



HAL
open science

La costruzione del paesaggio antropocentrico in Montale: memoria e centralità dell'io

Andrea Bongiorno

► To cite this version:

Andrea Bongiorno. La costruzione del paesaggio antropocentrico in Montale: memoria e centralità dell'io. L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture, 2021, p. 8-21. <hal-03518441>

HAL Id: hal-03518441

<https://hal.science/hal-03518441v1>

Submitted on 9 Jan 2022

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.



HAL Authorization



L'Ulisse

Rivista di poesia, arti e scritture

Direttori: Stefano Salvi e Italo Testa
ISSN 1973-2740

NUMERO 24, NOVEMBRE/DICEMBRE 2021: **Riscrivere la natura / Attraversare il paesaggio**

Editoriale di Stefano Salvi e di Italo Testa 3



IL DIBATTITO

POESIA DELLA NATURA NEL SECONDO NOVECENTO

Andrea Bongiorno	<i>Il paesaggio antropoceno in Montale</i>	8
Lucia Masetti	<i>La natura in Luzi e Calvino</i>	22
Roberto Gerace	<i>Paesaggio come involucro psichico in Volponi</i>	35
Diego Terzano	<i>Biodicea minima di Zanzotto</i>	48
Erminio Risso	<i>La natura e la città in versi in Pasolini</i>	69
Beniamino Della Gala	<i>Esili nella natura dopo il lungo Sessantotto</i>	99
Paolo Briganti	<i>Bacchini 'poeta scienziato'</i>	117

FOCUS FORTINI

Giuseppe Palazzolo	<i>Fortini tra natura e cultura</i>	125
Elena Niccolai	<i>Le nature di Composita solvantur</i>	139
Luca Mozzachiodi	<i>Natura dialettica in Paesaggio con serpente</i>	148
Emma Pavan	<i>Dire il paesaggio in Pusterla</i>	166
Francesco Brancati	<i>Sguardo, paesaggio, soggetto in Benedetti</i>	174
Camilla Marchisotti	<i>Le Geografie di Anedda</i>	188
Mauro Candiloro	<i>La poesia aneddiana come respiro pastorale</i>	205
Francesco Ottonello	<i>Scienza e antropocene in Buffoni</i>	214
Lucia della Fontana	<i>La poesia all'epoca dell'Antropocene</i>	226

Jacopo Turini	<i>Scavi archeo-logici nel contemporaneo</i>	235
Gianluca D'Andrea	<i>Orientamenti spazio-ambientali nella poesia siciliana</i>	247
Sara Vergari	<i>L'antologia di poesia come Terzo paesaggio</i>	282

PAESAGGI IN PROSA

8 Simone Pettine	<i>Paesaggio e declino in Biamonti</i>	288
22 Massimiliano Manganelli	<i>«La natura è di destra»: Pecoraro</i>	296
Giorgia Ghersi	<i>Sullo Stradone di Pecoraro</i>	299
Gianluca Picconi	<i>Essere l'audiofono: su Falco</i>	306
69	TERRITORI LIMITROFI	
Chiara Zamboni	<i>Connessioni e scrittura</i>	313
Margherita Labbe	<i>Paesaggio, arte, ecosistema</i>	322
Elisa Gianni	<i>Poesia, scrittura e psicoanalisi</i>	333

ALTRI SGUARDI

Ginevra Latini	<i>La natura lucreziana in Ponge, Queneau e Calvino</i>	341
Alberto Fraccacreta	<i>La 'natura guardata': Jaccottet, Magrelli, Gander</i>	355
Francesco Deotto	<i>Letteratura e rifiuti: Bataille, DeLillo, Gordon, Pusterla</i>	367
Lorenzo Mari	<i>Pastorali (non) americane.</i>	381
Eugenia Nicolaci	<i>Tradurre la natura: Carson/ Mimnermo</i>	399
Claudia Crocco	<i>La natura nella poesia di Larkin</i>	405
Silvia Giudice	<i>Il mare di Montale, Eliot e Valéry</i>	414
Ulisse Dogà	<i>Falb, poeta e teorico dell'antropocene</i>	424



GLI AUTORI

LETTURE

Marco Bini	440
Guido Cavalli	444
Bernardo De Luca	448
Alessandra Greco	451
Eugenio Lucrezi	458
Andrea Inglese	463
Annalisa Manstretta	465
Alessandro Mantovani	469
Marco Todovertò	476

I TRADOTTI

Madhur Anand	tradotto da Monica Boria	485
Maria Borio	tradotta da Julia Pelosi-Thorpe	490
Jenny Mastoraki	tradotta da Katerina Papatheou	496
Peer Krisztián	tradotto da Dimitri Milleri e Noemi Nagy	504

IL DIBATTITO

POESIA DELLA NATURA NEL SECONDO NOVECENTO

LA COSTRUZIONE DEL PAESAGGIO ANTROPOCENTRICO IN MONTALE: MEMORIA E CENTRALITÀ DELL'IO

Introduzione

La rappresentazione degli spazi geografici è un elemento fondamentale della poesia di Montale. Dal momento che costituisce non di rado il cuore della sua creazione poetica, questo aspetto è stato notevolmente approfondito e la critica ne ha messo in luce alcune caratteristiche essenziali(1). Innanzitutto, costante in tutta la produzione poetica montaliana, è la matrice autobiografica della rappresentazione. È noto che la dimensione autobiografica, aspetto talora sottolineato finanche con troppa insistenza, è centrale nella scrittura montaliana e conseguentemente nell'esegesi dei suoi versi. A tale assioma non sfugge la rappresentazione degli spazi, che segue l'itinerario personale dell'individuo Eugenio Montale: i luoghi dell'infanzia e della giovinezza, le città abitate o visitate, i luoghi di villeggiatura ecc. La scrittura spesso nasce da tali esperienze spaziali che confluiscono a loro volta nella poesia. Al contrario, le modalità di rappresentazione dei luoghi variano nel corso della produzione montaliana. Nella prima grande stagione della sua poesia (*Ossi di Seppia, Le occasioni, La bufera e altro*: 1925-1956) i luoghi sono rappresentati nella loro tridimensionalità esperienziale e sensoriale. Gli spazi entrano in relazione col soggetto e la loro figurazione può assumere significati simbolici e allegorici. Nella seconda stagione della poesia montaliana (*Satura, Diario del '71 e del '72, Quaderno di quattro anni, Altri versi*: 1971-1980) tale tensione figurale viene meno e le rappresentazioni spaziali perdono la consistenza esperienziale che le aveva contraddistinte in precedenza.

Lo scopo di questa contribuzione è quello di riprendere lo studio della rappresentazione dei luoghi in Montale, in particolar modo del paesaggio, con una prospettiva geocritica, al fine di comprendere i meccanismi di figurazione poetica e il rapporto fra soggetto e materia biografica nella costruzione del paesaggio.

In un primo momento si definiranno i termini teorici dell'analisi critica: gli apporti metodologici della geocritica, le nozioni di enunciatore, memoria, paesaggio. L'analisi comincerà individuando le linee guida, scritte da un giovane Montale, per una teoria del paesaggio che fungerà da chiave di lettura del corpus. Si analizzeranno alcuni testi significativi dagli *Ossi di Seppia*, dalla *Bufera e altro* e dal *Diario del '71 e del '72* per tracciare le tappe principali di evoluzione del percorso poetico. Si prenderà come oggetto di analisi la rappresentazione del paesaggio, di cui verranno evidenziati gli sviluppi e le caratteristiche costanti. Infine, si inquadreranno le considerazioni emerse in un quadro più attuale; col rapido confronto con un poeta immediatamente più giovane, Zanzotto, si metterà in luce la radice tradizionale e antropocentrica dei presupposti montaliani alla rappresentazione del paesaggio in versi.

1. Geocritica, paesaggio e memoria

Per studiare la relazione tra poeta e paesaggio in un quadro critico definito, si dispone essenzialmente di tre approcci teorici. Il critico francese Michel Collot li inquadra in tre campi principali, che costituiscono la cosiddetta «géographie littéraire»(2). In questo quadro si possono pertanto distinguere approcci di tipo *geografico*, orientati verso lo studio del contesto spaziale della produzione dell'opera, approcci di tipo *geocritico*, che analizzano come lo spazio è rappresentato nell'opera e approcci di tipo *geopoetico*, che indagano la topologia della creazione letteraria(3). Lo studio qui proposto si iscrive nel quadro della geocritica. Ci si prefigge, infatti, di indagare la rappresentazione dei paesaggi considerando l'interazione fra io lirico e spazio rappresentato, con le dimensioni storico-culturali di cui quest'ultimo è inevitabilmente connotato(4). La relazione fra paesaggio rappresentato e interiorità è centrale nella tradizione letteraria italiana, soprattutto a partire dalla lirica di Petrarca(5), ma si può persino considerare tale relazione fondativa della

letteratura occidentale(6). Anche la scrittura di Montale, naturalmente, si inserisce in questa tradizione e partecipa alla sua evoluzione.

