



Figure dell'apocalissi nella poesia di Eugenio Montale: verso una metafisica dell'inesistenza?

Margherita Orsino

► To cite this version:

Margherita Orsino. Figure dell'apocalissi nella poesia di Eugenio Montale: verso una metafisica dell'inesistenza?. *Revista de Italianística*, 2012, 23, DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-8281.v0i23p51-71>. hal-01999309

HAL Id: hal-01999309

<https://hal.science/hal-01999309>

Submitted on 9 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

FIGURE DELL' APOCALISSI NELLA POESIA DI EUGENIO MONTALE: VERSO UNA *METAFISICA* *DELL' INESISTENZA?*

MARGHERITA ORSINO¹

ABSTRACT: A partire da un' affermazione di E. Sanguineti sulla metafisica dell' inesistenza in Montale, si studia qui la presenza del tema apocalittico (inteso sia come rivelazione che come catastrofe) in una problematica moderna e laica. Dalla donna-angelo de *Le occasioni* e *La bufera*, all' angelo nero di *Satura*, fino alla Morgana del *Quaderno di quattro anni*, si analizzano la compresenza o evoluzione di registri e figure e si tentano alcune sintesi della poetica montaliana.

PAROLE CHIAVE: Eugenio Montale; apocalissi; angelo; modernità; poesia contemporanea.

1. Université de Toulouse
margherita.orsino@gmail.com



RESUMO: *A partir de uma afirmação de E. Sanguineti sobre a metafísica da inexistência em Montale, estuda-se aqui a presença do tema apocalíptico (entendido seja como revelação seja como catástrofe) em uma problemática moderna e laica. Da mulher-anjo de *Le occasioni* e *La bufera*, ao anjo negro de *Satura*, até a *Morgana* de *Quaderno di quattro anni*, analisam-se a coexistência ou a evolução de registros e figuras e formulam-se algumas sínteses da poética de Montale.*

PALAVRAS-CHAVE: *Eugenio Montale; apocalipse; anjo; modernidade; poesia contemporânea.*

ABSTRACT: *From E. Sanguineti statement about metaphysical nonexistence in Mondale, we study here the presence of apocalypse (understood either as revelation or as catastrophe) in a modern and laic problem. From *Le occasioni* and *La bufera* angel-woman to *Satura* black angel, even to *Quaderno di quattro anni* *Morgana*, analyze the coexistence or the evolution of registers and figures and carry out some summaries of Montale`s poetry.*

KEYWORDS: *Eugenio Montale; apocalypse; angels; modernity; contemporary poetry.*

...

è inutile pensare, adesso,
ai neostrutturalisti dannunziani (e a tutti gli
“orecchini” che verranno, se verranno):
(come è inutile diagnosticarli, rigidi, questi
sciamani di Lucifero, e le loro squisite
disperazioni, tra le fedi e le speranze dell’ultima
spiaggia borghese, tra i lampi
ardenti dell’apologetica indiretta apocalittica)...

E. Sanguineti, *Quasi una variante* (1976).

In un articolo scritto nel 1996 in occasione del convegno per il centenario montaliano a Genova, Edoardo Sanguineti, già autore vent’anni prima del famoso omaggio sopracitato, proponeva una lettura di Montale e la mitologia dell’inetto, secondo una linea crepuscolare risalente a Gozzano, via Svevo². Al di là della diatriba poetica che poteva opporre Montale ai novissimi negli anni settanta, vent’anni dopo quell’ironica distanza lasciava il posto a

2. SANGUINETI, E. Montale e la mitologia dell’“inetto” (1989). In: _____. *Il chierico organico*. Milano: Feltrinelli, 2000, p. 227-245.

3. Id. *Genova per me*. Napoli: Guida, 2004, p.47 e seguenti.

un'analisi più "distesa", per citare lo stesso Sanguineti³, che metteva l'accento proprio sulla coerenza di quella linea novecentesca. Tale sintesi sfociava infatti in una definizione della ricerca metafisica montaliana: dalla prima fase dell'opera con l'attesa del miracolo o rivelazione, alla seconda ed oltre, di un poeta sempre più scettico. A partire da un'analisi di Gianfranco Contini su *Le occasioni*, riguardo all'assenza e separazione dalla donna amata come elementi dominanti e metafisici, Sanguineti individua in Montale una sorta di:

Inettitudine metafisica [che]... sfocia in una Metafisica dell'Inesistenza. Il resto si sa, poiché si vanificano infine storia e realtà, e uno scetticismo crescente e satiricamente (in tutti i sensi) mondano, pervade la scrittura, poetica e no, del Montale degli anni estremi. (SANGUINETI, 2000, p. 239)

Di questo secondo tempo, abbiamo un esempio nella poesia *Ipotesi*⁴, composta qualche tempo prima della *quasi variante* di Sanguineti, che si ricollega esplicitamente al tema dell'Apocalissi⁵ e mostra come l'autoironia di Montale anticipasse a suo modo la parodia sanguinetiana, parodia seria si intende, con un'autoparodia di senso altrettanto grave :

Nella valle di Armageddon
iddio e il diavolo conversano
pacificamente dei loro affari.
Nessuno dei due ha interesse
a uno scontro decisivo.
L'Apocalissi sarebbe
da prendersi con le molle?
(MONTALE, 1999, p. 553)

4. MONTALE, E. Quaderno di quattro anni (1973-76). In: _____. *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori, 1999, p. 553.

