle considerazioni generali di Roncaglia sull'anticlericalismo montaliano, riportate alla n. 105, si legga Martelli che addita un puntuale riscontro tra i versi polemici di GE, *Consulta araldica* e *A ritroso* del *Quaderno di quattro anni* (MARIO MARTELLI, *Le glosse dello scoliasta. Pretesti montaliani*, Firenze, Vallecchi, 1991, pp. 24-26).

³ IDEM, *Eugenio Montale*, Firenze, Le Monnier, 1982, cit. in ARVIGO, *Guida alla lettura di Montale "Ossi di seppia"*, cit., p. 84.

⁴ GIOVANNI BARDAZZI, *Squadrare l'informe. Lettura di "Non chiederci la parola che squadri da ogni lato" (Montale, "Ossi di seppia")*, in *Letteratura e filologia tra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni*, III. *Dall'Ottocento al Novecento. Letteratura e linguistica*, a cura di Maria Antonietta Terzoli, Alberto Asor Rosa, Giorgio Inglese, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, pp. 225-228.

siamo») e che respinge da sé («ciò che *non* vogliamo»), ma forse anche in queste formulazioni negative rimane una paradossale traccia del modello carducciano. *Non chiederci la parola*, come già si è detto, rappresenta uno dei rari casi negli *Ossi* di avvicinamento al ruolo sociale della poesia. Una poesia che non può più dare risposte definitive, «fideistiche» ai lettori che condividono il «male di vivere»¹ con il ‘poeta nuovo’ e che non interessa all’«uomo che se ne va sicuro», non affetto dal rovello esistenziale. Due posizioni ben distinte che troverebbero un compromesso nel lettore di poesia ‘vecchio stampo’ o, per dirla con Lonardi, «di un’età, l’età moderna, durata gloriosamente e a lungo»:² lettori ottocenteschi, «uomini positivi, che non hanno dubbi»³ e che alla poesia attribuiscono prima di tutto funzioni sociali o verità condivise. Il lettore carducciano richiedeva poesia, concretamente *chiedeva parole* poetiche, che ribadivano per la loro stessa commerciabilità o disponibilità, il valore pienamente positivo della poesia, in un mondo al di qua dei disorientamenti novecenteschi. «Il Carducci meno eletto» di questo si lamenta: che la gente «comandi in certi casi versi del tal genere per la tal ora, come in certi pranzi si ordina una pietanza al trattore».

Direttori o presidenti di scuole normali, di società ginnastiche, di ‘clubs’ alpinisti, avendo bisogno dell’inno per le grandi occasioni, ed essendoci ancora l’uso che per gli inni occorrono *parole in rima*, vi *chiedono* di far loro quel servizio, di mettere insieme *tante sillabe* in ‘ar’ o in ‘or’, o meglio in ‘an’, quante bastino per la musica. [...] È socialismo borghese, è questua filantropica: se non che i cappuccini *non vi chiedono* l’elemosina del pensiero, e i socialisti rischiano d’andare in prigione; e a cappuccini e a socialisti *potete rispondere; adesso o almeno per adesso, – Non ne ho – o – Non voglio* essere dei vostri –. Ma provatevi un po’ a dire a quegli altri – Intendo le veglie di beneficenza [...].⁴

La distanza che separa la denuncia carducciana dalla deprecazione montaliana non è esattamente un ‘valloncello’: il profondo e rapi-

¹ Nuovi convincenti approfondimenti sull’origine di questo sintagma propone EMILIO PASQUINI in *Una postilla sul “male di vivere”*, «Studi e problemi di critica testuale», 82, 2011, 1, pp. 263-269.

² GILBERTO LONARDI, *Gli occhi irretorti*, in IDEM, *Alcibiade e il suo demone. Parabole del moderno tra D’Annunzio e Pirandello*, Padova, Essedue edizioni, 1988, p. 24.

³ EUGENIO MONTALE, *Cinquant’anni di poesia* [Intervista di Leone Piccioni, 1966], SM, 1676.

⁴ CARDUCCI, *Levia gravia*, cit., pp. 127-128 (corsivi miei).

dissimo cambiamento di secolari istituti socio-politici e culturali tra Otto e Novecento converte gli anni in secoli, rendendo rischiosi confronti che alla semplice cronologia parrebbero giustificati e sicuri. Così, ad esempio, la lingua poetica di Vittorio Betteloni potrà certo essere paragonata fruttuosamente a quella dei crepuscolari, ma tenendo ben presente la notevole differenza che corre tra la condizione esistenziale dell'uno e quella degli altri. Con maggiore prudenza sarà da considerare il modello carducciano e almeno per una ragione: la sua dinamicità nell'opera di Montale.

Da una parte c'è il Carducci assimilato dal giovane Montale, volente o nolente, in ambito scolastico, magari proprio attraverso l'antologia che qualcosa più del *Bove* avrà probabilmente compreso.¹ Un Carducci troppo lontano – malgrado la vicinanza cronologica – dalle intenzioni del poeta per poterne diventare un antagonista interessante con il quale dialogare profondamente, sia a livello di poesia che di poetica. Gabriele d'Annunzio, e non Carducci, offriva a Montale materia per un 'attraversamento' che non si riducesse a un mero distacco dall'«eloquenza della nostra vecchia lingua aulica». È il vate abruzzese, insomma, con l'aiuto di Giovanni Pascoli,² che allarga il 'valloncello' – per riprendere la nota metafora continiana – e respinge l'esperienza carducciana non ancora nell'«abisso» del passato remoto ma certamente entro i limiti del secolo decimonono. Dall'altra un Carducci lontanissimo nel tempo di cui il vecchio Montale potrà non solo apprezzare, in sintonia con la nuova poetica, la vena pungente delle prose di confessione e di battaglia, ma anche condividere – come si è visto – alcuni atteggiamenti dell'uomo famoso, con i suoi amori, le sue debolezze, i suoi umori.

Detto questo, si potrà sottolineare la notevole convergenza testuale tra l'*incipit* e l'*explicit* di *Non chiederci la parola* e il passo della prefazione a *Levia gravia*, entrambi inseriti in un acceso rapporto con il pubblico. Montale sembra ricalcare le forme della prosa carducciana («parole in rima, vi chiedono... non vi chiedono... potete risponde-

¹ Si tratterà dell'*Antologia della poesia italiana moderna*, di Giuseppe Puccianti, più volte riedita e aggiornata a cavallo tra Otto e Novecento. Nell'edizione del 1907, oltre al *Bove*, vi si leggevano sei altre poesie di Carducci.

² Oltre al già citato saggio di Bonfiglioli, rimando a PIER VINCENZO MENGALDO, *Pascoli e la poesia italiana del Novecento*, in *Pascoli e la cultura del Novecento*, a cura di Andrea Battistini, Gianfranco Miro Gori, Clemente Mazzotta, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 99-124.

re, adesso o almeno per adesso, – Non ne ho – o – Non voglio...») e applicarle a un diverso contesto comunicativo che coinvolge anche, con il rifiuto «di un modo di fare poesia», il rifiuto della poesia del Maremmano. Questo atteggiamento ambivalente, di una imitazione finalizzata alla distruzione del modello imitato, si estende anche al versante poetico.