Prima di prendere in esame l'opera poetica montaliana, occorre definire alcuni termini chiave dell'approccio di tipo geocritico impiegati nel corso dell'analisi. In primo luogo, con 'io lirico' ci si riferisce all'enunciatore testuale, cioè il soggetto che pronuncia, nella finzione letteraria, la parola poetica. Com'è noto, nella tradizione lirica si pone spesso come rappresentazione autobiografica dell'autore. Perciò, nel rapporto fra io e spazio entrerà inevitabilmente in gioco la memoria del soggetto. Da un lato, la memoria 'biografica', cioè l'evocazione dei ricordi che fanno parte della sfera personale dell'enunciatore. Dall'altro lato, invece, la memoria 'collettiva', cioè quei ricordi che superano la dimensione privata e legano la singolarità individuale alla narrazione collettiva e storica. Per quanto riguarda la rappresentazione dello spazio, ci si propone di prendere in esame la sua figurazione sotto forma di 'paesaggio'. Si tratta di una nozione complessa, risultato di una costruzione mentale, tanto individuale quanto storico-culturale, elaborata da un soggetto(7). Questa costruzione culturale(8) mette necessariamente in relazione il soggetto con il tempo della natura e il tempo dell'essere umano(9) e si basa sullo sguardo di un osservatore su uno spazio più o meno antropizzato. L'osservazione e la coscienza dell'osservatore sono quindi al cuore del concetto di paesaggio(10): questi due poli costruiscono una *forma mentis* culturale di uno spazio attraverso un processo intellettuale(11).

Come risulta dalle coordinate teoriche enunciate, l'analisi di questi tre elementi – io, memoria e paesaggio – e del loro rapporto è fondamentale per comprendere la maniera in cui il poeta pone sé stesso e la propria scrittura come filtro tra realtà naturale e sua rappresentazione in versi.

2. Una teoria del paesaggio nel giovane Montale: le tre tappe della creazione poetica

I miei motivi sono semplici e sono: il paesaggio (qualche volta allucinato, ma spesso naturalistico: il nostro paesaggio ligure, che è universalissimo) e l'evasione, la fuga dalla catena ferrea della necessità, il miracolo, diciamo così, laico. [1934](12)

La riflessione di Montale sul paesaggio comincia ben prima il suo esordio poetico nel 1925 con gli *Ossi di seppia*. Due passaggi del suo zibaldone giovanile, il *Quaderno genovese* pubblicato nel 1983 da Laura Barile, testimoniano un vivo interesse per l'argomento fin dagli anni dieci. Vi si ritrovano, infatti, concetti fondamentali per la comprensione del rapporto fra poeta e paesaggio, che Montale inquadra in una sorta di 'teoria del paesaggio', come risulta dalla nota seguente, *Linee di una poesia impressionistica*:

Fusione completa, inscindibile, di psicologia e *paesismo* (non-io, insomma), come nella vita ci avviene sempre. La natura dev'essere poi trasformata, sezionata, capovolta magari; colta cioè negli elementi solo che operano sulla sensibilità poetica, all'atto della pura intuizione. È l'occhio freddo che abbraccia e fotografa tutto; il momento fantastico-lirico sceglie fra la realtà, trasforma e assimila. Poesia insomma che colga della vita *il momento*, considerato nella esistenza nostra come sola realtà semplice irriducibile(13) e inconvertibile. Non-io visto attraverso lo specchio prismatico dell'io. Poesia doppia, matrimonio della fantasia la materia (?) esterna. Il ritmo assecondi la creazione *nervosamente*: non trascurare il suono di una lettera. Le parole dipingano e suggeriscano: diano l'idea. La musica dia il sentimento.(14)

Due sono gli elementi fondamentali di questo brano che occorre sottolineare. Il primo è la distinzione – implicita – fra «io» che osserva il paesaggio e il «non-io» osservato. Inoltre, Montale distingue anche il momento dell'osservazione (l'occhio che scatta la sua fotografia, per così dire, 'neutra') e il momento dell'ispirazione poetica, dove la *mimesis* si trasforma in reinterpretazione creativa. È in quel momento che il non-io si trasfigura attraverso l'io. Trasponendo questi spunti nella pratica della scrittura poetica, Montale propone di dipingere il paesaggio tramite parole poetiche e di trasmettere l'interpretazione attraverso il ritmo musicale(15). In un altro passaggio del

Quaderno Montale insiste sull'importanza dell'interpretazione del non-io da parte dell'io che osserva, distinguendo due differenti poetiche sulla base della dinamica rappresentazione-interpretazione. Da una parte la poetica iconica (la poesia «rappresentativa»), e dall'altra quella aniconica (la poesia «essenzialista»)(16). Da questa breve incursione nelle speculazioni del giovane poeta, si possono trarre alcune considerazioni. Innanzitutto, si segnala la centralità della soggettività nel processo di creazione. Il non-io (il paesaggio) è ridotto a io attraverso un processo di rielaborazione figurativa, che corrisponde all'ispirazione poetica, che dà poi luogo alla scrittura. Si può quindi individuare una teoria della creazione poetica in tre tappe fondamentali. La prima è l'osservazione, cioè l'assimilazione diretta del non-io all'io. La seconda è la rielaborazione del non-io da parte dell'io, momento in cui entra in gioco la trasfigurazione soggettiva. La terza è la scrittura, la creazione vera e propria che dà forma – figurativamente, musicalmente e ritmicamente – alla trasfigurazione soggettiva. La memoria gioca un ruolo fondamentale in questo processo, poiché funge da legame tra la rielaborazione e la creazione. Pur trattandosi di alcuni appunti giovanili, legati a una forma di poesia in particolare, quella «impressionistica», le indicazioni di Montale sono molto utili per fare luce sui suoi meccanismi compositivi ben oltre i primi *Ossi di seppia*. Per questa ragione, si potrà utilizzare tale teoria del paesaggio, presa come una sorta di *modus operandi* astratto, come chiave di lettura per esaminare tutta la produzione poetica di Montale.

3. La teoria del paesaggio e gli *Ossi*: l'esempio di *Antico, sono ubriacato dalla voce...*

Questa teoria in tre tappe, per ovvie ragioni cronologiche, nutre la scrittura degli *Ossi di seppia*. La raccolta, infatti, è costruita sull'opposizione fra l'io – l'enunciatore testuale protagonista degli *Ossi* – e il non-io – la natura in tutte le sue forme, all'interno dello spazio geografico del paesaggio ligure. Fra gli innumerevoli componimenti che si presterebbero a questa analisi, un esempio emblematico della dinamica creativa in tre tappe è il secondo movimento della suite *Mediterraneo*.

Antico, sono ubriacato dalla voce
ch' esce dalle tue bocche quando si schiudono
come verdi campane e si ributtano
indietro e si disciolgono.
La casa delle mie estati lontane
t'era accanto, lo sai,
là nel paese dove il sole cuoce
e annuvolano l'aria le zanzare.
Come allora oggi in tua presenza impietro,
mare, non più degno
mi credo del tuo solenne ammonimento
del tuo respiro. Tu m'hai detto primo
che il piccino fermento
del mio cuore non era che un momento
del tuo; che mi era in fondo
la tua legge rischiosa: esser vasto e diverso
e insieme fisso:
e svuotarmi così d'ogni lordura
come tu fai che sbatti sulle sponde
tra sugheri alghe asterie
le inutili macerie del tuo abisso.(17)

