



# Leggendo *Sotto la pioggia*

**Laura Barile**

---

*Sotto la pioggia*

Un murmure; e la tua casa s'appanna  
come nella bruma del ricordo –  
e lacrima la palma ora che sordo  
preme il disfacimento che ritiene  
5 nell'afa delle serre anche le nude  
speranze ed il pensiero che rimorde.

'Por amor de la fiebre'... mi conduce  
un vortice con te. Raggia vermiglia  
una tenda, una finestra si rinchiede.  
10 Sulla rampa materna ora cammina,  
guscio d'uovo che va tra la fanghiglia,  
poca vita tra sbatter d'ombra e luce.

Strideva Adiós muchachos, compañeros  
de mi vida, il tuo disco dalla corte:  
15 e m'è cara la maschera se ancora  
di là dal mulinello della sorte  
mi rimane il sobbalzo che riporta  
al tuo sentiero.

Seguo i lucidi stroschi e in fondo, a nemi,  
20 il fumo strascicato d'una nave.  
Si punteggia uno squarcio...

Per te intendo  
ciò che osa la cicogna quando alzato  
il volo dalla cuspide nebbiosa  
rèmiga verso la Città del Capo.

## 1.

ah... Sudamerica...  
(Paolo Conte)

La scelta di questa poesia è legata al riverbero in me di un testo di Vittorio Sereni molto più tardo di quello del 1940 riproposto da Tiziana de Rogatis nel suo commento, e cioè *Dovuto a Montale*, del 1983.<sup>1</sup> Sereni tornava su quel suo vecchio testo del '40 recuperando, con la prassi ricorsiva che lo contraddistingue, più e oltre che il concetto della *qualità* del tempo indicata allora, anche la qualità del *suo* tempo e di quelle ore in cui egli stesso aveva letto *Le Occasioni*.

Vi confermava l'antica predilezione per la capacità delle poesie montaliane di esprimere il senso *dell'ora*: quel senso che fa entrare il *romanzo* nella sua poesia, un intravisto romanzo che ne costituisce il fascino. Ingredienti romanzeschi sono il "tu" («ah quel fatale, contagiante *tu* delle [...] poesie di Montale!»),<sup>2</sup> il cinematografo, le canzonette. Nel 1940 Sereni aveva sottolineato, all'interno del Montale «fisico e metafisico» di Pancrazi, il Montale del suo tempo fisico e l'immissione della prosa, della «non-poesia» all'interno della sua poesia: l'immissione «di parole *davvero pronunciate*, a suo tempo un po' facili, come i commossi discorsi umani...»,<sup>3</sup> scriveva, quasi con le stesse parole di Wordsworth nel *Preface* alle *Lyrical Ballads* tradotte in quegli anni dall'amico Bertolucci: «a selection of language really used by men».

(E per inciso, proprio pensando alla generosità con cui Bertolucci parlava dei *minori*, dei grandi artigiani, ci spieghiamo l'accento che faceva allora Sereni a un «atteggiamento iniziale» montaliano «da poeta minore», come scriveva, «senza ambizioni di poesia eterna».)<sup>4</sup>

Nel testo del 1983 lo scarto rispetto a questo discorso sulla fedeltà al proprio *kairòs* attraverso la presenza degli oggetti quotidiani e tecnologici sta nel fatto che ora Sereni attribuisce loro, a cose e ambienti, un ruolo di «potenziali produttori di vicende e di futuro»<sup>5</sup>: una debole forza messianica, per dirla con Benjamin, una *potenzialità* romanzesca che né le cose stesse, né il poeta sapevano di possedere.

Il testo si apre col ricordo di un ritorno a Luino e la vetrina illuminata di una drogheria che rompe il buio della notte. Questa luce aveva fatto scattare nella memoria del giovane poeta un memorabile verso di *Eastbourne* letto pochi giorni prima (su «Letteratura» del gennaio 1937),

1 Cfr. V. Sereni, *In margine alle «Occasioni»* [1940], in E. Montale, *Le occasioni*, a cura di T. de Rogatis, Mondadori, Milano 2011, pp. 279-283; e V. Sereni, *Dovuto a Montale* [1983], in Id., *La tentazione della prosa*, a cura di G. Raboni, Mondadori, Milano 1998, pp. 144-149.

2 Sereni, *Dovuto a Montale*, cit., p. 146.

3 Sereni, *In margine alle «Occasioni»*, cit., p. 282.

4 *Ibidem*.

5 Sereni, *Dovuto a Montale*, cit., p. 145.



«Anche tu lo sapevi, luce-in-tenebra» (v. 39): pur con la consapevolezza della «sproporzione», scrive Sereni, fra la vetrina illuminata e la luce che tale verso suscita nella mente del lettore. Ecco un caso di *misreading*, direbbe Harold Bloom – una lettura velata e mediata dall’emozione del lettore, nella quale però fermenta la potenzialità della forza emotiva della poesia stessa.