Prendiamo proprio *Il bove*, che a detta di Montale sarebbe stata l'unica poesia carducciana presente nella sua antologia scolastica e cioè «non gli avrebbe impedito di scrivere delle cose molto diverse». Tiziana Arvigo ha notato che i vv. 31-32 di *Crisalide* («questo lento / giro d'occhi») riecheggiano, anche nella posizione dell'inarcatura, i vv. 7-8 del celebre sonetto: «e tu co 'l lento / Giro de' pazienti occhi rispondi».¹

Un prelievo passivo? Una *fiche* irrelata? La stessa studiosa indicava un legame tra il primo movimento di *Mediterraneo*, *A vortice s'abbatte...* (che sigleremo con B) e la 'barbara' *Una sera di San Pietro* (con A), senza però tentare una spiegazione di questa «sorprendente affinità»,² che comunque è strettamente connessa con la sostanza del suo importante commento, in cui nota il valore gnoseologico assegnato proprio al movimento dello sguardo.³ Non a caso, ancora una volta, come in *Crisalide*, Montale seleziona in Carducci tessere legate all'orientamento visivo (e, in questo testo, all'atteggiamento irridente degli uccelli): A, v. 17 «Io levai gli occhi al sole [...] / Gracchiarono i pavoni SCHERNENDOMI [...], / e un vipistrello [...] passommi [...] su 'l capo» > B, v. 2 «sul mio capo reclinato», B, v. 14 «Come rialzo il viso, ecco cessare / I RAGLI sul mio capo».

L'ipotesto carducciano (A) di *A vortice s'abbatte* (B) e di *Crisalide* (C) agisce però in maniera più estesa: non solo il movimento dello sguardo ('viso', 'occhi', 'capo'), così intimamente legato alla conoscenza negli *Ossi*, ma anche l'ambientazione, marina e torrida, non meno determinante nella prima raccolta montaliana, e altri elementi situazionali provengono dall'ode barbara. Procediamo a un'analisi sistematica delle condivisioni tematico-lessicali gerarchizzandole e

¹ Calco non isolato se la stessa studiosa ricollega il v. 49 dello stesso componimento, «come alcione profugo», a OB, *Per le nozze di mia figlia*, v. 2, «come uccel profugo».

² ARVIGO, *Guida alla lettura di Montale "Ossi di seppia"*, cit., p. 161.

³ *Ibidem*: «Il soggetto rialza il viso [in nota: «È sintomatico che inizialmente accenni al "mio capo reclinato"»], si stacca dalla terra soggiogato dal richiamo marino...».

magari anche incrociandole per maggiore chiarezza. La ripresa di parole è segnalata in corsivo e in maiuscoletto altre modalità di assunzione dell'ipotesto carducciano (sinonimi, rapporti etimologici e isotopici).

Condivisione totale tra A, B e C

LEMMI: «mare» (A, v. 2; B, v. 6; C, v. 46), «afa» (A, v. 16; B, v. 7; C, v. 53 «meriggio afoso»), «strepiano» (A, v. 10; B, v. 16 «strepeanti»; C, v. 52 «strepiti»).

SITUAZIONI:

- La descrizione incipitaria di A è sfruttata in modi diversi: o riutilizzando gli stessi lemmi o sinonimi: A, vv. 1-2 «il sole tra i rossi vapori e le nubi / calde al mare scendeva»;
 - < C, vv. 45-46 «FUMI. / VANNO a spire sul mare»;
 - < C, v. 50 «*Il sole s'IMMERGE nelle nubi*»;
 - < B, vv. 6-7 «al mare là in fondo FA VELO più che i rami, allo sguardo, l'afa» (< A, v. 16 «grave l'afa stringeva l'aer, la marina, le piante»).
- L'alzarsi dello sguardo: A, v. 17 «levai gli occhi»; < B, v. 14 «RIALZO il VISO»; < C, vv. 30-31 «il VISO / IN ALTO vi RIVOLGE».
- Il volo improvviso, radente e dinamico di uccello/i (anche come figuranti), prelevato da un altro componimento carducciano:
 - OB, *Pe 'l Chiarone da Civitavecchia*, vv. 9-10: «scattan su da un cespuglio co 'l guizzo di FRECCHE mancate / *due NERI UCCELLI*» [Blasucci] > B, vv. 15-17 «e VIA SCOCCARE / verso le *strepeanti* acque, / FRECCIATE BIANCAZZURRE, *due GHIANDAIE*»;
 - OB, *Per le nozze di mia figlia*, vv. 2-3 «*come UCCEL profugo / LA SPERANZA*» [Arvigo, *Guida alla lettura di Montale "Ossi di seppia"*, cit., p. 204] > C, vv. 45/49 «L'ILLUSIONE [...] *come ALCIONE profugo*».

Condivisione parziale tra A e B

LEMMI: «su 'l capo» (A, v. 20; B, v. 2 «sul mio capo», v. 15 «sul mio capo»), «voli / sghembi» (A, v. 9; B, v. 5 «sghembe ombre»), «mare» (*supra*), «afa» (*supra*), «strepiano» (*supra*).

SITUAZIONI:

- Gli uccelli prendono in giro il poeta (A, v. 19 «GRACCHIARONO i pavoni SCHERNENDOMI» > B, v. 3 «un suono d'agri LAZZI», v. 15 «i RAGLI») e gli indicano la via (A verso la contemplazione del sole; B verso il mare).

Condivisione parziale tra A e C

LEMMI: «piante» (A, v. 16; C, v. 5), «aure umide» (A, 14; C, v. 5/7 «piante [...] umide»), «la vita» (A, v. 18; C, v. 13), «ricordo» (A, v. 1; B, v. 19, sostantivo), «in alto» (A, v. 4; B, v. 31), «fumavano» (A, v. 13; B, v. 45 «fumi»), «mare» (*supra*), «i voli» (A, v. 8; C, v. 48 «un volo»), «come di piombo» (A, v. 7; C, v. 49 «l'acque di piombo»), «radendo» (A, v. 20; B, v. 50 «rade»), «il sole» (A, v.; C, v.), «nubi» (A, v. 1; C, v. 50), «febbre» (A, v. 6; C, v. 51), «strepiano» (*supra*), «afa» (*supra*).

SITUAZIONI:

- In A e C l'io osserva da un luogo appartato (A, v. 8 «guardava alla finestra»; C, v. 8 «contemplo da quest'ombra»);
- In A l'io si rivolge al sole, in C l'io è immerso nel sole;
- In A l'io è appena guarito dalla febbre (v. 6 «da poco AVEA SCOSSO la *febbre*»); in B la febbre metaforica si chiude (v. 51 «l'ora di *febbre*, trepida, SI CHIUDE»);
- In A un pipistrello vola radente, sul capo del poeta; in B l'illusione-goletta, come un alcione, vola radendo l'acqua.