Montale costruisce il proprio paesaggio indirizzandosi, nell'enunciazione, direttamente a lui, rappresentato in questo caso da un elemento naturale fondamentale: il mare. Se all'apparenza si tratta di un monologo lirico, non si devono trascurare alcune istanze dialogiche. In primo luogo la menzione della «voce» de mare che si esprime attraverso delle «bocche». La voce e le bocche, in questo modo, antropizzano l'elemento naturale e lo coinvolgono in una ipotetica conversazione. In

secondo luogo, la dialettica di identificazione e dis-identificazione, che qui anima il rapporto fra essere umano e paesaggio, corrisponde a questo dialogo lirico fra enunciatore e mare. L'analisi del dialogo permette di rintracciare le tre tappe della creazione poetica nella teoria montaliana sul paesaggio esposta nel *Quaderno*. I primi quattro versi, infatti, mettono in scena l'osservazione e il momento in cui il non-io (il mare) entra in relazione dialogica con l'io (l'osservatore-ascoltatore del paesaggio). Nei versi successivi viene rievocato un ricordo lontano (la casa dove Montale passava le estati dell'infanzia) riportato alla mente da questo dialogo (vv. 5-8). Ecco dunque in atto la rielaborazione del non-io da parte dell'io che aggiunge qualcosa che nel paesaggio non c'era: i ricordi personali. All'*hinc et nunc* dell'osservazione si sovrappongono memorie soggettive di un tempo passato. L'osservazione stessa, in fin dei conti, viene rielaborata metaforicamente come dialogo con il mare. Infine, la seconda metà della poesia (vv. 9-21) descrive il tentativo di «fusione», riprendendo il termine usato da Montale nella propria teoria del paesaggio, fra io e non-io. Il tentativo è tuttavia destinato al fallimento, dovendo l'essere umano sottostare a una temporalità che non è la stessa del paesaggio, il quale non è sottoposto alle fasi umani della vita che invece agiscono sull'io – il passaggio dall'infanzia a l'età adulta, in questo caso. Si vedono dunque rappresentate le prime due tappe della creazione poetica, osservazione e rielaborazione soggettiva tramite la memoria, testimoniate dai versi stessi della poesia. La terza tappa, naturalmente, coincide con l'enunciazione poetica stessa, attraverso le sue figure di stile e di ritmo, su cui in questa sede non ci si attarda dato che sono rintracciabili dalla semplice lettura del componimento, anche con i semplici strumenti dell'analisi retorica. Si segnalano solamente i primi versi, con la metafora del suono del mare come «voce», sui cui si innesta la similitudine delle «bocche» del mare come «verdi campane». Tale similitudine investe tanto il piano visivo (l'andirivieni delle onde del mare color verde bronzo) quanto il piano sonoro (il suono ritmico del mare come il suonare delle campane). Sul piano ritmico questo andirivieni visuale e sonoro è riprodotto tramite gli enjambement tra secondo e terzo verso, e fra terzo e quarto verso, che obbligano la lettura a oscillare fra inizio e fine verso. L'utilizzo di tre verbi alla terza persona plurale, quindi proparossitoni, accentua questo movimento oscillatorio del verso, che riproduce il ritmo delle onde-campane. La vivida immagine delle verdi campane trova dunque il suo perfetto accompagnamento musicale, mescolando nella creazione poetica figuratività pittorica e musicalità. Nella prima fase della scrittura montaliana, la teoria del paesaggio sembra applicata alla lettera.

4. La teoria del paesaggio oltre gli *Ossi*: il caso di *Finisterre*

Nelle due raccolte successive, pur potendovi ancora rintracciare lo schema di base della teoria del paesaggio, molti più fattori entrano in gioco. Il confronto non avviene più fra un io portatore della propria memoria individuale e un non-io naturale. Si tratta, invece, del confronto fra un io nella Storia che si relaziona con un paesaggio meno archetipico, bensì più complesso e stratificato. Si pensi, ad esempio, al caso, nelle *Occasioni*, di *Tempi di Bellosguardo*, poesia molto studiata e commentata, dove eventi privati e storici si intrecciano nella costruzione del paesaggio. Il confronto fra io e non-io assume una portata storica e culturale(18) che arricchisce notevolmente la seconda tappa della creazione poetica, ossia la rielaborazione del non-io da parte dell'io. A ciò si somma anche lo sviluppo sempre maggiore della dimensione allegorica della rappresentazione del paesaggio. Tale sviluppo, com'è noto, prosegue e si intensifica nella *Buferà*, che da questo punto di vista rappresenta l'apice della stratificazione e della densità allegorica della rappresentazione del paesaggio. Per misurare la portata di questi nuovi elementi, constatando allo stesso tempo il persistere di uno schema di base, conviene discutere un secondo esempio: *Personae separatae*.

La poesia fa parte di *Finisterre*, piccola raccolta pubblicata nel 1943, primo momento della transizione fra *Le occasioni* (1939) e *La bufera* (1956). La *plaque* presenta una forte omogeneità tematica e stilistica(19) ed è costruita attorno a un'architettura allegorica precisa: la bufera. In questo modo Montale sviluppa un sistema di simboli già anticipato proprio da *Tempi di Bellosguardo*, poesia che introduceva la situazione seguente: un paesaggio carico di valore

personale e storico-culturale, turbato dall'arrivo di una «bufera»(20), presagio della Seconda guerra mondiale. Questa situazione crea una sovrapposizione di piani: la dialettica fra io e non-io paesaggistico, ma anche un terzo elemento esterno, atmosferico, che produce degli effetti su questo rapporto. Come Montale stesso ha chiosato, in *Finisterre* l'allegoria della bufera rinvia tanto al secondo conflitto bellico quanto a un'archetipica guerra «cosmica» fra i viventi sulla Terra(21). *Personae separatae* è stata scritta in uno dei momenti più bui della vita di Montale: per comprenderlo occorre ricapitolare qualche informazione biografica. Nel 1938 muore la sorella di Montale, egli perde il lavoro al Gabinetto Vieusseux, la sua relazione con Irma Brandeis (Clizia) si interrompe definitivamente in seguito alle pressioni della compagna Drusilla Tanzi e alla partenza di Brandeis, ebrea, per gli Stati Uniti (la loro corrispondenza epistolare si interromperà l'anno successivo(22)). Nel 1939 gli eventi precipitano e la guerra mina ancor di più la stabilità di Montale a Firenze; la sua casa a Genova è distrutta dai bombardamenti e il 25 ottobre 1942 la madre muore a Monterosso, nella casa di famiglia nelle Cinque Terre dove si era rifugiata. Questi elementi biografici fungono da ispirazione di *Personae separatae*, scritta nel novembre 1942, qualche settimana dopo la morte della madre. Si dispone di un *terminus post quem* interessante per le sue implicazioni nell'esegesi della poesia. Si tratta di una lettera di Contini inviata a Montale il 19 novembre 1942(23), in cui il critico invia le proprie condoglianze all'amico per la perdita della madre. L'evocazione del lutto fornisce il pretesto a Contini per formulare una riflessione sul tema dell'Aldilà. L'associazione di idee lo conduce al ricordo di un giovane amico di cui ha appena appreso la morte: Contini si domanda se le loro due anime, che nella vita terrena ebbero pochi contatti, avranno l'occasione avvicinarsi spiritualmente nella vita eterna. In questo contesto impiega la locuzione latina *formae separatae*(24), espressione che ricava dal lessico teologico tomista. È proprio questa divagazione di Contini che permette a Montale di elaborare il proprio lutto, sublimato nella scrittura di *Personae separatae* (25).

La morte della madre, infatti, appare in filigrana osservando l'assenza di Clizia, a cui Montale si rivolge. La prova di tale sovrapposizione è proprio nel titolo che riprende la locuzione di Contini e la riporta dal piano metafisico (le *formae*) all'immanenza (le *personae*). Inoltre, se si legge *A mia madre*, poesia di *Finisterre* dedicata alla scomparsa della madre, vi si ritrovano alcune somiglianze di ambientazione nonché la stessa questione filosofica di fondo, cioè il rapporto fra anima e corpo. Nel momento in cui l'io osserva il non-io paesaggistico, dunque, bisogna tener conto di innumerevoli elementi di memoria individuale e collettiva che entrano in gioco: la morte del genitore che si trasforma in *amor de lonh* per la musa, la guerra nei suoi tre piani, storico e biografico (la Seconda guerra mondiale) e metafisico (la guerra cosmica). Date le informazioni di inquadramento, si può leggere il testo:

Come la scaglia d'oro che si spicca
dal fondo oscuro e liquefatta cola
nel corridoio dei carrubi ormai
isceletriti, così pure noi
persone separate per lo sguardo
d'un altro? È poca cosa la parola,
poca cosa lo spazio in questi crudi
noviluni annebbiati: ciò che manca,
e che ci torce il cuore e qui m'attarda
tra gli alberi, ad attenderti, è un perduto
senso, o il fuoco, se vuoi, che a terra stampi,
figure parallele, ombre concordi,
aste di un sol quadrante i nuovi tronchi
delle radure e colmi anche le cave
ceppaie, nido alle formiche. Troppo
straziato è il bosco umano, troppo sorda
quella voce perenne, troppo ansioso
lo squarcio che si sbiocca sui nevati
gioghi di Lunigiana. La tua forma

passò di qui, si riposò sul riano
tra le nasse atterrate, poi si sciolse
come un sospiro, intorno – e ivi non era
l'orror che fiotta, in te la luce ancora
trovava luce, oggi non più che al giorno
primo già annotta. **(26)**