*Sotto la pioggia* è la prima poesia di Montale letta casualmente da Sereni (sulla «Gazzetta del popolo» o su «L’Italia letteraria») nell’estate del 1933: prima di conoscere *Ossi*. Ma in quel tempo, ricorda, «cercavo [...] il romanzo». <sup>6</sup> E cita i due versi «Strideva *Adiòs muchachos compañeros / de mi vida* il tuo disco dalla corte»: ecco, commenta, la capacità della poesia di offrire al suo lettore «qualcosa che impropriamente potrei chiamare romanzo. [...] Allo stesso modo un motivo musicale serpeggiante in una qualunque ora del giorno accelera il flusso del sangue, cambia il ritmo dell’esistenza, apre porte e finestre, mette in moto l’immaginazione». <sup>7</sup> Che è quanto accade in *Sotto la pioggia*: il tuffo del sangue (il «sobbalzo»), l’emozione e il recupero memoriale di una vicenda romanzesca.

È il *romance*, parola impronunciabile rimessa in circolo da Pound nel 1910 con il suo *The Spirit of Romance*, su cui vedi la tarda poesia di Montale *Al Giardino d’Italia* con epigrafe «Larbaud», vv. 1-5:

C’incontrammo al Giardino d’Italia  
 un caffè da gran tempo scomparso.  
 Si discuteva la parola romance  
 la più difficile a pronunziarsi, la sola  
 che distingue il gentleman dal buzzurro.

In *Sotto la pioggia* troviamo alcuni elementi costitutivi di *Terrazza*, poesia di Sereni del 1938: il buio improvviso della sera, il «murmure» montaliano (voce pascoliana, *Myricae, Il nunzio*, v. 1), la foschia che confonde lago e cielo all’orizzonte, e il «raggio di torpediniera / che ci scruta poi gira se ne va» (torpediniera debitrice della petroliera de *La casa dei doganieri*). *Sotto la pioggia* appare insomma un vero e proprio intertesto che fermenta in *Terrazza*.

Sedendo in una terrazza su un lago con un amico [...] gli citavo di tanto in tanto, in appoggio a mie sensazioni inesprese, versi di Montale, che da allora prese ad amare [...]. A intervalli regolari ci investiva il raggio della piccola imbarcazione della Finanza. <sup>8</sup>

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 146.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Ivi*, pp. 147-148.

Molti anni dopo *Terrazza*, il Sereni di *Stella variabile* coglie il di-più, l'oltre potenziale di *Sotto la pioggia*, tutta giocata sul farsi presente del passato e sull'intreccio inestricabile fra passato e presente, fra *ora* e *allora*, e anche il loro superamento:

Una animazione improvvisa, non localizzabile – prosegue infatti – ci sorvolava dilatando il paese di là dai suoi limiti fisici. Sospesa in un tempo imprecisato Luino diveniva l'oltrefrontiera o addirittura l'oltreoceano, se appena un ragazzino di passaggio accennava al buio motivi di canzoni allora in voga: Luna su Miami, San Francisco...<sup>9</sup>

Laura Barile

La canzonetta, il cinema. Questo è il punto delicato, dice Sereni, «al confine tra l'ovvio, il quotidiano, persino il banale, e la forza di una dislocazione che li superi senza però annullarli». <sup>10</sup> Parole illuminanti, indispensabili per comprendere il nesso che lega le due citazioni montaliane che aprono la seconda e la terza strofa: santa Teresa e il tango argentino.

## 2.

Da un analogo *misreading*, indotto dal fermentare in me del doppio commento di Sereni dilatato in un tempo di quarant'anni, deriva la mia scelta di *Sotto la pioggia*. Con questo viatico avviciniamo dunque la poesia, la cui complessità sta fondamentalmente nel particolare uso del Tempo. Le quattro strofe di 6 endecasillabi quasi regolari sono attraversate infatti da una doppia scansione temporale che si interseca e si sovrappone: l'*ora* e l'*allora*.

La poesia, che risale al 1933, apre *in medias res*, con una frase nominale: «Un murmure: [...]». Al mormorio della pioggia segue il velarsi («s'appanna») della casa di un "tu" attuale, alla quale si sovrappone, con l'avverbio della similitudine, la casa del ricordo: la casa è appannata dalla pioggia «come» l'altra dalla nebbia («bruma») della memoria. Il lemma *senhal* «bruma» compare per la prima volta in una poesia "dispersa" del '26, *Il sole d'agosto trapela appena...*, rivolta a una Arletta scomparsa dal testo, ovvero cancellata con un tratto di penna dal secondo verso: «[...] e fa che il gorgo / d'ogni giorno è più fermo che la pietra, / e la bruma, il vapore che alza, annega» (vv. 26-28). <sup>11</sup> Altra occorrenza importante è

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 148.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 146.