AMBIENTI SOLARI (in A il tramonto; in C il meriggio: v. 21 «solare avvenimento»):

- In A tramonto del sole nel mare (vv. 1-2 «*il sole* tra [...] *le nubi* [...] al mare SCENDEVA»); in C il sole scompare tra le nubi (v. 50 «*Il sole* s'IMMERGE nelle *nubi*»);
- In A il sole è coperto da vapori e nubi (v. 1 «il sole tra i rossi VAPORI E LE NUBI»); in C i fumi coprono il mare (vv. 45-46 «FUMI. Vanno a spire sul mare»).

Da questa sinossi del doppio sfruttamento di A emergono alcune costanti anche molto generiche ma capaci d'indicare una certa sistematicità di selezione delle tessere carducciane: dettagli del Carducci paesista; (attività di) uccelli del Carducci animalista; gli uni e gli altri caratterizzati da accensioni acustiche o dinamiche, corredate da lessico espressivo, che possono anche rendersi maggioritarie o autonome.

AMBIENTI: «nel grembo solitario / non dava suono che il Leno roco» < «e solo il rivo roco s'ode gemere»¹ [Blasucci]; «trapassa qual-

¹ OS, *Valmorbia, scorrevano il tuo fondo...* < OB, *Mors*.

che biocco / di nuvola, e si perde» < «Sì come fiocchi di fumo candido / [...] passan le nuvole»¹ [Marchi, *Sul primo Montale*, cit., p. 56]; «il rivo strozzato che gorgoglia» < «su 'l ruscello [...] che gorgoglia» (entrambi in rima con *foglia*)² [Bausi]; «Digradano su noi pendici / di basse vigne, a piane. / Quivi stornellano spigolatrici» < «lei stornellante sul meriggio / sfidar le rauche cicale ai poggi»³ [Blasucci]; «calvi picchi» e «petraie [...] calve e gibbosi dorsi» < «calvi dossi» e «calve rupi»⁴ [Blasucci]; «fra gli àceri radi» < «fra gli alberi radi» e «stan radi alberi»⁵ [Blasucci]; «colpo di fucile [...] nel silenzio / della campagna» < «'l tuo fucil di certi / Colpi il silenzio ad or ad or ferìa / De' valloni deserti»⁶ [Roncaglia]; «Un suono di cornetta / dialoga con gli sciami del querceto» < «Vi si sente a mezza notte / pe' querceti un suon di corno»⁷ [Bausi]; «focolare / dove i marroni esplodono» < lo scoppiar de le castagne cotte»⁸ [Roncaglia]; «io prego sia / per te concerto ineffabile» < «un concerto / ineffabile io sento / spirar»⁹ [Marchi, *Sul primo Montale*, cit., p. 31]. S'aggiunga: in opposizione ai «radi alberi», i «fitti alberi» di os, *Corno inglese*, v. 3, a cui approdano pure, sempre dalla stessa 'barbara', l'immagine della tromba d'aria («Bevon le nubi dal mare con pendule trombe» > «il mare [...] lancia a terra una tromba di schiume intorte»)¹⁰ e il legame musicale – anche fortemente dannunziano¹¹ – tra il vento e gli alberi («[alberelle] voi bisbigliate co' venti / [...] di sanguinanti cuori» > «Il vento [...] suona [...] gli strumenti dei fitti alberi e spazza / [...] il vento [...] suonasse [...] scordato strumento, / cuore»)¹². Anche l'apparizione del «trealberi» di os, *Fuscello teso dal muro*, vv. 20-24,

¹ os, *Scirocco* < RR, *Nel chiostro del Santo*.

² os, *Spesso il male di vivere ho incontrato* < RR, *Presso una certosa*. La stessa poesia carducciana, secondo Gianfranca Lavezzi, agirà su Oc, *Bagni di lucca*; cfr. LAVEZZI, *Per una lettura delle varianti montaliane dagli "Ossi" alla "Bufèra"*, in «Otto-novecento», 1981, 2, pp. 47-48.

³ os, *Marezzò* < OB, *La madre*.

⁴ os, *Merigiare pallido e assorto* e *Fine dell'infanzia* < RR, *Alla città di Ferrara* ed *Elegia del monte Spluga*.

⁵ Oc, *Bibe a Ponte all'Asse* < GE, *Il canto dell'Amore* e OB, *Pe 'l Chiarone di Civitavecchia*.

⁶ Oc, *Notizie dall'Amiata* < GE, *Per Eduardo Corazzini*.

⁷ Oc, *Ma così sia. Un suono di cornetta* < RN, *Faida di comune*.

⁸ Oc, *Notizie dall'Amiata* < Ju, *A un poeta di montagna*.

⁹ os, *Falsetto* < Ju, *Alla memoria di D. C. mortosi di ferro il IV novembre MDCCCLVII*.

¹⁰ os, *Corno inglese* < OB, *Pe 'l Chiarone di Civitavecchia*.

¹¹ PIER VINCENZO MENGALDO, *Per la cultura linguistica di Montale: qualche restauro*, II, «Corno inglese» e Alcione, in IDEM, *La tradizione del Novecento*, 1975, cit., pp. 310-313.

¹² os, *Corno inglese* < OB, *Pe 'l Chiarone di Civitavecchia*.

con il suo corredo fonico, potrebbe discendere da OB, *Sogno d'estate*, vv. 25-26 «veniva giù dal mare; nel mar quattro candide vele / andavano andavano cullandosi lente nel sole» > «Laggiù, / [...] del mare, un trealberi [...] / [...] e via scivola». Così per la descrizione del «pescatore» di OS, *Meriggio*, vv. 13-20, che «guarda il mondo del fondo» e che, «abbandonati i remi agli scalmi», non dovrebbe turbarsi ricordando, molto vicino nel lessico e negli atteggiamenti – in tutto opposti – al «barcaiolo» di RR, *La chiesa di Polenta*, vv. 5-7: «in alto / guarda, e ripensa, il barcaiolo, torcendo / l'ala de' remi in fretta», da cui probabilmente «il barcaiolo Duilio che traversa / in lotta sui suoi remi» (OC, *Il ritorno*, vv. 5-6).

(AZIONE DI) UCCELLI:¹ «e via scoccare [...] / frecciate biancazzurre, due ghiandaie» < «scattan da un cespuglio co 'l guizzo di frecce mancate / due neri uccelli»² [Bausi]; «Varcano ora il muro / rapidi voli obliqui» < «le rondini rapide i voli / sghembi tessevano»³ [Blasucci]; «nunzio primaverile» < nunzio di primavera»⁴ [Marchi, *Sul primo Montale*, cit., p. 93]; «uccelli di passo che urtano ai fari / nelle sere tempestose» < «uccelli raminghi [...] picchiano [...] ai vetri appannati»⁵ [Roncaglia]. E del «poeta dell'*Idillio maremmano*», abituale antonomasia del Montale saggista, è forse memoria il disforico «grido dei pavoni» (Sa, *Le stagioni*, v. 31 < RN, *Idillio maremmano*, vv. 29-30 «Il bel pavon [...] un rauco grido mettea»).