La densità lessicale, sintattica e semantica della poesia necessita qualche parola di commento esplicativo**(27)**. La poesia è divisa in quattro lunghi periodi; il primo pone una domanda (vv. 1-6): l'enunciatore testuale si chiede se la scia luminosa che osserva nel cielo notturno è comparabile ai destini delle «persone separate», se viste da una prospettiva esterna, metafisica, eterna. Il periodo successivo (vv. 6-15) denuncia l'impossibilità di ottenere una risposta attraverso la poesia («la parola») e il paesaggio («lo spazio») a causa del disordine che sconvolge ogni cosa e che ha distrutto l'armonia fra elementi naturali e umani. In seguito, nel terzo periodo (vv. 15-19), l'enunciatore deplora la debolezza della comunità umana, fra cui sé stesso in quel momento, davanti alle circostanze. Infine (vv. 19-25), si rivolge a Clizia per ricordarle il suo passaggio in quel luogo prima del disastro, prima di questa notte che sembra infinita.

Anche in questo caso, il rapporto fra io e non-io è alla base della scrittura della poesia. Ogni elemento del paesaggio si relaziona con l'enunciatore testuale che crea una scenografia allegorica dove elementi interiori (memoria, sensazioni, riflessioni) ed esterni (paesaggio, guerra, storia) sono carichi di valore. Partendo dagli elementi biografici, occorre ricordare che il paesaggio descritto corrisponde a un vero luogo della biografia montaliana. Si tratta delle cime della Lunigiana, osservate dalla riviera ligure, verso Monterosso**(28)**. Se, come Montale stesso lo afferma nella poesia, il luogo è stato visitato da Brandeis prima della guerra, non è certo superfluo constatare che la madre di Montale è morta qualche settimana prima della scrittura della poesia proprio a Monterosso. Inoltre, si può ritrovare una simile scena nella poesia *A mia madre*; l'enunciatore si rivolge all'anima della madre mentre osserva degli uccelli (le coturnici) sorvolare le colline di Monterosso, questa volta verso Punta del Mesco («i clivi / vendemmiati del Mesco»**(29)**), in direzione opposta rispetto alla Lunigiana: il punto di osservazione è, però, molto vicino, se non identico. Se si pensa alle caratteristiche del paesaggio descritto si ravvisano delle analogie profonde: l'osservatore si situa sulla costa, il paesaggio si staglia sullo sfondo, il paesaggio è agricolo e attraversato da linee dritte e parallele (i filari dei carrubi in *Personae* e delle viti in *A mia madre*), il paesaggio è turbato dalla bufera allegorica. Peraltro, gli elementi naturali (i baccelli secchi e le cime innestate in *Personae*, le coturnici in *A mia madre*) rinviano alla stessa stagione, l'autunno**(30)**. Dunque, benché la poesia si rivolga certamente a Clizia, persino la prospettiva d'osservazione ricorda che i versi nascono dall'elaborazione del lutto per la perdita della madre. A ciò si aggiunge, come già anticipato, il ricordo del passaggio Clizia in quel luogo. Il rapporto fra io e non-io nell'elaborazione creativa è perciò estremamente complesso dal momento che più ricordi si sovrappongono nella costruzione del paesaggio.

A questa stratificazione memoriale si aggiunge il valore allegorico degli elementi paesaggistici. Basti pensare alla prospettiva: il paesaggio è rappresentato attraverso linee dritte parallele al punto di vista dell'osservatore: la scia della stella cadente**(31)** iscritta nel corridoio creato dai filari di alberi (i carrubi), poi «figure parallele», le «ombre concordi» ecc. Nonostante l'enunciatore reclami uno sguardo metafisico sulle «persone separate», il suo destino e quello di Clizia, come la scia nel cielo e il resto del paesaggio, sono rappresentati esclusivamente dal suo punto di vista. Dopo aver osservato stella cadente e seguito la traiettoria, l'enunciatore sposta lo sguardo sul paesaggio di montagna davanti: il paesaggio fra sé e «nevati / gioghi di Lunigiana». Le *silhouette* spettrali dei filari di carrubi con i loro baccelli secchi lo inducono a formulare una allegoria di origine dantesca (il «bosco umano») che riformula il contrappasso delle anime de suicidi, che hanno perduto il loro corpo e sono confinati negli alberi (*Inferno*, XIII)**(32)**. Gli alberi del bosco umano incarnano l'umanità devastata dalla guerra, storica e cosmica. Il loro grido è sordo e inascoltato**(33)**, nondimeno l'enunciatore riesce a percepirlo mentre osserva angosciato la scia della stella cadente sparire fra le cime della Lunigiana. L'immagine del bosco umano risponde alla questione filosofica

che ispira la poesia: il bosco è un organismo vivente plurale composto da elementi separati, gli alberi, come la stella cadente che s'iscrive nel firmamento pur distaccandosene individualmente e bruscamente.

Concludendo su *Personae separatae*, si può affermare che anche in questo caso agisca la teoria del paesaggio montaliana, solo che con uno svolgimento estremamente più complesso. Dopo l'osservazione del paesaggio, l'elaborazione di tale osservazione mescola e stratifica un'enorme quantità di elementi. Naturalmente, anche in questo caso, la realizzazione della scrittura, come affermava Montale, crea quell'effetto pittorico e musicale. Si è già osservata la calibrata costruzione prospettica del paesaggio unita alla presenza di dettagli vividi (la stella cadente, i baccelli secchi ecc.). Come sempre in Montale, ma non occorre soffermarsi, la sintassi e il fonosimbolismo sono accortissimi(34). Ciò che vale la pena segnalare riguarda soprattutto la tappa intermedia di rielaborazione, dato che ogni dettaglio dell'architettura del paesaggio ha diversi livelli di lettura. Infatti, come evidenziato, l'io trasfigura il non-io sovrapponendo piano biografico (perdita della madre, abbandono di Clizia) e storico (Seconda guerra mondiale e sua astrazione metafisica) in chiave allegorica. Tutti questi elementi, ancor più rispetto al Montale degli *Ossi di seppia*, restano coerenti grazie al ruolo centripeto dell'io. La soggettività che rielabora tali esperienze resta il garante del significato complessivo. Il paesaggio della poesia della prima stagione poetica di Montale, nella teoria e nella prassi, non esiste senza un io che lo osserva, che lo trasfigura e che lo trasforma in scrittura.

5. Il paesaggio ego-centrato dell'ultimo Montale: leggendo *Sorapis, quarant'anni fa*

Come già anticipato, *Finisterre* rappresenta l'apice di un percorso dalla complessità crescente per quanto riguarda la fase di elaborazione del non-io da parte dell'io. Tuttavia, com'è noto, negli anni che separano *Finisterre* (1943, poi nella *Bufera*, 1956) da *Satura* (1971) si verifica un cambiamento radicale nella poetica montaliana che interrompe questo percorso. La critica ha messo in luce tre aspetti fondamentali del mutamento del rapporto fra Montale e il paesaggio dopo *Satura*(35). Innanzitutto, cambia lo spazio rappresentato: non più ambiente naturale ma piuttosto luoghi visitati in occasione di viaggi di turismo mondano o per dei reportage per il «Corriere della Sera». Il paesaggio naturale trova il suo spazio principalmente nei ricordi d'infanzia. In secondo luogo, il paesaggio non fa più parte dell'*hic et nunc* dell'enunciazione, ma appare spesso sotto forma di ricordo del vecchio poeta casalingo. Il paesaggio esterno irrompe nelle ambientazioni interne attraverso la memoria. Il terzo aspetto è l'abbondanza di toponimi nella geografia memoriale.