5. "Apocalissi" è la forma italiana col recupero della "i" finale greca; lo si può usare minuscolo per designare non solo il libro ma il paradigma culturale. Il titolo di Giovanni nella tradizione biblica in italiano è invece Apocalisse.

Se la parola Apocalissi è un hapax nell'opera in versi, il tema è tuttavia centrale, vero filo conduttore, benché con valori e sensi diversi, nelle sue varie fasi. Vogliamo qui tracciare le linee principali di questo filo rosso che iscrive la poesia di Montale in una problematica moderna e laica, che interessava in altri frangenti anche la neoavanguardia⁶, come dimostra fra l'altro lo studio di Sanguineti. Per prima cosa è necessario precisare quali sono i presupposti che fanno dell'Apocalissi un *topos* della modernità, in seguito analizzeremo l'uso particolarmente significativo del tema nella poesia montaliana, per importanza e presenza, da un lato, e per originalità dei registri quasi opposti (serio/parodico/ironico) in cui viene trattato, dall'altro.

L'Apocalissi come figura della modernità

Il fatto che l'Apocalissi sia fra le figure predilette del Novecento è un fatto conosciuto tanto nella storia del pensiero, quanto in letteratura. Pensiamo per esempio alla riflessione sull'*Angelus Novus* di Walter Benjamin, citatissima dai critici contemporanei, e in particolare dalla neoavanguardia, per spiegare appunto la visione complessa e apocalittica dell'uomo moderno di fronte alla Storia. L'Apocalissi diventa di attualità fin dalle avanguardie artistico-letterarie del primo Novecento – millenarismo a parte – che, sulla scia del pensiero nietzschiano, proponevano visioni utopiche o distopiche di una parusia e della fine di un mondo vecchio. Come l'ha dimostrato recentemente lo storico Emilio Gentile⁷ che dedica un saggio a questo tema, alle origini di tale visione c'è proprio l'idea di Nietzsche che denuncia la civiltà occidentale pur considerandone il superamento con la nascita dell'uomo nuovo; tuttavia il contrasto fra due visioni o due fronti, come dice lui stesso, avviene proprio

6. L'Apocalissi è presente già in *Laborintus* (1956) di E. Sanguineti, che nel 1982 riprende fra l'altro il tema con *L'Alfabeto apocalittico* (1982-1984).

7. GENTILE, E. *L'apocalisse della modernità: la Grande guerra per l'uomo nuovo*. Milano: Mondadori, 2008.

tramite e durante la prima guerra mondiale:

Su un fronte c'era l'uomo moderno costruttore, l'artefice della civiltà più ricca, potente colta e planetaria che la storia avesse mai conosciuto, l'uomo inventivo, audace, entusiasta, combattente imperiale, costantemente proteso all'avventura e alla conquista, armato dell'orgoglio della fede nella sua potenza propriamente umana, che poteva fare a meno di Dio, perché si sentiva esso stesso posseduto da energia divina; sull'altro, c'era l'uomo moderno distruttore, l'artefice della decadenza della stessa civiltà che aveva costruito, il degenerato, il gaudente, il decadente, il dubitoso, il nichilista che aveva proclamato la morte di Dio, ma non sapeva vivere con orgoglio il suo destino senza Dio e vagava alla deriva, trascinato dalla corrente per essere alla fine inghiottito nel vortice di una modernità che lo avrebbe travolto con l'impeto delle sue forze sfuggite al controllo umano. (GENTILE, 2008, p. 133)

La guerra è vista allora come inevitabile, idea ripresa al parossismo dai futuristi, ma a cui ha aderito tutta una generazione che partì volontaria per la prima guerra mondiale. Così anche in Italia, la maggior parte dei giovani intellettuali, compresi quelli meno virulenti per indole, è interventista⁸. A guerra inoltrata, la presa di coscienza di fronte all'orrore e al non senso della guerra alimenta l'idea di una modernità come apocalissi, questa volta, nel senso di pura decadenza e catastrofe, senza rinascita. Tale visione negativa non può che essere rafforzata in Italia dal clima postbellico fino alla dittatura fascista e

8. Si pensi a poeti come Rebora o Jahier, e naturalmente a Ungaretti, che tutti denunceranno la guerra. Anche se forse il caso più evidente è quello di Camillo Sbarbaro, poeta pacifico per antonomasia, che parte volontario e scrive poi sul fronte le *Cartoline in franchigia* e gli abbozzi dei *Trucioli*, alcuni fra i frammenti poetici più lucidi ed ironici contro la retorica bellica e la barbarie.

culminare naturalmente con il secondo conflitto mondiale. Questa figura della modernità novecentesca si afferma certo come epilogo della Storia vista come progresso, ma anche, parallelamente, come figura poetica della frattura fra la verità e l'uomo: "si va facendo la frattura fonda", scrive appunto Ungaretti in *Apocalissi*⁹, secondo una visione che ha anch'essa le sue origini nel tardo ottocento, specie, questa volta, francese (Baudelaire-Mallarmé).