Nelle stesse categorie si accomodano anche i casi di una più ampia intertestualità situazionale: OS, *Falsetto* < OB, *Saluto italico* [Bausi-Tomasin], OC, *Bibe a Ponte all'Asse* < RR, *L'ostessa di Gaby* [Roncaglia]⁶ e pure, come si è visto, OS, *A vortice s'abbatte* < OB, *Una sera di San Pietro* [Arvigo, p. 161] e come si vedrà OC, *Addii, fischi nel buio* < OB, *Alla stazione in una mattina d'autunno* [Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, cit., pp. 89-90]. Ma si potrebbe indugiare anche sulla polemica anti-cristiana, esibita in Carducci e ammiccata in Montale,

¹ Per la centralità del campo semantico del 'volo', rinvio alla lista fornita da D'ARCO SILVIO AVALLE, «*Gli orecchini*» di Montale, in IDEM, *Tre saggi su Montale*, cit., pp. 38-40, in cui si ritrovano non poche delle poesie segnate dalla presenza carducciana.

² OS, *Mediterraneo I* < OB, *Pe 'l Chiarone di Civitavecchia*.

³ OC, *Bassa marea* < OB, *Una sera di San Pietro*.

⁴ OS, *Upupa, ilare uccello* < OB, *Cèrilo*.

⁵ OC, *Dora Markus I* < OB, *Nevicata*.

⁶ Ma sullo «schema dichiaratamente "barbaro"» prima si è espresso MENGALDO, *Da D'Annunzio a Montale*, cit., p. 65 (anche se in contesto dannunziano), poi ripreso nel commento alle *Occasioni* da Isella.

che lega os, *Ma dove cercare la tomba...* con OB, *In una chiesa gotica* (A; e OB, *Fuori alla Certosa di Bologna*, B):¹

Lascia la taciturna *folla di pietra*
 per le derelitte lastre
 ch'anno talora inciso
 il simbolo che più turba
 poiché il *pianto* ed il *riso*
 parimenti ne sgorgano, gemelli.
 Lo guarda il *triste artiere* che al lavoro si reca
 e già gli batte ai polsi una volontà cieca.
 Tra quelle cerca un fregio primordiale
 [...]
 un nulla, un *girasole* che si schiude
 ed intorno una *danza* di conigli.²

L'allontanamento dal simbolo della croce (v. 12 «il simbolo che più turba»)³ da parte del «triste artiere» (v. 15)⁴ che, dopo averlo guardato, cerca un «segno» più positivo, solare, vitale, ricorda l'«Addio, semitico nume» i cui «templi il sole escludono» (A, vv. 49-52) e l'attacco al «Cruciato martire», portatore di tristezza («tu cruci gli uomini», A, v. 53) mentre la natura ride (A, v. 55 «i campi ridono»: da cui «il pianto ed il riso» dell'«osso»). Carducci vorrebbe vedere Lidia danzare in cerchio attorno («cingere») all'«ara d'Apolline» (A, v. 60),

¹ Già Roncaglia, considerando alcune poesie degli anni '60-'70, come *A zig zag*, *L'antipapa*, *La morte di Dio*, notava che la «vena di scontroso anticlericalismo che affiora in Montale può ben crederci connaturata al suo temperamento, consona al suo intelletto, spontaneamente reattiva ad occasioni contemporanee (invero abbondanti e provocanti), ma deve pure e con non minore sicurezza riconoscersi alimentata, sul piano culturale e letterario, da un influsso carducciano, presente nella sua formazione ed accolto con favorevole disposizione d'animo» (RONCAGLIA, *Carducci, il Medio Evo e le origini romanze*, cit., p. 121).

² *Ma dove cercare la tomba...*, vv. 9-22 (corsivi miei).

³ Secondo l'interpretazione di Cataldi-D'Amely nel commento agli Ossi, Mondadori, cit., p. 46.

⁴ Il «triste artiere», ancora prima che verso d'Annunzio, cui rinviano i commenti, dovrebbe indirizzarci verso Carducci che del «grande artiere», come si sa, fece il simbolo della propria poesia. Tanto più che in RN, *Congedo*, l'«artiere» «guarda come in alto ascenda / E risplenda» (vv. 70-71) un simbolico «strale / D'oro» ch'egli «lancia contro 'l sole» (vv. 68-69): qualcosa come il solare «segnale di pace lieve come un trastullo» cercato dal «triste artiere» montaliano (si noti che la rima *brace* : *pace* + «fiammata» ha un corrispondente in *Congedo*, vv. 33-36 *audace* : *brace* + «fiamma»). Condivisi sono pure: *lavoro* e *rude*, che in Montale rima con *schiude* e in Carducci con *incude*. Anche in questo caso il rilevamento carducciano s'incrocia con uno dannunziano (cfr. il commento Cataldi-D'Amely, p. 46).

dio del sole, accompagnata da altre «vergini», come il «triste artiere» montaliano cerca «una danza di conigli»¹ «intorno» a un «girasole che si schiude». La sepolcrale «folla di pietra» sembra tradurre l'incipit carducciano con la descrizione dell'interno del Duomo di Milano: «steli marmorei [...] somigliano / di giganti un esercito» (A, vv. 1-4). E sepolcrale e solare è l'apertura dell'altra 'barbara', sempre del libro primo, caso raro per Montale che dagli spogli citati risulta interessarsi esclusivamente al secondo: «Oh caro a quelli che escon da le bianche e tacite case / de i morti il sole!» (B, vv. 1-2), seguito questa volta non da una danza ma dall'inno di un animale altrettanto solare e samminiatese («mentre alto ed immenso / cantano le cicale l'inno di messidoro», B, vv. 3-4).

7.

Il rapporto tra l'io lirico e il ricordo della donna affacciato in *Crisalide* richiama quello di *Elegia di Pico Farnese*, al centro di un'intuizione di Blasucci, che – mettendo in parallelo «radura brulla» (*Elegia di Pico Farnese*) e «un piano / brullo» (*Elegia del monte Spluga*) – nota «la similarità strutturale dei due titoli, ugualmente riferiti a una situazione di assenza-presenza della donna».² La casistica si può allargare. Attorno all'*Elegia del monte Spluga* gravitano infatti almeno quattro componimenti montaliani dedicati a figure femminili lontane e richiamate alla memoria, anche in un ambiente 'fantastico'. Ricordiamone il pur noto contenuto: Annie Vivanti è partita lasciando solo il vecchio poeta che immagina una montagna popolata di creature fiabesche e mitologiche. «Gli chiedono della loro sorella smarrita. Risponde il poeta che, non più presente, ella è sempre viva in lui: e crede di riconoscerla in loro, ninfe e fate, perché tutto prende forma di lei. La visione si dilegua, al posto di ninfe e fate sono scoiattoli e marmotte, e il poeta si ritrova solo, in un desolato scenario».³

Come in *Addii, fischi nel buio...* erano ripresi il contesto (la partenza in treno dell'amata) e alcuni effetti acustici di OB, *Alla stazione*

¹ «la danza di conigli» non è estranea al «danzar li scoiattoli» (*Elegia del monte Spluga*, v. 33). Il passo di Leopardi, *La vita solitaria*, v. 71 «danzan le lepri nelle selve», tradizionalmente indicato dalla critica, era certamente noto a entrambi i poeti.