Questa nuova modalità rappresentativa mette in discussione il rapporto fra io e non-io discusso fin qui. Se già si era notata la centralità dell'io nelle tre tappe della teoria del paesaggio (osservazione, rielaborazione, scrittura), nella poesia dopo *Satura* il processo diventa ancora più ego-centrato. Le tre tappe si riducono a due: il recupero dell'io di memorie sedimentate e la loro trasposizione poetica. Per comprendere il cambiamento basti ritornare a *Antico, sono ubriacato dalla voce...*: in quel caso l'enunciatore descrive l'osservazione del paesaggio marino e la dinamica memoriale che ne risulta. Nelle poesie dopo *Satura* questa prima tappa è assente: il pretesto mnemonico non nasce dall'osservazione del paesaggio, ma dal rapporto fra il poeta e sé stesso. Spesso, inoltre, l'associazione di idee è libera e arbitraria e procede per *madeleine* proustiane: déjà-vu, pensieri associativi, salti logici. A ben vedere, anche l'ultima tappa è sacrificata: non sono più musicalità e figuratività a strutturare la descrizione, ma elementi funzionali al ricordo. Quanto anticipato si può verificare in testo abbastanza esemplificativo, *Sorapis, 40 anni fa*, tratto dal *Diario del '71 e del '72*, poesia datata al 20 ottobre 1972(36). Anche in questo caso, come in *Personae separatae*, con cui condivide un insolito (per Montale) paesaggio montuoso, la poesia nasce dall'elaborazione di un lutto e dall'assenza. Questa volta le due cose convergono in Mosca (Drusilla Tanzi), moglie di Montale, morta il 21 ottobre 1963 – non si può infatti escludere che l'anniversario abbia giocato un ruolo nell'ispirazione.

Non ho amato mai molto la montagna
 e detesto le Alpi. Le Ande, le Cordigliere
 non le ho vedute mai. Pure la Sierra
 de Guadarrama mi ha rapito, dolce
 com'è l'ascesa e in vetta daini, cervi
 secondo le notizie dei dépliants turistici.
 Solo l'elettrica aria dell'Engadina
 ci vinse, mio insettino, ma non si era
 tanto ricchi da dirci hic manebimus.
 Tra i laghi solo quello di Sorapis
 fu la grande scoperta. C'era la solitudine
 delle marmotte più udite che intraviste
 e l'aria dei Celesti; ma quale strada
 per accedervi? Dapprima la percorsi
 da solo per vedere se i tuoi occhietti
 potevano addentrarsi tra cunicoli
 zigzaganti tra lastre alte di ghiaccio.
 E così lunga! Confortata solo
 nel primo tratto, in folti di conifere,
 dallo squillo d'allarme delle ghiandaie.
 Poi ti guidai tenendoti per mano
 fino alla cima, una capanna vuota.
 Fu quello il nostro lago, poche spanne d'acqua,
 due vite troppo giovani per essere vecchie,
 e troppo vecchie per sentirsi giovani.
 Scoprimmo allora che cos'è l'età.
 Non ha nulla a che fare col tempo, è qualcosa che dice
 che ci fa dire siamo qui, è un miracolo
 che non si può ripetere. Al confronto
 la gioventù è il più vile degli inganni. **(37)**

Anche questa poesia è divisibile in quattro parti. Nei primi versi (vv. 1-6) Montale introduce la poesia con un'affermazione di ordine generale (procedimento tipico nei suoi ultimi componimenti): la propria disaffezione per la montagna. Il che gli permette di elencare una serie di toponimi: alcune catene montuose a sparse qua e là nel globo. La lista gli risveglia la memoria (vv. 7-9): l'enunciatore si rivolge al suo «insettino», Mosca, e le ricorda il loro soggiorno all'Engadina, in Svizzera. In seguito, una seconda associazione di idee lo conduce a un altro ricordo (vv. 10-22): una passeggiata fatta con Mosca su un sentiero alpino, fino al lago Sorapis. La poesia si conclude con una riflessione esistenziale sulla nozione di tempo e sul suo rapporto con l'essere umano (vv. 23-30), in linea con una tendenza generale degli explicit del vecchio Montale.

Tale poesia rappresenta bene tutti gli aspetti di rinnovamento che sono stati enunciati in astratto. Innanzitutto, si può notare che le catene montuose menzionate nell'incipit non hanno alcun valore simbolico o allegorico, a parte l'intenzione di dare una sfumatura esotica ai versi. Sono toponimi puri, anche se la selezione non è casuale: le montagne dell'America latina possono rimandare a una musa giovanile d'origine peruviana**(38)**. Inoltre, la loro menzione non è meramente retorica: i toponimi citati corrispondono sul piano geografico ai *keepsakes*, gli oggetti con cui Montale fissa poeticamente e fisicamente i propri ricordi**(39)**. Per non dimenticare nulla, il vecchio poeta sente la necessità di citare ogni cosa col proprio nome, per dare un'esistenza concreta alle reminiscenze. In seguito, dopo aver elencato le catene montuose, l'enunciatore testuale menziona il primo ricordo, e anche in questo caso nessuna descrizione lo accompagna. Se l'Engadina è comunque carica di valore simbolico (è uno dei luoghi della Mitteleuropa, della *Kultur* di cui in *Satura* Montale rimpiange la fine), in tale contesto il luogo non è che un riferimento al turismo snob – e troppo costoso per il poeta e sua moglie, come affermato ironicamente ai versi 7-8. In ogni caso, le allegorie della *Bufer* e la portata simbolica del nord in quella raccolta sono ben lontane. Il ricordo

che conta realmente è quello che occupa il cuore della poesia: la passeggiata fino alla capanna vuota da cui Montale e Mosca osserveranno il lago. Tuttavia, il paesaggio è evocato solamente attraverso qualche colpo di pennello: i sentieri, i piccoli ghiacciai, le foreste di conifere. D'altronde, si tratta di riferimenti per orientare Mosca, quasi cieca per una forte miopia, conducendola per mano. I riferimenti sonori, allo stesso modo – i fischi delle marmotte e i canti delle ghiandaie – li guidano verso la cima. Questi elementi non creano un paesaggio tramite dettagli vividi, ma fungono da sostegni concreti al ricordo rievocato, alla stregua dei toponimi. Lassù non si apre un paesaggio, una prospettiva, un affresco dell'orizzonte. La transizione dalla terza alla quarta parte della poesia è brusca. Arrivato a destinazione l'enunciatore non interroga il paesaggio e nemmeno lo descrive (il che è quasi incredibile, dato che il colore del lago è un turchese intenso difficilmente dimenticabile). Gli aforismi finali sulla vita, sul tempo e sulla giovinezza concludono la poesia senza un vero confronto fra io e non-io. Infatti, è solo la memoria biografica dell'enunciatore a ispirare la composizione: è nell'io stesso che si trova la fonte d'ispirazione. L'epifania finale non arriva attraverso l'osservazione, la rielaborazione e la scrittura del paesaggio, ma solamente grazie al suo ricordo.

Si può tentare di spiegare le ragioni di tali scelte analizzando il contenuto di tale epifania. La rivelazione al poeta è chiara: il tempo cronologico è una nozione relativa, quasi assurda, l'età è un'illusione. Conta l'istante di pienezza, il *moment of being*, l'unico momento in cui l'esistenza si manifesta. Non è che l'ennesima declinazione del motivo montaliano del «miracolo laico»(40), la sospensione, la rottura momentanea della catena inesorabile della Necessità(41). Questo approccio accompagna Montale dagli *Ossi* fino ai suoi ultimi versi e si unisce, a partire da *Satura*, allo scetticismo crescente che investe in particolar modo i concetti di tempo e di esistenza. Dunque, perché questa presa di coscienza sopraggiunge in quel contesto? Due spiegazioni sono possibili. Il primo luogo, spesso l'elemento liquido presso Montale agisce come specchio dell'interiorità (lo si è già osservato col mare in *Antico, sono ubriacato dalla voce...*). Il lago-specchio, vettore di ricordi, è un *topos* molto frequente a partire dal *Diario del '71 e del '72*(42). Csicché, il lago Sorapis rimanda l'immagine dell'io all'osservatore e avvia l'autoanalisi. Oppure, si può considerare ancora una volta tale epifania nella nuova dinamica fra io e non-io nel vecchio Montale. A questo proposito si può citare un'altra poesia del *Diario* che presenta uno scenario fra io e paesaggio lacustre (fanzionale) con molte affinità. Si tratta di *Presto o tardi*(43), poesia che apre la seconda sezione del libro, testo denso e centrale per comprendere la poetica della raccolta e, più generalmente, la poetica del vecchio Montale(44). Il poeta descrive la situazione seguente: dapprima l'enunciatore confessa d'aver creduto, da bambino, che l'uomo fosse il centro stabile del divenire; era il «fondale, il paesaggio» (v. 2) a muoversi. Montale, infatti, rinvia implicitamente alla presa di coscienza analoga descritta nella sua poesia giovanile *Forse un mattino... (Ossi di seppia)*, dove racconta l'istante in cui percepisce l'inconsistenza della realtà, osservando sparire ciò che lo circonda(45). In seguito, l'enunciatore di *Presto o tardi* fornisce un altro esempio del suo «puerile inganno» (v. 8): il giorno in cui ha potuto vedere la tela di fondo di uno spettacolo, raffigurante il lago di Lugano, mentre veniva srotolata per la rappresentazione. All'epoca, il giovane si spinse a credere che ciò significasse che il paesaggio è un'illusione. Eppure, questo pensiero stesso era un'illusione: il vecchio poeta termina i versi affermando che nulla differisce fra pieno e vuoto, e che l'unica legge possibile è quella del paradosso(46). È in questo quadro che si può comprendere il nuovo legame fra io e non-io. Se nella teoria giovanile di scrittura l'io è messo al centro del rapporto fra osservatore e paesaggio, nella vecchiaia è negata ogni possibilità di tale rapporto. L'io diventa l'unico attore sulla scena, e il suo rapporto con il non-io non può essere più un processo di assimilazione con una certa coerenza, ma solo un monologo dell'io davanti a una materia estranea. Ecco perché la relazione privilegiata diventa l'associazione libera delle idee, la giustapposizione di ricordi, il gusto del paradosso. Osservando il lago di Sorapis, che non è nemmeno descritto, l'enunciatore non può creare un legame consequenziale tra l'epifania e apoftegma conclusivo. L'emersione del ricordo biografico legato al paesaggio giustifica in sé stessa la riflessione di ordine generale. Il paesaggio non può incarnare simbolicamente o allegoricamente alcunché, ma solo giustapporsi all'io e al suo monologo.