Ma il poeta che forse in modo più articolato ha ripreso non un aspetto, ma molte e varie figure apocalittiche, fino a farne uno dei fili conduttori di tutta la sua opera nelle diverse epoche, è senz'altro Eugenio Montale. Non si tratta assolutamente di una novità, già Giovanni Getto¹⁰ scriveva a proposito della lettura metafisica del primo Montale:

[...] le figure su cui si costruisce la poesia di Montale, lungi dal determinare una reazione idillica, si dispongono in una temperie da apocalisse. E in un certo senso, diciamo in un senso moderno (di una religiosità assurda, spoglia di virtù teologali; e di una sintassi concentrata e sorvegliatissima) Montale è un poeta apocalittico, proprio per il carattere visivo e allusivamente simbolico della sua lirica, per il senso arcano di rivelazione, per il tono intento del suo dire, per quel trascolorare di cielo e di abisso che accompagna le sue immagini poetiche. (GETTO, 1953, p. 103)

Più di recente, la critica montaliana ha studiato in modo pedissequo gli elementi presenti, direttamente in relazione all'*Apocalisse* di Giovanni¹¹. Vorremmo, qui, tenendo conto naturalmente di quegli esempi, cercare di seguire quel filo conduttore come una sorta di *continuum* non soffermandoci solo

9. UNGARETTI, G. *Vita di un uomo*. Milano: Mondadori, 2004, p. 289.

10. GETTO, G. *Poeti, critici e cose varie del Novecento*. Firenze: Sansoni, 1953.

11. Ricordiamo almeno due studi fondamentali: GRIGNANI, M. A. *Dislocazioni: epifanie e metamorfosi in Montale*. Lecce: Manni editori, 1998; GIGLIUCCI, R. Sulla colonna più alta, Montale e l'Apocalisse. In DE MICHELIS, I. (Org.). *Apocalissi e letteratura*. Roma: Bulzoni, 2005, p. 187-204; Gigliucci elenca una ventina di liriche solo ne *Le occasioni* e *La bufera*, che comportano momenti epifanico-apocalittici riconducibili all'*Apocalisse* di Giovanni.

all'epoca in cui tale riferimento è più esplicito (con la parabola di Clizia-angelo) ma vedendone i legami annunciatori nella prima silloge e poi l'evoluzione fino alle ultime.

L'attesa di una rivelazione

Eugenio Montale, così come Italo Svevo che il ligure aveva contribuito a far conoscere, appartiene a quella cultura europea della prima metà del Novecento visceralmente laica, benché non sempre materialista, nutrita delle teorie psicanalitiche, che fonda la sua filosofia più sul dubbio, dubbio metafisico o esistenziale, che sulle certezze. Anche quando il dubbio non sfocia in una sorta di pessimismo cronico, lo sguardo sull'uomo e sulla Storia – con le due guerre mondiali sullo sfondo – è disincantato. Questo, per Montale, anche in un'epoca, quella della ricostruzione degli anni cinquanta, in cui l'intellettuale, impegnato per definizione, dovrebbe darsi il ruolo di formatore della nuova coscienza nazionale.

Influenzato dalla filosofia contingentista di Boutroux, Montale si interroga sul reale, sulla frammentazione e smaterializzazione, sulla scoperta possibile di una verità nascosta dietro lo schermo delle apparenze. Tutta la prima parte della sua opera, da *Ossi di seppia* a *La bufera*, comporta questa dinamica della ricerca di un miracolo che permetterebbe di aprire un varco, squarciare lo schermo del reale, limite del mondo visibile, permettendo una sorta di attraversamento o rivelazione. Certo, tale rivelazione è sempre agognata e irraggiungibile e dietro l'apparenza vi è forse solo il nulla: "... il nulla alla mie spalle / il vuoto dietro..." (MONTALE, 1999, p. 42). Bisogna cercare allora quel "punto morto del mondo" (*Ibid.*, p. 11), punto zero dello spazio/tempo, in cui può compiersi

il miracolo. Le condizioni eccezionali di quest'avvento si presentano come altrettanti errori, difettuosità del reale. Così si legge da subito, nelle prime poesie programmatiche degli *Ossi di seppia*, *In limine* e *I limoni*: nella prima, è la maglia rotta della rete che permette l'evasione. Ma il tentativo appare tuttavia incerto, timido: "se procedi t'imbatti / tu forse..." (*Ibid*, p. 7). Tant'è vero che non è l'io a poter evadere ma il "tu", l'altro. Anche ne *I limoni*, in pratica, il soggetto poetico che osserva come un voyeur attraverso il malchiuso portone (ancora una difettuosità), non passa il limite, il varco, resta imprigionato e le immagini di prigionia dominano tutta questa prima parte dell'opera, dal muro di *Merigiare* alla campana di vetro di *Forse un mattino andando*.