² BLASUCCI, *Gli oggetti di Montale*, cit., p. 220 n.

³ MARIO SACCENTI, commento a *Elegia del monte Spluga*, in GIOSUE CARDUCCI, *Poesie*, a cura di Mario Saccenti, Torino, UTET, 1996, p. 998.

in una mattina d'autunno,¹ così nel mottetto *Perché tardi? Nel pino lo scoiattolo...* viene assunta la situazione dell'*Elegia* (A) carducciana (la ricerca della donna lontana) e alcune tessere lessicali: «Nel pino lo scoiattolo / batte la coda a torcia sulla scorza» (vv. 1-2) fonde insieme il «balzava da la palpitante scorza de' pini» (A, v. 5) con «gli scoiattoli» (A, v. 33).² E anche il v. 5 «il PIGRO fumo trasalisce» traduce «sali da' piani fumanti di TEDIO» (A, v. 17).

Ma già negli *Ossi* si possono rivenire schegge tematico-lessicali del celebre 'ritmo' di Carducci. In *Vento e bandiere* la donna lontana non riappare benché si riproduca la stessa situazione che un tempo l'aveva vista presente:

La folata che alzò l'amaro aroma
del mare alle spirali delle valli,
e t'investì, ti scompigliò la chioma,
groviglio breve contro il cielo pallido;
la raffica che t'incollò la veste
e ti modulò rapida a sua imagine,
com'è tornata, te lontana, a queste
pietre che sporge il monte alla voragine.

I lemmi «chioma» e «imagine», che sono *hapax* negli *Ossi*, si ritrovano nell'*Elegia del monte Spluga* in situazioni analoghe a quelle montaliane: la ninfa, che nel mottetto diventerà scoiattolo, qui si trasforma nella donna colpita dal vento (A, v. 6 «l'agil donando florida chioma a l'aure») risalente dal mare (il moto ascensionale del «vento» è mutuato da quello della fata e il «mare» dal paragone mitologico:

¹ Lo scontro involontario di due rumorosi treni carducciani probabilmente soggiace al v. 6 del mottetto *Il fiore che ripete*: «Un cigolio si sferra, ci discosta», riferito alla partenza della «funicolare» (v. 8). Com'è plausibile che «si sferra» ('si lancia con violenza') discenda da *A Satana*, vv. 169-170: «Un bello e orribile / Mostro si sferra» (EUGENIO MONTALE, *Le occasioni*, a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi, 1996, p. 114 e, per una considerazione globale, la 'lettura' di EMILIO PASQUINI, *Eugenio Montale: Mottetti*, in *Breviario dei classici italiani. Guida all'interpretazione di testi esemplari da Dante a Montale*, a cura di Gian Mario Anselmi, Alfredo Cottignoli, Emilio Pasquini, Milano, Bruno Mondadori, 2000, pp. 256-258), così – si potrebbe aggiungere – pare verisimile che la negatività della rotaia, come simbolico mezzo del 'distacco', sia da addebitare a OB, *Alla stazione in una mattina d'autunno*.

² Dante Isella, nel commento alle *Occasioni*, richiama un'immagine simile presente in GIACOMO ZANELLA, *Astichello*, xx, vv. 1-3: «Di favolosa porpora le piume / Asperso il picchio nella scorza antica / Batte de' pioppi» (MONTALE, *Le occasioni*, a cura di Dante Isella, cit., p. 99). Il verbo «batte» di Zanella, assente in Carducci, fa pensare a una contaminazione di fonti, non infrequente nell'opera di Montale.

A, vv. 3-4 «E quale *iva salendo* volubile e cerula come / velata emerse Teti *da l'Esgeo*»).

La seconda quartina rievoca l'azione del vento che «ti modulò rapida a sua imagine»,¹ cioè 'diede forma' al corpo della donna, e che ora torna a colpire le stesse pietre sul «monte» (da «*monte Spluga*?»): anche in questo caso l'ipotesto carducciano offriva spunti assai definiti (A, vv. 23-25 «Ma la sua *forma* vive, [...] Con la *imagine* sua dinanzi da gli occhi tuttora»). Un'ulteriore convergenza riguarda l'ultima quartina, in cui s'agglutinano tessere disperse nell'*Elegia*: «Il mondo esiste...» (v. 21) da «*ella dove esiste*» (A, v. 31); «il cuore che ai vaganti incubi cede» (v. 22) da «*il cor mi ammalia*» (A, v. 26); e l'opaco sintagma «*gli uomini affamati*» (v. 24) che trova origine fantastica nell'«*Orco umano*» (A, v. 17) che «*l'ha divorata*» (A, v. 20).

Oltre all'*Elegia di Pico Farnese* Blasucci riconduce al testo di Carducci anche l'ultimo verso del mottetto *Ecco il segno; s'innerva*, in cui si attende l'apparizione di Clizia: «*tua vita, sangue tuo nelle mie vene*» da «*ma palpita l'alma sua vita / ne le mie vene*» (A, vv. 23-24). E probabilmente la stessa *Elegia* agisce anche nella seconda parte di os, *Egloga*, proprio nel punto in cui sembrerebbe apparire al poeta, nella fitta vegetazione, una «parvenza di donna» che subito *dispare*, e «non era una Baccante» (v. 38). La scomparsa della donna, come quella di ninfe e fate, è seguita dal «fischiare [del]le lepri» (v. 48), in tutto analogo al «fischiare» delle «marmotte» (A, v. 34;² appena sopra si trova traccia del Carducci samminiatese: «non durano che le solenni cicale / in questi saturnali del caldo», vv. 34-35). L'atmosfera

¹ MENGALDO, *Da D'Annunzio a Montale*, cit., p. 64, citando questo verso, faceva notare che la «ritmazione agile e "rubata" dell'endecasillabo [...] per mezzo di due proparossitoni contigui [...] in particolare incide proprio su Montale, che fa di questa tecnica uno strumento fondamentale della sua metrica». Di qualche interesse sarà pure notare che «*imagine*», «*vèspero*», anche questo *hapax* negli *Ossi*, «*uòmini*» e «*pàllido*» si ritrovano in os, *Ruit hora*. E che, in generale, la forte presenza di sdruciolli in *Vento e bandiere* così come il motivo del «vento» che scompiglia la «chioma» e la «veste» della donna, sembrerebbe rinviare al repertorio tematico e lessicale delle *Odi barbare*: a livello tematico, per esempio, *Colli toscani*, vv. 13-16 «Ella ammirando guarda la cima, tremarsi nel cuore / sente la vita e un lieve spirito sfiorar le chiome, / mentre l'aura montana, calando già il sole, d'intorno / al giovin capo le agita il vel candido»; ma anche os, *Preludio*, vv. 15-16 e os, *Fuori alla Certosa di Bologna*, vv. 13-14.