Conclusioni

Seppur presentato per campioni significativi, il percorso poetico di Montale da un punto di vista geocritico è stato tracciato. Si è osservato che in un primo momento la rappresentazione del paesaggio segue tre tappe, secondo alcune linee guida esposte da Montale nel proprio giovanile *Quaderno genovese*. Si tratta di far assimilare il non-io, il paesaggio, all'io (l'osservazione), di rielaborarlo in maniera creativa (l'ispirazione) e di trasformarlo in enunciazione poetica attraverso il legame fra ritmo, musica e immagine (la scrittura). Se negli *Ossi* questo procedimento è abbastanza lineare, già a partire delle *Occasioni* gli elementi in gioco rendono il processo creativo più complesso. Non si tratta più di un confronto fra un io giovane e un paesaggio naturale, archetipico e biografico, ma del confronto fra un io adulto, carico di memorie personali e collettive anche tragiche, e un paesaggio naturale che non può astrarsi dalla presenza, spesso devastatrice, dell'essere umano. Un paesaggio, come si è visto, che non solo porta le cicatrici della guerra, ma è anche portatore di valori allegorici, persino morali, che si sovrappongono alle circostanze individuali e biografiche del soggetto. È proprio quest'ultimo, infatti, il garante della coerenza della rappresentazione del paesaggio e del suo valore poetico. Infine, si è osservato come nel Montale successivo a *Satura* il procedimento di trasposizione in versi del paesaggio muti radicalmente. Delle tre tappe ne rimangono a stento due, dal momento che il cuore della scrittura si accentra nella libera rielaborazione del non-io da parte dell'io. L'io si serve del paesaggio senza costruire quell'apparato simbolico e allegorico stratificato: lo tratta come materiale memoriale grezzo, da cui, con meccanismi paradossali, far sorgere la poesia.

Ora, le due modalità di rappresentazione sono estremamente differenti e ciò non stupisce più di tanto poiché fanno parte di due stagioni poetiche lontane, sia nel tempo sia nella sostanza. Tuttavia, c'è un elemento forte di continuità non trascurabile: il ruolo dell'io come garante dell'enunciazione. Che il rapporto fra paesaggio ed io sia coerente (prima stagione) o arbitrario e paradossale (seconda stagione), con le conseguenze sul piano della rappresentazione che si sono potute osservare, il punto di vista sul paesaggio è comunque centrato sull'io-enunciatore. Basti pensare alla dicotomia che Montale istaura da giovane fra due poli definiti «io» e «non-io»: la realtà è ridotta a opposizione, mera alterità rispetto alla coscienza individuale. Questo non stupisce dato che la poesia della prima stagione poetica di Montale si iscrive nel genettiano *archigenre* lirico(47), che, per così dire, si può considerare il genere principe dell'espressione della soggettività(48). La questione si pone invece piuttosto per la seconda stagione montaliana, spesso approssimativamente definita «satirica», in virtù del titolo della quarta raccolta (*Satura*) e dall'abbondanza dei componimenti di tema satirico sulla società coeva. Tuttavia, poesie come *Sorapis, 40 anni fa* e sue omologhe, sempre più frequenti dal *Diario* in poi, attestano al contrario la sopravvivenza, *mutatis mutandis*, del genere lirico, anche se espresso con uno stile volutamente prosastico. È il rapporto fra io e non-io a cambiare, non il baricentro centrato sulla soggettività, come si è voluto dimostrare. Per Montale, il paesaggio è e resta 'alterità', dagli *Ossi* fino alle ultime poesie, che non fanno che accentuare, rompendo la dialettica coerente fra io e non-io, la prospettiva egocentrica della poesia.

Se si trasferiscono i termini del discorso in una prospettiva più attuale, ci si rende conto che l'approccio montaliano è estremamente antropocentrico. In primo luogo, come messo in evidenza, la natura esiste solo nelle trasposizioni risignificate dell'io: un archetipo culturale (il mare di *Antico...*), un paesaggio allegorico (le cime della Lunigiana in *Personae separatae*), una memoria intima (il lago di Sorapis in *Sorapis, quarant'anni fa*). In secondo luogo, è proprio il rapporto fra essere umano e natura a non essere problematizzato. L'unico rapporto che conta è quello fra individuo e paesaggio. Non sono date rappresentazioni della natura che prescindano, o almeno cerchino di prescindere, dall'individuo. Il punto di vista è quello strettamente umano. Per rendersi conto del forte antropocentrismo dell'approccio montaliano, basti leggere, in conclusione, un testo di Zanzotto scritto proprio nel 1943 (da *Dietro il paesaggio*, 1951) che si sofferma su un paesaggio in cui affiorano gli stessi temi, ad esempio, di *Personae separatae* e di *Sorapis, quarant'anni fa*: la memoria biografica e collettiva stratificata della guerra, l'allegoria del bosco, la relatività del tempo.

Indugia ancora la parvenza
dei soldati selvaggi
sulle porte, ed ostili
insegne sui fortilizi
alza la sera, chiama piazze a raccolta.

Un arso astro distrusse questa terra
profonda in pozzi e tane
s'avventa l'ombra dell'estate
da vicoli e da altane
e dai rotti teatri.

Nel disegno dei pavimenti
nelle crepe delle caserme
nelle clausure delle palestre
un morbo splende,
il vetro seme del gelo traligna
il vino e l'oro sui deschi appassisce.

Ma gloria avara del mondo,
d'altre stagioni memoria deforme,
resta la selva.(49)

Senza soffermarsi sull'esegesi del componimento(50), che rievoca un episodio della vita di Zanzotto (il suo servizio militare ad Ascoli Piceno) e l'armistizio dell'8 settembre, a cui si sovrappone in filigrana la memoria prenatale della battaglia di Vittorio Veneto, basti notare la differenza nella scelta del punto di vista. Lo sguardo dell'enunciatore si posa su diversi elementi senza ricostruire un paesaggio inquadrato da una prospettiva unica e senza manifestarsi nella propria individualità; d'altronde, si tratta di andare 'dietro' il paesaggio. La sovrapposizione di piani temporali, che pure era presente in Montale, non ha come garante l'io, bensì – e questo è il vero e proprio nodo della questione – un elemento esterno all'io: la selva. È la selva, sottoposta a una temporalità che oltrepassa quella umana, a farsi garante della sovrapposizione temporale, e suo è il punto di vista – esterno e distaccato – sulle vicende umane. Se come argomenta persuasivamente Niccolò Scaffai, lo «straniamento» è la strategia letteraria al cuore della matrice ecologica nella letteratura(51), la poesia citata di Zanzotto può essere più agevolmente inserita in questo campo, mentre quelle di Montale no.