Con *La casa dei doganieri* (*Le occasioni*), i punti di riferimento sono completamente perduti e anche l'orizzonte si allontana in una prospettiva vertiginosa: "Oh l'orizzonte in fuga [...] / Il varco è qui?" (*Ibid.*, p.167). L'esperienza del varco così come i segni che potrebbero annunciare un aldilà della soglia, siano essi oggetti, come la luce della petroliera, o personaggi (il tu, Clizia, ecc.), non si lasciano afferrare, razionalizzare, conoscere e nemmeno memorizzare: "tu non ricordi... ed io non so..." (*Ibid.*). Il tentativo vano di comprenderli è espresso dunque in una scrittura poetica che mima i meandri labirintici della psiche. Allora le poesie sembrano complicarsi e tentare un'intellettualizzazione o analisi (sezioni centrali per esempio di *Ossi di seppia* e *mottetti* sapientemente costruite) tramite l'uso di in un costrutto ritmico-sillabico complesso, ma anche di un reticolo di segni che rinviano a un "oscuro", a un "metafisico". L'ermetismo di *Le occasioni* e *La bufera* è significativo dell'impossibilità di dire ciò che si lascia solo intravedere da uno squarcio (barlumi) o che appare solo tramite un intermediario.

L'epifania della donna-angelo

Mediatore supremo, la donna, che si identifica sempre di più con il “tu” montaliano, è, come Beatrice, colei che sola può attraversare la soglia per lui e perfino ritornare, riapparire, in epifanie annunciatrici di verità occulte ma anche di profezie di distruzione, fine del mondo.

Clizia-Irma Brandeis si trasfigura in donna-angelo in una porzione della poesia montaliana che ricopre una diecina d'anni e che corrisponde a una vera parabola: prima donna del saluto, idealizzata dunque come angelo della visitazione, annunciatore (*Le occasioni*); poi angelo nero delle tenebre, annunciatore di distruzione (*Le occasioni* - *La bufera*); infine anguilla, sorta di inizio e fine dell'umanità (*La bufera*). Tale trasfigurazione poetica, accompagnata da attributi emblematici, è da iscrivere, secondo M. A. Grignani, nella linea preraffaellita Blake-Rossetti, ma ha come ascendente anche il Rilke delle *Elegie di Duino*, per cui Montale si collocerebbe “nel solco dei veggenti neaelisabettiani o neostilnovisti dell'Amore”¹². A lei sono dedicate *Le occasioni* (1928-39) a posteriori, e cioè a partire dalla sesta edizione, Mondadori, del 1946. Il componimento liminare, *Il balcone*, inizialmente scritto per Nadia degli Uberti, dice chiaramente la missione della donna, a prescindere dunque dalla sua identificazione anagrafica:

La vita che dà barlumi
è quella che sola tu scorgi.
(MONTALE, 1999, p.113)

Già nel 1929, in *Stanze*, l'interlocutrice era l'unica ad avere il potere di toccare le cose evanescenti dell'aldilà: “Tocchi il segno, travalichi” (*Ibid.*, p.

12. GRIGNANI, 1998, p. 31.

170). Ma la prima vera poesia della trasfigurazione in angelo della visitazione è il mottetto XII, pubblicato in rivista nel 1940:

Ti libero la fronte dai ghiaccioli
che raccogliesti traversando l'alte
nebulose; hai le penne lacerate
dai cicloni, ti desti a soprassalti.

(*Ibid.*, p. 150)

A quest'immagine dell'angelo possiamo associarne un'altra precedente almeno cronologicamente, e non nell'ordine della silloge, di *Palio* (1939), in cui Clizia tiene: "il sigillo imperioso ... ch'io credevo smarrito" (*Ibid.*, p. 187). Non si tratta veramente di una progressione fra le due figure angeliche, l'una annunciatrice, l'altra giustiziera, poiché sono praticamente complementari e contemporanee, come lo mostra il dittico dei due sonetti del 1940, che ne *La bufera* si seguono, da leggere dunque come gemelli: *Gli orecchini* e *La frangia dei capelli*. Il primo, uno dei più studiati dell'opera montaliana, ci interessa per la definizione di Clizia come "iddia che non s'incarna" e capace di distruggere i desideri con un solo sguardo, sguardo d'acciaio (gioco di parole dal cognome, *brand-eyes*) e questa volta che viene non più dal cielo ma dall'abisso:

...La tua impronta
verrà di giù: dove ai tuoi lobi squallide
mani, travolte, fermano i coralli.