² Il fischio delle marmotte, a segnare un momento negativo come nel testo carducciano, si riudrà anche ne *Le stagioni di Satura*, in cui per altro risuonerà anche il fastidioso canto del pavone, come nella barbara *Una sera di San Pietro*, già sfruttata da Montale in os, *A vortice s'abbatte*.

di tensione, di disarmonia naturale conseguente all'assenza-presenza dell'amata («Assente... ti presente») caratterizza pure l'ultima quartina de *Il canneto rispunta i suoi cimelli* (B): B, vv. 11-12 «e però [‘perciò’] *tutto divaga / dal suo solco, dirupa, spare in bruma*» < A, vv. 32-38 «*sparver le ninfe in aria [...] perdevasi un piano / brullo tra calve rupi [...]. Or tace / tutto: da’ pigri stagni* [> B, v. 4 «all’afa stagna»] pigro si svolge un fiume: / [...] *su le magre acque* [> B, v. 6 «sull’acqua»]. Se la parte finale dell’‘osso’ ricalca la negatività della parte finale di A, quella iniziale dell’attesa, caratterizzata dalla tensione ascensionale della natura, ricalca – anche lessicalmente – l’ascensionalità delle creature carducciane. In particolare si noterà la traduzione montaliana, demitizzante come già in *Vento e bandiere*, di A, vv. 3-4: «*iva salendo [...] Teti da l’Egeo A GIOVE*» > «*Sale un’ora d’attesa IN CIELO, vacua, / dal mare che s’ingrigia*» (< A, v. 40 «grigia riva»). Notevole è pure la somiglianza tra l’atteggiamento propulsivo-vegetale della ninfa che «balzava da la palpitante scorza de’ pini / rosea, l’agil donando florida chioma a l’aure» (A, vv. 5-6) e quello dell’«orto assetato [che] sporge irti ramelli / oltre i chiusi ripari, all’afa stagna» (B, vv. 3-4).

8.

Rimangono significativamente esclusi dalle categorie indicate nelle parti 6-7 gli «studenti canaglie», le «donne pubblicate» e le zone liminari di *Non chiederci la parola*, tutti elementi afferenti al discorso metapoetico, sociale e letterario, e non a quello poetico *tout court*. Avviciniamoci allora, per saggiare eventuali altri meccanismi di ricezione, a un altro ‘osso breve’ latamente imparentato con l’opera di Carducci e interamente dedicato a un uccello, un soggetto che, come si è visto, interessava particolarmente a Montale. Grazie ad Aurelio Roncaglia sappiamo che l’attacco «Upupa, ilare uccello calunniato / dai poeti» discende dall’*Anticarduccianismo postumo* di Benedetto Croce: «l’amico Corrado Ricci si diverti una volta a narrare la lamentabile storia di un povero uccello, l’upupa, calunniato da tutti i poeti (non eccettuato il Carducci)». ¹ Dal canto suo Luigi Blasucci

¹ BENEDETTO CROCE, *Anticarduccianismo postumo* [1910], in IDEM, *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, Roma-Bari, Laterza, 1973, p. 12. Probabilmente il saggio di Croce fornirà a Montale anche la tarda battuta «Muore Giove, Eccellenze, e l’inno del Poeta / NON resta»

addita ne *Il cuculo* di Govoni non tanto una fonte per *Upupa, ilare uccello* quanto l'«idea stessa dell'elogio di un uccello poco blasonato, lodato come nunzio ed emblema dell'entrante primavera». ¹ Teniamo presenti le due piste complementari, quella di Roncaglia e quella di Blasucci, e leggiamo alcuni brani delle *Risorse di San Miniato*.

Io non ho mai capito perché i poeti di razza latina odino e oltràggino tanto le cicale. Le han dette roche, ed aspro e discorde il loro canto. Fin Virgilio con loro non è più gentile: *Et cantu querulae rumpunt arbusta cicadae*: e l'Ariosto perde, per un momento, della sua grandezza, *Sol la cicala col noioso metro / Le valli e i monti assorda e il mare e il cielo*. I greci le salutavano figlie della Terra, e le onoravano emblema della nobiltà autòctona. [...] oh care bestioline brune co' due grossi occhi fissi e co' tre occhi piccolini vivi su 'l dosso cartilaginoso! [...] cominciano ad accordare in lirica monotonia le voci argute e squillanti. Prima una, due, tre, quattro, da altrettanti alberi; poi dieci, venti, cento, mille, non si sa dove, pazze di sole, come le senti il greco poeta; poi tutto un gran coro che aumenta d'intonazione e d'intensità co' il calore e co' il luglio, e canta, canta, canta, su' capi, d'attorno, a' piedi de' mietitori. Finisce la mietitura, ma non il coro. Nelle fiere solitudini del solleone, pare che tutta la pianura canti, e tutti i monti cantino, e tutti i boschi cantino: pare che essa la terra dalla perenne gioventù del suo seno espanda in un inno immenso il giubilo de' suoi sempre nuovi amori co' il sole. ²

Anche Carducci, come Montale, denuncia i poeti ed elogia uno sfortunato animale, annunciatore della calda stagione. Ma le similarità con le forme e gli atteggiamenti dell'upupa montaliana si avvertono anche appena più oltre, quando il poeta deprime la fama dell'usignolo per cantare le virtù del cuculo («figlio di primavera»):

Io, quando m'innamorai a San Miniato, gustai la prima volta e sentii profondamente, e sento ancora nel cuore, la segreta dolcezza e la soave infi-

(*L'élan vital*), che ribalta il carducciano «Muor Giove e l'inno del poeta resta» (RN, *Dante*), ma non proprio la crociana precisazione: «Ah no! “Muor Giove, e l'inno del poeta resta”; e si tratta di vedere solamente se c'è stato davvero “l'inno del poeta”» (ivi, p. 22).

¹ BLASUCCI, *Gli oggetti di Montale*, cit., p. 27: «Il testo govoniano è *Il cuculo* (*Poesie elettriche*), il cui attacco vocativo s'impone sintatticamente su un movimento affine all'*incipit* dell'«osso» montaliano, col quale condivide la rima in -aio. Govoni: “O cuculo, bel cuculo barbogio / che voli sopra il fresco canepaio [...] / tu sei la primavera pazzarella”. Ricordo, perché forse non del tutto irrelato da questa parentela tra uccelli, la presenza dell'*Upupa* montaliana nell'antologia *Splendore della poesia italiana dalle origini ai nostri giorni* (1939) curata da Govoni per Hoepli.