Per concludere la riflessione si può ricordare quanto la poesia di Montale è stata rivoluzionaria per la tradizione italiana: nello stile, nei temi trattati, nella tensione etica e nella profondità filosofica. Tuttavia, si rivela, anche con un sintetico, quasi superficiale, confronto con un autore della generazione successiva, come Zanzotto(52), estremamente più classica, invece, nell'impostazione di fondo che regola il rapporto fra essere umano e natura. Innanzitutto, la natura è inquadrata solo come paesaggio, quindi come *forma mentis* antropocentrica. Per giunta, l'unico punto di vista possibile è quello umano sull'alterità naturale. Se anche alcuni contenuti, per esempio la devastazione della guerra sul paesaggio, possono anticipare la coscienza ecologica(53), non ne anticipano certo le modalità espressive. Il modello poetico montaliano, quindi, pur essendo estremamente prezioso e per molti versi ancora attuale per le nuove generazioni di poeti fino ad oggi, resta ancorato – nella concezione antropocentrica del rapporto fra essere umano e natura – a una visione del mondo oramai profondamente messa in discussione. La poesia contemporanea sta sperimentando, sull'argomento, nuove modalità che – se non ribaltano del tutto il paradigma – ne mostrano certo le fragilità(54).

Andrea Bongiorno

Note.

- (1) Fra i numerosi contributi sul tema, si rinvia ai due più facilmente accessibili e pertinenti all'argomento di analisi: cfr. P. Polito, A. Zollino, a cura di, *Paesaggio ligure e paesaggi interiori nella poesia di Eugenio Montale*, Atti del Convegno «Credo che non esista nulla di simile al mondo», Parco Nazionale delle Cinque Terre, Riomaggiore-Monterosso (La Spezia), 11-13 dicembre 2009, Firenze, L. S. Olschki 2011 e cfr. G. Sangirardi, *La nature foudroyée. Le paysage comme icône de l'indicible dans Ossi di seppia de Montale*, in Id., a cura di, *Le paysage dans la littérature italienne. De Dante à nous jours*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon 2006, pp. 139-153.
- (2) M. Collot, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Éditions Corti 2014.
- (3) *Ibidem*, pp. 11, 87, 121.
- (4) Cfr. B. Westphal, *Pour une approche géocritique des textes. Esquisse*, in Id., a cura di, *Géocritique mode d'emploi*, Limoges, PULIM 2000, pp. 9-39, cfr. *ibidem*, p. 17; sulla dimensione culturale della rappresentazione, si veda anche Id., *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit 2007, p. 17.
- (5) Cfr. M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki 2005, p. 41 e cfr. N. Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci 2017, pp. 24-25.
- (6) Per una storia del paesaggio letterario, cfr. M. Jakob, *op. cit.*, p. 51-225.
- (7) Cfr. M. Jakob, *op. cit.*, p. 9 e cfr. P. Betta, M. Magnani, *Paesaggio e letteratura*, Parma, Maccari 1996, p. 9.
- (8) E. Turri, *Antropologia del paesaggio*, Prefazione di F. Farinelli, Venezia, Marsilio 2008, p. 138 (prima edizione: Roma-Ivrea, Edizioni di comunità 1974).
- (9) Cfr. P. Betta, M. Magnani, *op. cit.*, p. 5.
- (10) Cfr. M. Jakob, *op. cit.*, p. 41.
- (11) Cfr. N. Scaffai, *Letteratura e ecologia*, cit., pp. 24-25.
- (12) Affermazione di Montale, trascritta da S. Verdino, *L'ultimo paesaggio*, in P. Polito, A. Zollino, a cura di, *op. cit.*, p. 15.
- (13) Sic! Molto probabilmente un gallicismo dal francese «irréductible».
- (14) E. Montale, *Quaderno Genovese*, a cura di L. Barile, Milano, Mondadori 1983, pp. 24-25.
- (15) Si osserva qui l'importanza presso Montale, già dal 1917, del legame tra figurazione e musica, a questo proposito si veda S. Verdino, *Walter Closet e il suo mondo. Appunti su Montale e la pittura*, in M. Ciccutto e A. Zingone, a cura di, *I segni incrociati. Letteratura Italiana del '900 e Arte Figurativa*, Viareggio, Baroni 1998, pp. 467-480 (cfr. *ibidem*, p. 470); si veda anche A. del Puppo, *Montale e le arti figurative*, in P. Marini, N. Scaffai, a cura di, *Montale*, Roma, Carocci 2019, pp. 267-279 e S. Verdino, *Montale e la musica*, in P. Marini, N. Scaffai, a cura di, *Montale*, cit., pp. 281-295; occorre ricordare anche le influenze del simbolismo francese su questa teoria montaliana, si veda la nota di Barile a E. Montale, *Quaderno Genovese*, cit., pp. 128-129 (n. 73).
- (16) E. Montale, *Quaderno Genovese*, cit., p. 53; per un commento dei brani citati e dei due termini utilizzati, cfr. G. Sangirardi, *La nature foudroyée*, cit., pp. 143-145.
- (17) E. Montale, *Antico, sono ubriacato dalla tua voce... (Ossi di seppia)*; tutte le citazioni montaliane sono attinte da Id., *L'opera in versi*, a cura di R. Bettarini, G. Contini, Torino, Einaudi 1980, edizione d'ora in poi abbreviata con la consueta sigla OV; su questa poesia, si rimanda almeno al principale commento: cfr. E. Montale, *Ossi di seppia*, P. Cataldi, F. d'Amely, a cura di, Milan, Mondadori 2003, pp. 121-122, 126-129.
- (18) Su questa poesia si veda E. Bonora, *Ipotesi per "Tempo di Bellosguardo"*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XCVI, 495, 1979, pp. 376-391; si vedano anche Romano Luperini, *Storia di Montale*, Rome-Bari, Laterza 1986, pp. 92-96, M. Colella, *Dal "gesto" alla "Bufera": Bellosguardo e Finisterre*, «Satura», VII, 28, 2008, pp. 42-64, il commento introduttivo in E. Montale, *Le occasioni*, a cura di T. de Rogatis, Milano, Mondadori 2011, pp. 159-160; si segnala infine, sul ruolo di questa poesia nel processo di rovesciamento del *topos* del *locus amoenus*, N. Scaffai, *Letteratura e ecologia*, cit., pp. 93-94.
- (19) Ragion per cui, ad esempio, Dante Isella a deciso di pubblicare e commentare queste poesie in una edizione autonoma: cfr. E. Montale, *Finisterre (versi del 1940-42)*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi 2003, pp. IX-XVII.
- (20) E. Montale, *Il rumore degli émbrici distrutti... (La bufera e altro)*, v. 2, cfr. OV.
- (21) Da una lettera di Montale a Silvio Guarnieri, cfr. E. Montale, *Finisterre, dopo, intermezzo* [Milano, 29 novembre 1956], in Id., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori 1996, pp. 1516-1520, cfr. *ibidem* p. 1516; la bibliografia sul tema è vastissima, si rinvia alla recente introduzione di Niccolò Scaffai all'edizione commentata della *Bufera*: N. Scaffai, *Introduzione*, in E.