(*Ibid.*, p. 202)

Il secondo sonetto offre il lato celeste della donna-angelo che tuttavia vola su un mondo spettrale distrutto dalla guerra :

... l'ala onde tu vai,
trasmigratrice Artemide ed illesa,
tra le guerre dei nati-morti...
(*Ibid.*, p. 203)

Un'attenzione particolare è da accordare a *La primavera hitleriana* (1939-1946), poesia apocalittica che presenta non solo l'epifania mancata di Clizia, ma soprattutto la visione della fine del mondo (la guerra, il nazismo) e la speranza di un eventuale riscatto tramite il sacrificio della donna-Cristo. La poesia fu cominciata nel 1939, quando Montale si trovava a Firenze nel momento in cui Hitler era stato invitato nella città. L'*incipit* evoca una scena macabra che abbiamo già incontrato in Montale, quella delle falene che vanno a bruciarsi contro le luci del lungarno¹³. La seconda strofa presenta la kermesse nazifascista come un rito sacrificale pagano. Il trescone, danza macabra, è associato al rumore delle ali distrutte dell'*incipit*. Il sacrificio di Clizia, sacrificio del suo amore poiché è partita, sembra dunque essere stato inutile: "Tutto per nulla dunque?". Clizia incarna qui tutto il popolo ebreo: "gli angeli di Tobia, i sette, la semina / dell'avvenire". E, infine, l'altro elemento apocalittico è il giudizio annunciato dalle trombe celesti nella chiusa, come scendesse sul sabba infernale per vincerlo:

[...] Forse le sirene, i rintocchi
che salutano i mostri nella sera
della loro tregenda, si confondono già

13. Si tratta dell'apparizione e morte della farfalla notturna in *Vecchi versi* (1929), ne *Le occasioni*, che sulla lampada: "scrollò / pazza aliando le carte - / e fu per sempre". *Ibid.*, p. 115-116.

col suono che slegato dal cielo, scende, vince –
col respiro di un'alba che domani per tutti
si riaffacci, bianca ma senz'ali
di raccapriccio, ai greti arsi del sud...

Come interpretare dunque questa visione? La fine del mondo è già qui, essa non è nata da una breccia nel velame del reale, ma è l'opera della Storia, riscattabile solo dal sacrificio dell'amore perduto. Una nuova alba del mondo è forse all'orizzonte ma invisibile al soggetto poetico che resta in sospeso fra quel "forse" dell'inizio della frase e quei puntini della fine. A questo stadio dell'opera, cioè a *La bufera*, la donna è ancora colei che, iddia non incarnata, sola può riscattare l'uomo e la sua storia macabra.

Il valore della profezia-visione, che da personale si fa universale nel corso dell'opera, spiegherebbe perché la poesia scritta anni dopo, *Sulla colonna più alta* (1950)¹⁴, venga anteposta a *La primavera hitleriana*, che occupa così un posto chiave. Nello studio di Roberto Gigliucci, fondamentale per il nostro tema, una delle questioni trattate è quella dell'identificazione della donna. Infatti anche se cronologicamente e esegeticamente la donna è Clizia, per riferimento agli emblemi del girasole e del vischio, altri elementi biografici¹⁵ lasciano supporre un'identificazione a posteriori con la nuova amata, la Volpe. Certo le due figure sono simbolicamente opposte e complementari: l'angelo chiaro e l'angelo scuro. Commenta allora Gigliucci:

Nulla impedirebbe tuttavia di pensare che Eugenio decidesse di offrire a posteriori alla dark Maria Luisa versi composti poco prima per la Clizia eliotropica, quasi a configurare una inconscia profezia del sopravvenire di un nuovo piceo

14. In *'Flasches' e dediche, La bufera, Op. cit.*, p. 236. La poesia fu scritta in seguito a un viaggio a Damasco del 1948.

15. M. A. Grignani ha trovato nella corrispondenza del 1951 una cartolina con la moschea di Damasco datata 16 giugno 1951, indirizzata alla Spaziani e di una lettera del 28 giugno, alla stessa, in cui si legge: «Tu stai in cima alla colonna più alta». Cf. GIGLIUCCI, 2005, p. 187.

angelo (ovvero della metamorfosi del medesimo) nella propria esistenza. In ogni caso l'intrudersi di Clizia nella Volpe e retroattivamente viceversa è dato da non trascurare, rispetto al dato opposto della dicotomia netta fra le due creature poetiche. (GIGLIUCCI, 2005, p. 188)

Si noti che l'interscambiabilità delle figure femminili dall'una all'altra dedicataria l'abbiamo già incontrata, per esempio, nella poesia *Il balcone* citata sopra. Inoltre abbiamo già visto nel personaggio di Clizia stessa, la compresenza dei due aspetti chiaro/scuro nelle due poesie complementari studiate e cioè gli orecchini e la frangia dei capelli. Ma per tornare alle epifanie femminili, qui la donna trasfigurata che appare al posto del Cristo giustiziere, angelo scuro con le ali ingrommate¹⁶, ma anche angelo lampeggiante, è ancora una volta "sola" ad avere il potere:

Ma in quel crepuscolo eri tu sul vertice:
scura, l'ali ingrommate, stronche dai
geli dell'Antilibano; e ancora
il tuo lampo mutava in vischio i neri
diademi degli sterpi, la Colonna
sillabava la Legge per te sola.