<sup>11</sup> Vedi ancora in *Il canneto rispunta i suoi cimelli...*, v. 12 («[...] e però tutto divaga / dal suo solco, dirupa, spare in bruma»), poesia arlettiana che rielabora una frase musicale, se così posso esprimermi, della "dispersa" *Turbamenti*, su cui cfr. pagg. segg.; e ritroveremo la «bruma» in altre due poesie arlettiane del secondo libro poste dopo *Sotto la pioggia: Corrispondenze*, v. 17 («Lo chiedo invano al piano dove una bruma») e lo splendido attacco de *Il ritorno* («Ecco bruma e libeccio sulle dune»), dove troviamo un viottolo, scale e verande che potrebbero con ogni probabilità essere la casa della nostra poesia.



in chiusura di *Delta*, v. 20 («fuori che il fischio del rimorchiatore / che dalle brume approda al golfo»), ove è presente ai vv. 13-14 («se forma esisti o ubbia nella fumea / d'un sogno t'alimenta»). *Delta* è dedicata alla «presenza soffocata» di Arletta, e presenta molte analogie con *Sotto la pioggia*: c'è infatti il «dopopioggia», la febbre, lo scroscio (v. 15, «la riviera che infebbra, torba, e scroscia») – motivi centrali delle poesie arlettiane aggiunte nella seconda edizione di *Ossi*.

Nella poesia di Montale infatti alcune situazioni emotive si portano dietro, come nell'opera in musica, verista ma anche novecentesca (si pensi al tema della Marescialla nel *Cavaliere della Rosa*), o nella colonna sonora dei film, un *senhal*: una loro musica di parole, un gruppo di immagini musicali e visive variamente giocate, con variazioni sul tema che tuttavia resta riconoscibile e toccante nel suo ripetersi – come all'interno di una sinfonia.

In *Sotto la pioggia*, dunque, una lineetta al termine del v. 2, aggiunta nella seconda edizione, introduce il trapasso alla casa del ricordo: che altri segnali, la palma e le serre, collocano nella Riviera di Levante.

La palma gocciola («lacrima») pioggia e «sordo» (rima baciata: «ricordo», su cui torneremo) dolore insieme, per l'oppressione di un «disfacimento»: che nel suo senso primo potrebbe valere come il disfacimento di un luogo abbandonato, ma anche il disfacimento di chi è sepolto ormai in quei luoghi, e al tempo stesso il disciogliersi delle nubi in pioggia estiva che si trasforma in afa nel chiuso delle serre, e infine soprattutto anche lo sfacelo di quanto si trova costretto nell'afa delle serre, ovvero le ingenue («nude») speranze di allora e i rimorsi che oggi rimordono (come i ricordi umani rimordono i morti dell'omonima composizione *I morti* del 1926, v. 31: «larve rimorse dai ricordi umani»).

L'appartenenza della destinataria attuale all'area linguistica ispanoamericana giustifica le due citazioni in spagnolo in apertura della seconda e terza strofa, a detta di Montale.<sup>12</sup> Di lei, Maria Rosa Solari, affascinante genovese di origini peruviane (ma non era esattamente così), conosciuta nel 1933, Montale scriveva a Irma Brandeis il 15 gennaio 1935: «io poi ti avevo parlato di M.R., e ti avevo anche fatto vedere una fotografia in pull-over della giovane pantera peruviana. Per due mesi (quelli precedenti il nostro incontro) mi ha fatto rimescolare il sangue, cosa che non mi accadeva dal 1924».<sup>13</sup>

Rimescolare il sangue, come non accadeva dal 1924 – dai tempi di Arletta e di Paola Nicoli: con le quali la destinataria attuale condivide l'origine

<sup>12</sup> Vedi i commenti di D. Isella (Einaudi, Torino 1996) e de Rogatis, cit.

<sup>13</sup> E. Montale, *Lettere a Clizia*, a cura di R. Bettarini, G. Manghetti e F. Zabagli, Mondadori, Milano 2006, Lettera 59, p. 122. Il "pull-over", o forse la parola più che la cosa stessa, doveva intrigare Montale, se pensiamo al *piròpo* segreto e non pubblicato per Laura Papi.

figure. E con una di loro, la Nicoli, condivide l'intreccio dei liguri col Sudamerica. Molti liguri dopo un periodo di emigrazione in Sudamerica avevano fatto ritorno (come i genitori di Calvino) costruendo ville liberty sovraccariche di «lussuosa paccottiglia», chiamate da Montale nella prosa *Dov'era il tennis...* (*La Bufera*) «le ville dei sudamericani»: «Si direbbe che la vita non possa accendersi che a lampi e si pasca solo di quanto s'accumula inerte e va in cancrena in queste zone abbandonate».<sup>14</sup>