² CARDUCCI, *Le risorse*, cit., pp. 39-40.

nita malinconia del canto del cucúlo. «Salute, o prediletto / Figlio di primavera! al mio pensiero / Augel non già, ma obietto / Invisibile, e suon vago, e mistero». | (WORDSWORTH, trad. di G. Chiarini). Ohimè quanto chiasso e quanti sdilinquimenti di tutti i poeti, fin turchi, per quel finfrino di scambietti vocali, per quel tenorino virtuoso de' boschi, per quel flautetto e organetto pennuto, che è l'usignolo! E invece si vuol dare mala voce al cucúlo, perché la sua femmina depone e abbandona le uova nel nido degli altri uccelli. Poveretta! [...] Egli viene alle nostre terre nei novelli giorni d'aprile, e *annunzia* primo ai campi ed agli alberi il *rinascimento dei fiori* e l'arrivo degli altri uccelli canterini, *annunzia* ai giovani e alle fanciulle le belle sere della gioia, dei balli e degli amori. Egli per sé non ne gode. [...] sei la voce [...] *nunzia* della distruzione? [...] savio uccello [...] uccello profeta [...] uccello indovino.¹

Ancora una volta Carducci si distanzia dal parere dei poeti per sostenere un uccello poco amato, il cuculo (come Govoni) che – tra le altre cose – «annunzia» la primavera (l'«upupa» è «nunzio di primavera», come il «cèrilo» carducciano)² e «per sé non ne gode», quasi ignorasse il contenuto del proprio messaggio («aligero folletto, e tu lo ignori»). Per di più il cuculo e l'upupa presentano un nome onomatopeico, assonante e relativo alla loro «mala voce» e cattiva fama. Ancora una volta Montale 'uccide il padre' dopo averne sfruttato le gustose provocazioni, poiché il lettore è portato a inserire tra i «poeti» calunniatori dell'upupa anche il poeta-professore, benché egli si sia più volte distinto nella difesa di specie diffamate.

Nel «Carducci meno eletto» delle *Risorse di San Miniato* Montale trova non solo delle modalità originali su cui fondare le proprie rivendicazioni nei confronti della tradizione poetica e del pubblico, ma anche delle suggestioni interessanti nella resa di ambienti estivi e canicolari, necessari per aderire alla «bellezza scarna, scabra, allucinante»³ della Liguria. L'inno carducciano alla solarità doveva evidentemente cambiare segno in una rappresentazione disarmonica del rapporto con la natura, ma gli elementi che lo componevano rimanevano utili, anche per essere risemantizzati: penso alle cicale degli *Ossi* («si levano tremuli scricchi / di cicale

¹ Ivi, pp. 46-48 (corsivi miei).

² La vicinanza tra i due testi si fa ancora più evidente considerando anche il vocativo: «cèrilo, purpureo nunzio di primavera» (OB, *Cèrilo*, v. 16) > «nunzio primaverile, upupa» (v. 4).

³ [*Poesie di Eugenio Montale*] [1960], SM, p. 1494.

dai calvi picchi» e «non durano che le solenni cicale / in questi saturnali del caldo»¹; alle cicale «pazze di sole» che non disdicono a un girasole «impazzito di luce»;² alle «cicale d'oro» che «cantano» con «voci squillanti» un po' come con «le loro canzoni / le trombe d'oro della solarità». ³ Il *lapsus* che trasforma le *Risorse di San Miniato* nell'*Estate di San Miniato* è un'indicazione assai chiara sull'attenzione montaliana per la primissima parte della prosa di Carducci, quella inquadrata dalla celebre esclamazione «Come strillavano le cicale in quella estate...». In poche righe il maremmano, dopo una breve polemichetta linguistica contro i «filologi cari», dipinge il paesaggio del Valdarno «ondeggiate» sotto la sferza meridiana della «gande estate»:

*Intorno intorno, i verzieri fortemente distinti dal verde cupo delle ficacie; al piano, i campi nei quali il verde cedeva più sempre al giallo biondo, al giallo cenerino, al polveroso della grande estate; di faccia l'ondeggiate leggiadria dei colli di Valdarno somiglianti a una fila di ragazze che presesi per mano corrono cantando rispetti e volgendo le facce ridenti a destra e a sinistra, – tutto cotesto viveva ardeva fremeva sotto il regno del sole nel cielo incandescente. Spiccava tra il piano e i colli non interrotta una fuga di pioppi, e tra il frondente colonnato dagli agili tronchi scoprivano e con la folta canizie delle mobili cime ombreggiavano il greto del fiume, luccicante, sotto lo stellone del mezzogiorno, di ciottoli bianchi.*⁴

Le immagini, le parole, i tempi verbali e le strutture frasali delle ultime righe non possono non ricordare la prima quartina dell'«osso» *La farandola dei fanciulli*, il cui *incipit*⁵ altro non è che un'abilissima soluzione, quasi enigmistica, della definizione carducciana: «fila di

¹ Rispettivamente os, *Merigiare pallido e assorto*, vv. 11-12, e, come abbiamo già visto, os, *Egloga*, vv. 34-35.

² os, *Portami il girasole...*, v. 12.

³ os, *I limoni*, vv. 48-49.

⁴ CARDUCCI, *Le risorse*, cit., p. 39 (corsivi miei). Il «verde cupo» di Carducci (e il «giallo biondo» successivo) ricorda il «verdecupo» di os, *Crisalide*, v. 1, in analogo contesto descrittivo: «L'albero verdecupo / si stria di giallo tenero». Noto che nello spoglio di «composti giustappositivi bimembri di aggettivi coloristici» – in MENGALDO, *Da d'Annunzio a Montale*, cit., pp. 63-64 – «verdecupo» non trova nessuna occorrenza né in d'Annunzio né in altri poeti citati. Anche per «fumacchi» (os, *Arremba su la strinata proda*, v. 6), indugiando ancora su singoli lessemi, oltre a GE, *La sacra di Enrico quinto*, v. 30 – indicata da BAUSI, *Suggerzioni carducciane tra Pascoli e Montale*, cit., p. 136 – si vedano *Le risorse*, cit., p. 42.

⁵ «Farandola, sf. Danza popolare provenzale e tarasconese, tuttora in uso [...], ballata al suono di pifferi e tamburelli da uomini e donne, che tenendosi uniti per le mani si dispongono in lunga fila ed eseguono evoluzioni [...]» (GDLI, s.v. *Farandola*).

ragazze che presi per mano corrono cantando».¹ Il secondo verso («era la vita che scoppia dall'arsura») riduce «tutto cotesto viveva ardeva fremeva sotto il regno del sole nel cielo incandescente». E infine, con sorprendente linearità di sfruttamento della fonte,² Montale assumerebbe da Carducci anche la successiva struttura sintattica («Spiccava tra il piano e i colli [...] una fuga di pioppi» > «Cresceva tra rare canne e uno sterpeto / il cespo umano») e la conclusione fitomorfica, dove ritroviamo pure il lessema «greto»:

*La farandola dei fanciulli sul greto
era la vita che scoppia dall'arsura.
Cresceva tra rare canne e uno sterpeto
il cespo umano nell'aria pura.*

L'«arsura» e il «greto» campeggiano anche in un altro 'osso breve', legato al precedente sia per l'ambientazione torrida sia per la vicinanza alle *Risorse* carducciane. Oltre alle parole-rima «mezzogiorno»: «attorno» (< «Intorno intorno», «mezzogiorno»), in questo caso è interessata la parte finale dello stesso paragrafo: «con la folta canizie delle mobili cime ombreggiavano il greto del fiume, luccicante, sotto lo stellone del mezzogiorno, di ciottoli bianchi» è tradotto, e contaminato con elementi dannunziani, nel celebre *incipit* «Gloria del disteso mezzogiorno / quand'ombra non rendono gli alberi, / e più e più si mostrano d'attorno / per troppa luce, le parvenze, falbe. // Il sole, in alto, – e un secco greto».