Di conseguenza, le due immagini topiche dell'angelo chiaro e scuro, annunciatore e giustiziere, si uniscono nell'epifania della donna che nell'apocalisse montaliana prende il posto della più che incerta parusia cristica:

mentre certa è la presenza sul vertice della donna-angelo,

16. La coppia vischio-ingrommato è emblematica; forse di origine pascoliana, come nel poemetto *Il vischio?* Anche se in Montale prende il significato di emblema apocalittico.

esausta sì ma ancora lampeggiante, a inscenare nuovamente la piccola apocalisse da anni ormai offerta al suo poeta. Svelamento di una verità d'acciaio ma anche inerme, ferita; rivelazione, nel pieno della bufera e dopo, di una partecipazione salvifica ma anche di una distanza gemmea incolmabile. (GIGLIUCCI, 2005, p. 188-189)

L'ultima metamorfosi della donna-angelo, epilogo dunque della parabola di Clizia, avviene nella poesia *L'anguilla*. Dopo la trasfigurazione di Clizia in angelo chiaro/scuro dell'Apocalissi, l'iddia riprende la sua forma terrestre anzi subterrestre nell'anguilla, proprio laddove “tutto comincia quando sembra incarbonirsi” (MONTALE, 1999, p. 262). Nel suo bel saggio dedicato interamente a questa lirica, Francesco Zambon mostra che l'anguilla è una sintesi¹⁷. Sintesi prima di tutto del percorso della parabola umana: dalle sfere celesti al mondo subacqueo e subterrestre, dal nord al sud, dall'acqua limpida al fango, dalla forma, angelica o terrestre che sia, alla cenere e incarbonimento. Sintesi, poi, delle tre principali figure femminili poiché anche Arletta è presente¹⁸:

Se l'anguilla combina dunque i riverberi angelici e celesti di Clizia con la vitalità terrestre di Volpe, se condensa Beatrice e Antibeatrice, sacro e profano, trascendenza e immanenza, questa sintesi provvisoria avviene tramite la segreta riapparizione di una terza figura, quella di Arletta, che ne rappresenta in un certo modo anche il comune archetipo ... (ZAMBON, 1994, p. 84)

17. “Anguilla, mediata anche dal gioco di parole fra “angeli” e “angli” (che avvia la catena associativa → “angui” → “anguilla”), come esplicherà la chiusa di *Sul lago d'Orta*”. Cf. ZAMBON, F. *L'iride nel fango*. Parma: Nuova Pratiche Editrice, 1994, p.60.

18. La ‘sommersa’ di *Incontro*, è Arletta in una prima versione: “Oh sommersa!: tu dispari / qual sei venuta, e nulla so di te.”. *Ibid.* p. 83.

La fine della parabola della donna angelicata e salvifica annuncia dunque il carattere “bipolare” della fase successiva, in cui il divino può sempre coincidere con l’infimo terrestre o diabolico che sia, e tutte le altre antinomie fisiche e metafisiche: luce/tenebra, nulla/tutto, vero/falso, grande/minuscolo, umano/animale, angelo/spazzacamino, come nella chiusa dell’*Angelo nero* di *Satura*:

perché tra il vero e il falso non una cruna
può trattenere il bipede o il cammello,
e il bruciaticcio, il grumo
che resta sui polpastrelli
è meno dello spolvero
dell’ultima tua piuma, grande angelo
di cenere e di fumo, miniangelo
spazzacamino.

(MONTALE, 1999, p. 379)

Si potrebbe affermare che l’infigurazione di un’apocalissi come rivelazione, ricerca e attesa dell’Altro, sia pure laica, sembra fermarsi qui, alla fine di una parabola il cui apice sarebbe *La primavera hitleriana*, e *L’anguilla* la parte discendente. Tuttavia se consideriamo l’apocalissi nell’altro senso, quello di una catastrofe, decadenza, fine della storia intesa come progresso, il tema è più che mai presente nel nuovo Montale.