- Montale, *La bufera e altro*, a cura di I. Campeggiani, N. Scaffai, Milano, Mondadori 2019, pp. XCV-CXV, cfr. *ibidem*, pp. XCVII-XCVIII.
- (22) Salvo qualche tentativo di contatto da parte di Montale, a cui Brandeis non risponderà: cfr. E. Montale, *Lettere a Clizia*, a cura di R. Bettarini, G. Manghetti, F. Zabagli, Milano, Mondadori 2006.
- (23) E. Montale, G. Contini, *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi 1997, pp. 77-78.
- (24) *Ibidem*, p. 77.
- (25) Difatti, dopo aver letto la poesia, Contini stesso scriverà a Montale (18 febbraio 1943) confessando di riconoscersi «frazione di parte in causa», cfr. *ibidem*, pp. 82-83.
- (26) E. Montale, *Persona separatae (La bufera e altro)*, cfr. OV.
- (27) Per dei commenti dettagliati, si rinvia ai commenti di Isella (E. Montale, *Finisterre*, cit., pp. 35-39), de Rogatis (T. de Rogatis, *Personae separatae. «L'ambivalenza dell'incarnazione»*, in *Mappe del tempo. Eugenio Montale e T.S. Eliot*, Pisa, Pacini 2012, pp. 101-145), Romolini (M. Romolini, *Commento a «La bufera e altro» di Montale*, Firenze University Press, Firenze, 2012, pp. 79-88) e Campeggiani-Scaffai (E. Montale, *La bufera e altro*, cit., pp. 71-79).
- (28) Cfr. T. de Rogatis, *Personae*, cit., p. 119.
- (29) E. Montale, *A mia madre (La bufera e altro)*, vv. 3-4, cfr. OV.
- (30) I cronotopi sono stati individuati rispettivamente da T. de Rogatis, *Personae*, cit. p. 119 e da L. Blasucci, *Esercizio esegetico su una lirica di «Finisterre» («A mia madre»)*, in Id., *Gli oggetti di Montale*, Bologna, Il Mulino 2002, pp. 185-202 (cfr. *ibidem*, pp. 189-190).
- (31) È stato proposto di non considerare la scia luminosa come quella di una stella cadente bensì come la luce di un aereo da guerra (E. Rovegno *Per entrar nel buio. Lettura di «Finisterre» di Eugenio Montale*, Genova, ECIG 1994, p. 108), de Rogatis invece rifiuta questa interpretazione (T. de Rogatis, *Per entrar nel buio*, cit., p. 125); se la scia è chiaramente quella di una stella cadente, non occorre però sottovalutare che nel contesto bellico i fenomeni naturali sono costantemente perturbati dalle operazioni militari.
- (32) Immagine che Dante stesso aveva preso in prestito dal mito di Polidoro raccontato da Virgilio (*Aen.* 3.24 e ss.); peraltro, la questione del corpo nell'Aldilà, pretesto compositivo di *Personae separatae*, costituisce uno dei problemi teologici più importanti della *Commedia* di Dante, problema che torna proprio nella «selva», il bosco, dei suicidi.
- (33) Come T. de Rogatis, *Personae...*, cit., pp. 117-119, si considera la «voce perenne» come grido del «bosco umano» (infatti, in Dante gli alberi dei suicidi parlano, voir Dante, *Inf.* 13.31-37); Isella la interpreta come voce eterna dell'afflato vitale (E. Montale, *Finisterre*, cit., p. 38).
- (34) Basti il rinvio alla scheda di Campeggiani-Scaffai in E. Montale, *La bufera e altro*, cit., p. 74.
- (35) Ne discutono dettagliatamente G. Traina, *Parole dell'atlante e lampi visti dal treno: il paesaggio sfuggente nell'ultimo Montale*, in P. Polito, A. Zollino, a cura di, *op. cit.*, pp. 3-13, e S. Verdino, *L'ultimo paesaggio*, cit., pp. 15-28.
- (36) Si rinvia ai due commenti seguenti: F. Ricci, *Guida alla lettura di Montale. Diario del '71 e del '72*, Roma, Carocci 2005, pp. 371-377 e E. Montale, *Diario del '71 e del '72*, a cura di M. Gezzi, Milano, Mondadori 2010, pp. 393-398.
- (37) E. Montale, *Sorapis, 40 anni fa (Diario del '71 e del '72)*, cfr. OV.
- (38) Paola Nicoli, destinataria di alcune poesie degli *Ossi* e delle *Occasioni*, cfr. F. Ricci, *op. cit.*, p. 371.
- (39) Cfr. E. Montale, *I presse-papiers e Proteggetemi... (Quaderno di quattro anni)*, cfr. OV.
- (40) Cfr. nota 12.
- (41) La questione è stata indagata da molti critici in diversi modi, qualche rimando: cfr. B. Rosada, *Il contingentismo di Montale*, «Studi Novecenteschi», X, 25-26, 1983, pp. 5-56, cfr. R. Orlando, *Applicazioni montaliane*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore 2001, pp. 137-177, cfr. G. Mazzoni, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos 2002, p. 51, cfr. T. de Rogatis, *Montale e l'epifania. Commento e interpretazione di Sotto la pioggia*, Punta del Mesco, Notizie dall'Amiata, «Allegoria», LXII, 2, 2010, pp. 7-23, cfr. A. Bardazzi, «Occasioni» e «Moments of being»: il modernismo di Montale, «Italianistica Debreceniensis», 23, 2017, pp. 21-37.
- (42) Molti critici hanno trattato in numerosi interventi critici (saggi, articoli, commenti ecc.) alcune questioni specifiche e puntuali sulla rappresentazione dell'acqua in Montale, tuttavia manca ancora una monografia o una raccolta di studi sull'immaginario dell'acqua nel poeta genovese.
- (43) «Ho creduto da bimbo che non l'uomo / si muove ma il fondale, il paesaggio. / Fu quando io, fermo, vidi srotolarsi / il lago di Lugano nel vaudeville / di un Dall'Argine che probabilmente / in omaggio a se stesso, nomen omen, / non lasciò mai la proda. Poi mi accorsi / del mio puerile inganno e ora so / che volante o pedestre, stasi o moto / in nulla differiscono. C'è chi ama / bere la vita a gocce o a garganella; / ma la

bottiglia è quella, non si può / riempierla quando è vuota.» E. Montale, *Presto o tardi (Diario del '71 e del '72)*; cfr. OV.

(44) Si rinvia ancora ai due commenti di Ricci e Gezzi: cfr. F. Ricci, *op. cit.*, pp. 187-191 e cfr. E. Montale, *Diario del '71 e del '72*, cit., pp. 205-209.

(45) Su questa poesia e le sue fonti, i commenti di Arvigo, Cataldi-d'Amely e Cencetti: cfr. T. Arvigo, *Guida alla lettura di Montale. Ossi di seppia*, Carocci, Roma 2001, pp. 124-129, cfr. E. Montale, *Ossi di seppia*, cit., pp. 93-95 e cfr. C. Cencetti, *Gli «ossi brevi» di Eugenio Montale. I “veri” significati, analisi metrico-stilistica, commento*, Corazzano (PI), Titivellus 2006, pp. 163-166.

(46) Si rinvia a un articolo di chi scrive, il tema del sapere paradossale del vecchio Montale è discusso più approfonditamente: A. Bongiorno, *Xenia e la ripresa della scrittura poetica: il personaggio di Mosca e la poesia inclusiva*, «Kepos», 1, 2, 2018, pp. 55-78.

(47) G. Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil 1979, p. 69.

(48) Senza soffermarsi su complesse questioni di teoria della letteratura, si considerino le tesi di fondo di A. Rodriguez, *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Sprimont, Mardaga 2003, sul versante italiano, il fondamentale G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino 2005, e sulla finzionalità dell'effetto voce soggettivo nella lirica, il recente e dibattuto, J. Culler, *Theory of the Lyric*, Cambridge-London, Harvard University Press 2015.

(49) A. Zanzotto, *Adunata (Dietro il paesaggio)*, cfr. Id., *Le poesie e le prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco, G. M. Villalta, Milano, Mondadori 1999.

(50) Si veda il commento, cfr. *ibidem*, p. 1410.

(51) Cfr. N. Scaffai, *Letteratura e ecologia*, cit., pp. 26-28, si rinvia ugualmente alle ricerche in corso presso la rivista «Beetween» (XII, 23) che porteranno a una pubblicazione nella primavera 2022 di un numero monografico dedicato allo straniamento.

(52) Un confronto più argomentato, sugli stessi temi, ampliando notevolmente lo spazio dedicato alla poesia di Zanzotto, sarà pubblicato da chi scrive nel corso del 2023 presso la rivista «Cahiers d'études romanes».

(53) Cfr. N. Scaffai, *Letteratura e ecologia*, cit., p. 181.

(54) Sul Novecento letterario (e poetico), cfr. *ibidem*, pp. 174-183; per una panoramica sulla poesia ecologica contemporanea in Italia, si rinvia all'intervento di Niccolò Scaffai al convegno TwentyTwenty Extended Conference. Interpreting 21st Century Poetry (25 maggio 2021), disponibile online (<https://polisemie.it/2021/01/19/past-sessions/> [link consultato il 16/07/2021]).

L'ULISSE
RIVISTA DI POESIA, ARTI E SCRITTURE

Direttori

Stefano Salvi e Italo Testa

Comitato scientifico

Giancarlo Alfano, Cecilia Bello Minciocchi, Anna Maria Carpi, Alberto Casadei, Paolo Giovannetti, Andrea Inglese, Niva Lorenzini, Antonio Loreto, Guido Mazzoni, Renata Morresi, Gianluca Picconi, Niccolò Scaffai, Paul Vangelisti, Jean-Charles Vegliante, Fabio Zinelli, Paolo Zublena, Rodolfo Zucco

L'Ulisse è una rivista peer reviewed e open access, a cadenza annuale.

Contatti redazione: email: ulisse.redazione@gmail.com

Sito web e archivio uscite: <https://rivistaulisse.wordpress.com>

Direttore responsabile: Alessandro Broggi

ISSN 1973-2740