¹ Un'immagine simile era già stata ripresa in os, *Marezzo* da os, *La madre*: «Digradano su noi pendici / di basse vigne, a piane. / Quivi stornellano spigolatrici» < «lei stornellante sul meriggio / sfidar le rauche cicale ai poggi».

² Anche più rispettosa della struttura della fonte (RR, *L'ostessa di Gaby*) è Oc, *Bibe, a Ponte all'Asse*: i vv. 1-2 corrispondono perfettamente ai vv. 5-6 di Carducci ([...] la bruna tua reginetta [...] / mesce sorrisi e Rufina» < «[...] La giovine ostessa [...] / ride, saluta e mesce lo scintillante vino»); i vv. 3-4 di Montale riprendono i vv. 2-4 del maremmano, ovvero: 1. descrizione della luce tra gli alberi, 2. di un essere vivente, 3. del corso d'acqua + nome proprio («Si vede in basso rilucere la terra fra gli àceri / e un bimbo curva la canna sul gomito della Greve» < «e traverso gli alberi tremola d'oro il sole. / Cantan gli uccelli a prova, stormiscono le cascatelle, / precipita la scesa nel vallone di Niel»). Si notino pure le corrispondenze tra parole sdruciole e l'allitterazione tra «canna» e «canta». Anche i titoli, secondo un principio già notato per *Elegia di Pico Farnese* (da *Elegia del monte Spluga*), sono legati dall'uso di onomastici e toponomastici allitteranti («Asse» / «ostessa»).

9.

La conclusione di un tale intervento non può essere che di ordine metodologico, a difesa cioè di un approccio intertestuale così selettivo a una poesia, qual è quella di Montale, satura di cultura. Ma forse questo era l'unico modo di affrontare una questione che superava i limiti del giudizio letterario per affondare nel pregiudizio. La produzione dei repertori citati non è probabilmente ancora riuscita a dissipare l'orizzonte critico dai preconcetti che immancabilmente toccano la figura di Carducci, soprattutto se vista in una prospettiva novecentesca e non solo di retroguardia. Spiegare e valorizzare l'intuizione di Contini dimostrando l'importanza del «Carducci meno eletto» nella primissima, e non solo, produzione montaliana, mi è parso un percorso interessante perché, oltre a permetterci di chiarire singoli luoghi degli *Ossi di seppia* (e di *Satura*), ci ha pure fornito una tipologia tematico-lessicale del carduccianesimo di Montale. Dalle *fiches* così ordinate si ricava un dato assai importante: i materiali carducciani che sarebbero 'tornati sulla strada'¹ montaliana rientrano in categorie assai ben definite.

L'innegabile distanza che separa le due esperienze poetiche non toglie che per talune situazioni il giovane Montale non si periti di accogliere suggerimenti carducciani, anche se questi ineriscono più alla personalità del poeta-professore (su tutti «gli studenti canaglie») che alla propria poesia. E anche da vecchio, penso all'intervista di Millo, con Carducci Montale condivide la condizione del poeta di successo ai ferri corti con la società.

L'adozione di una prospettiva esclusivamente carducciana risponde alla necessità di spingere l'analisi il più lontano possibile, sempre ovviamente entro i limiti del buon senso ossia entro quelli di una possibile dimostrazione di fenomeni intertestuali spesso assai sfuggenti.² L'incrocio con i numerosissimi intertesti non carduc-

¹ EUGENIO MONTALE, *Tornare sulla strada*, SM, pp. 138-143.

² Bastino qui le riflessioni di Mengaldo sul materiale dannunziano in Montale che possono valere anche per il nostro caso: «[...] Montale procura di mantenere le distanze dal modello o *a*) dislocandone a piacimento materiali frammentari come tessere neutre di un mosaico, o *b*) allentando i legami formali col testo-matrice (legami che, infatti, possono così risultare difficilmente riconoscibili). Naturalmente, però, il fatto che nella prima e più frequente fenomenologia gli elementi dannunziani tendano a collocazioni puntuali e aleatorie non toglie che, per una legge precisa della memoria formale cui si può ben applicare

ciani già messi in evidenza dalla critica avrebbe certamente frenato questo slancio verso una perimetrazione larga (non certo esaustiva) del carduccianesimo montaliano e perciò è stato quasi del tutto evitato. Le contaminazioni di fonti, specialmente a diversi livelli (tematico-situazionale, lessicale, sintattico, metrico ecc.), sono la regola nell'opera di Montale e rendono spesso impossibile stabilire dove finisca l'influenza di un ipotesto e dove inizi quella di un altro. Vale allora la pena, tanto per cominciare, peccare per eccesso, attribuendo a Carducci quel che di fatto è condiviso con altri autori, *in primis* d'Annunzio. Di solito, in questi casi, non si commettono veri e propri errori attributivi ma s'individuano zone d'intertestualità complessa. Che dietro alle «donne pubblicate» ci sia Sbarbaro non si nega, ma si afferma che c'è anche Carducci. E così per le influenze di d'Annunzio, Pascoli, Gozzano, Croce, Zanella, Nietzsche, Shelley ecc. che, nei versi qui studiati, si trovano a condividere lo spazio testuale anche con il lascito carducciano.

*

Il saggio riporta l'attenzione sulla presenza di Carducci nella poesia di Montale, presenza indiscutibile ma di cui ancora pare difficile ammettere l'importanza. Partendo dal riconoscimento testuale del continiano «Carducci meno eletto» di Montale, si propone una tipologia degli intertesti carducciani e si individuano due momenti essenziali di valutazione di Carducci da parte del poeta ligure: quello giovanile – legato agli *Ossi di seppia* – e quello della maturità, sedimentatosi in *Satura*.

In this essay I draw the reader's attention to the role played by Carducci's poetry in Eugenio Montale's poetry. While such a presence has been acknowledged, its importance has not been recognised yet. The article investigates the presence of the «Carducci meno eletto» (following Contini's statement) within Montale's poetry, and it suggests a classification of Carducci's presence in Montale's texts. At the core of an almost unexplored intertextual relationship the paper highlights two turning points: Ossi di seppia – expression of Montale's youthful production – and Satura – expression of his maturity.

la metafora di Segre della “vischiosità”, essi finiscano talvolta per aggregarsi in serie contestuali: la cui omogeneità in genere non sarà tuttavia, beninteso, nel riprodursi dei legami di consequenzialità semantica propri del o dei testi originari, bensì semplicemente nel fatto che sempre di elementi dannunziani si tratta, cioè che essi coagulano assieme per un processo centripeto di attrazione e calamitaggio di natura prevalentemente o esclusivamente stilistica e tonale» (MENGALDO, *Per la cultura linguistica di Montale*, cit., pp. 302-303).

COMPOSTO IN CARATTERE DANTE MONOTYPE DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Maggio 2013

(CZ 2 · FG 3)