Il verso dell’Apocalissi

Dova comincia allora il “verso” dell’Apocalissi? Con il terzo o il quarto Montale? Comincia o c’è sempre stato? Pensiamo alla dichiarazione di Montale stesso: “Ho scritto un solo libro, di cui prima ho dato il recto ora do il verso

(1975)”¹⁹, che ci riporta a vedere l’opera in tutte le sue fasi come espressione della visione per cui “ il vero e il falso sono il retto e il verso / della stessa medaglia...”²⁰. Come premessa a questa ripartizione, è forse utile aggiungere che il “verso” non è considerato minore o gerarchicamente inferiore; questo è chiaro ormai a tutti i commentatori che non fanno più una distinzione di alto e basso fra le prime tre raccolte montaliane e il seguito. Al contrario, una delle idee conduttrici della nostra analisi è proprio nel mostrare una continuità di intento e percorso parodico, e una compresenza di toni (serio/satirico/ironico e autoironico). Non crediamo dunque a un’opera schizoide divisa fra un assoluto “monolinguismo” della prima metà (per citare un’etichetta di Mengaldo famosa e molto discussa) e un “plurilinguismo” dell’altra; e gli esempi tratti da *La bufera* proprio per quanto riguarda il nostro tema ci sembra abbiano mostrato la compresenza di figure e registri diversi. Ma è chiaro che, con l’andare del tempo, l’apocalissi intesa come rivelazione diventa sempre più improbabile, e proprio quella disillusione è materia a critica e autocritica, non senza autoironia a volte, ma sempre con seria ricerca, sia pure verso una “teologia della briciola” per citare ancora Zambon²¹, o una metafisica dell’inesistenza, per dirla con Sanguineti.

Abbiamo già accennato al fatto che il termine apocalissi appaia una sola volta nell’opera, e bisogna arrivare a *Quaderno di quattro anni* (1972-76), con *Ipotesi*, citata sopra, il cui titolo fa pensare a una sorta di parodia della famosa scommessa di Pascal: nel dubbio, perché non credere definitivamente al grande inganno? Siamo negli anni settanta, l’allusione metaforica al potere (“dio e il diavolo conversano”) non è casuale. Una sorta di “compromesso storico”²² si delinea all’orizzonte anche nella sfera metafisica. Il senso di questo ritorno

19. MONTALE, E. *Sulla poesia*. Org. G. Zampa. Milano: Mondadori, 1976, p. 606.

20. *Il frullato*, Id, *Op. cit.*, p. 453.

21. ZAMBON, F. *Montale e la teologia della briciola*. In: FONDAZIONE MARIO NOVARO (Org.). *Il secolo di Montale*: Genova 1896-996. Bologna: Il Mulino, 1998, p. 677-680.

22. Proprio nella stessa silloge appare un riferimento a quell’attualità politica, in *Si aprono venature pericolose*: “... del compromesso storico e di altre/ indegne fanfaluche...” (MONTALE, 1999, p. 618).

sull'Apocalissi mancata è anche qui (come in *primavera hilteriana*) di ordine insieme privato e pubblico, storico e cosmico. La catastrofe non è più la guerra, ma la società del benessere e della comunicazione di massa intesa come non-cultura.

È difficile fare astrazione dagli scritti giornalistici e critici di Montale in quegli anni, in cui la catastrofe è presente ovunque, pur con l'intenzione manifesta di non schierarsi né fra i pessimisti, né fra i millenaristi, di restare al di sopra di eventi artistici e no. Si prenda ad esempio il discorso per il Nobel, in cui accusa gli universitari (fra cui senz'altro gli esponenti delle nuove avanguardie, marcati qui di un elitismo colpevole da parte di un uomo, quasi, "qualunque"): "già da anni critici che occupano cattedre universitarie predicavano la necessità assoluta della morte dell'arte, in attesa non si sa di quale palingenesi o resurrezione di cui non s'intravedono i segni"²³. Difficile non tener conto dei suoi anatemi sull'arte e la letteratura delle neoavanguardie, delle enormi sviste su grandi intellettuali e artisti del nostro tempo. Fra catastrofismo e fede nella poesia, Montale sembra arroccarsi in una posizione di libertà forzata (pensiamo qui alla religione della libertà di Croce), interpretando l'allontanamento dal suo tempo come lucidità, e le proprie contraddizioni come segni di universalità.

Non è esattamente così per l'opera poetica in cui l'impegno è probabilmente per lui di un altro ordine, più "alto", o forse più profondo e la poesia si avvale della tensione scaturente dai contrari, dall'oscillare fra sfiducia e barlumi di fede nella creatività umana. Se guardiamo alla maniera, al nuovo linguaggio montaliano, notiamo che la parodia²⁴ è sempre più presente e arricchita di un dialogo con la propria opera e le figure del passato, che tuttavia non sono sconfessate. Dare il "verso" di quelle figure, denudarne l'aspetto innocente o illuso, non significa abolirne completamente il potere catartico. Pensiamo a

23. MONTALE, E., *È ancora possibile la poesia?* In: _____. *Il secondo mestiere: Prose 1920-1979*. ZAMPA, G. (Org.). Milano: Mondadori, 1996.

24. Si intende il termine non nel senso monosemico di "genere" (G. Genette) ma nelle sue possibilità polisemiche sfruttate appunto dalla scrittura contemporanea.

una poesia come *Morgana*, che conclude il *Quaderno di quattro anni*, ultima dunque dell'ultima raccolta propriamente detta, ed eccone gli ultimi versi:

Hanno detto hanno scritto che ci mancò la fede.
Forse ne abbiamo avuto un surrogato.
La fede è un'altra. Così fu detto ma
Non è detto che il detto sia sicuro.
Forse sarebbe bastata quella della Catastrofe,
ma non per te che uscivi per ritornarvi
dal grembo degli Dèi.
(MONTALE, 1999, p. 643)

La Morgana che in *Le occasioni* “in cielo liberava/ torri e ponti” e poi spariva era Clizia. Ora è Clizia e tutte le altre epifanie riunite, apostrofata “figlia adorata”, “vera mia Regina della Notte”, Cordelia, Brunilde, ecc. Il suo ruolo di richiamo a un ordine imperioso superiore (sia esso morale, razionale o metafisico) non è cambiato: “mia baby-sitter se il cervello vàgoli”. Anche se non ci fu mai interamente la fede nella Catastrofe, così come non ci fu l'Apocalissi, Morgana è indenne (“ma non per te”) ed occupa ancora e per sempre lo spazio dell'altra parte. Da questa parte, è proprio il soggetto poetico che resta, come sempre, confinato in un non-luogo; a colui che già visse “al cinque per cento”²⁵ è promesso a un aldilà altrettanto mediocre:

Laggiù/lassù nemmeno troveremo
il Nulla e non è poco. Non avremo
né l'etere né il fuoco.
(*Ibid.*, p. 619)

25. Dalla poesia conclusiva del *Diario del '71 e del '72*, intitolata appunto *Per finire*, cit, p. 520.

In conclusione abbiamo visto come in tutta l'opera montaliana vi sia una ricerca metafisica, sebbene per *via negationis*, costruita in gran parte sulle figure dell'angelo salvifico e giustiziere dell'Apocalissi. La trasfigurazione "alta" della donna amata in messaggero di cui si attende un'epifania è al centro de *Le occasioni* e *La bufera* e sconfina in *Satura*, trasmutata in angelo nero, o a volte in elemento "basso" o infimo. Insieme all'epifania mancata, il tema altrettanto apocalittico della catastrofe è presente in toni sempre più pessimisti e attuali. Tuttavia l'opera in versi non appare mai monolitica ed anche quando l'attesa di un miracolo si rivela vana, rimane la tensione fra due dimensioni. Se la catastrofe è infatti il destino umano, se la Storia non è progresso ma immobilità, le figure salvifiche della mitopoiesi montaliana continuano ad emergere a tratti, con il loro ruolo di *senhals*, elementi mobili, sfuggenti o microscopici, viventi al posto dell'inesorabilmente inetto, e quasi suo malgrado. In questo doppio livello, assente nella scrittura razionalizzante del Montale critico e autocritico, da *Auto da fé* si articolano le tensioni di quella poesia, fra "metafisica dell'inesistenza" e "teologia della briciola"... o dello spiraglio...; è *poco e forse è tutto*:

...Resta lo spiraglio
del quasi fotografico pittore ad ammonirci
che se qualcosa fu non c'è distanza
tra il millennio e l'istante, tra chi apparve
e non apparve, tra chi visse e chi
non giunse al fuoco del suo cannocchiale. È poco
e forse è tutto.
(*Ibid.*, p. 642)

Opere citate

GENTILE, E. *L'apocalisse della modernità: la Grande guerra per l'uomo nuovo*. Milano: Mondadori, 2008.

GETTO, G. *Poeti, critici e cose varie del Novecento*. Firenze: Sansoni, 1953.

GIGLIUCCI, R. Sulla colonna più alta, Montale e l'Apocalisse. In: DE MICHELIS, I. (Org.) *Apocalissi e letteratura*. Roma: Bulzoni, 2005. p. 187-204.

GRIGNANI, M.A. *Dislocazioni: epifanie e metamorfosi in Montale*. Lecce: Manni editori, 1998.

MONTALE, E. *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori, 1999.

_____. *Sulla poesia*. Org. G. Zampa. Milano: Mondadori, 1976.

SANGUINETI, E. Montale e la mitologia dell'"inetto" (1989). In: _____. *Il chierico organico*. Milano: Feltrinelli, 2000. p. 227-245.

_____. *Genova per me*. Napoli: Guida, 2004.

UNGARETTI, G. *Vita di un uomo*. Milano: Mondadori, 2004.

ZAMBON, F. Montale e la teologia della briciola. In: FONDAZIONE MARIO NOVARO (Org.) *Il secolo di Montale: Genova 1896 -1996*. Bologna: Il Mulino, 1998. p. 677-680.

_____. *L'iride nel fango*. Parma: Nuova Pratiche Editrice, 1994.