Nel 1924 Montale frequenta a Genova una prima "sudamericana", destinataria di varie poesie di *Ossi*: la bella Paola Nicoli, appunto, alla quale è dedicata addirittura *In limine*, originariamente intitolata *Libertà* – a lei infatti è rivolto l'augurio di balzar fuori, fuggire. A lei dunque pertiene il movimento (verso il Sudamerica), in pieno contrasto con la bloccata negatività che contraddistingue la «fanciulla morta» Arletta: è lei che ha il coraggio (o l'intenzione) di lasciare il Levante e Genova – e partire.<sup>15</sup> Si istituisce qui, suggerisce Lonardi, quel modello binario secondo il quale due figure femminili si contendono il cuore dell'eroe del *romance*.

È, come dire, il Sudamerica della Liguria: «È curioso pensare che ognuno di noi ha un paese come questo, e sia pur diversissimo, che dovrà restare il suo paesaggio, immutabile» (*Dov'era il tennis...*). E prima ancora che a questa prosa inserita nella *Bufera*, si pensi ai testi della *Farfalla di Dinard*, in particolare a *Donna Juanita* (dal nome di un'operetta di Suppé), del 1948, tornata dall'Argentina alla natia Liguria e restituita bruscamente alla memoria da una sinfonia emessa dal «ronzio malfermo di una radio» – «crisalide» che ha preso forma nelle terre d'oltremare... O ancora al ricco genovese «reduce dall'Argentina» José Rebilló, musicista istintivo che ne *Il successo* compone direttamente sulla pianola, «ritagliando e sfioracchiando rulli di cartone con forbice e punteruoli»... O ancora, suggerisce Niccolò Scaffai, a testi come *Le Cinque terre in Fuori di casa* o a *La riviera di Ciceri (e la mia)*.<sup>16</sup>

14 Vedi, secondo Isella, i vv. 11-12 della nostra poesia. Segue, nella prosa, una citazione in spagnolo irrelata ma in tema: «*Del salón en el ángulo oscuro – silenciosa y cubierta de polvo – veíase el arpa...*», che è una citazione dalla VII delle *Rimas* di Gustavo Adolfo Bécquer, alla quale è stato tagliato il v. 2: «de su dueña tal vez olvidada», troppo familiare. Con un altrettanto deciso taglio decontestualizzante ritroviamo questo poeta tardoromantico spagnolo nientedimeno che nell'epigrafe della sezione dei *Mottetti*, «Sobre el volcán la flor», che trasforma in una sorta di ginestra leopardiana il madrigale amoroso XXIII («¿Como vive esa rosa que has prendido / junto a tu corazón? / Nunca hasta ahora contemplé a la tierra / sobre el volcán la flor»).

15 Cfr. su questo il cap. V, «Tra canto d'opera e canzonetta: nomi voci modi del femminile montaliano», di G. Lonardi, *Il fiore dell'addio. Leonora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia montaliana*, il Mulino, Bologna 2004, pp. 161-196: pp. 164-170. Su Paola Nicoli cfr. P. De Caro, *Invenzioni di ricordi. Vite in poesia di tre ispiratrici montaliane*, Centro grafico francescano, Foggia 2007, in particolare i capp. «Paola e Crisalide» e «Maria Rosa e Pilar», pp. 133-261.

16 Cfr. E. Montale, *Prose narrative*, a cura di N. Scaffai, Mondadori, Milano 2008, p. 24. Ricordiamo ancora che una delle versioni ritmiche montaliane da libretti d'opera è *Proserpina e lo straniero* (1952), su musica dell'argentino Juan José Castro, autore di testi dai ritmi popolari e di una serie di tanghi per pianoforte.



È questo paesaggio il *trait d'union* che in *Sotto la pioggia* fa di Arletta e Paola Nicoli, per dirla con le parole di una lettera di Montale a Clizia a proposito di certe composizioni di *Occasioni* che la vedono mescolata proprio con Solari, «una misteriosa donna unica», che incrocia la sudamericana attuale Maria Rosa Solari. E aggiunge: «Misteri dell'autobiografismo! Beatrice e la Donna Velata...».<sup>17</sup>

### 3.

Segue lo stacco fra la prima e la seconda strofe. Questa ha un *incipit* abrupto con citazione, «“Por amor de la fiebre”... [...]», da Santa Teresa – citazione irrelata, ma in tono: in tono con il rimescolarsi del sangue e la passione fisica, l'eros di quella *fièvre*. Ricordiamo la lettera di Montale a Linati del 26 settembre 1925, che a proposito di eros nomina i testi dedicati a Paola Nicoli (e insieme Arletta): «Quanto a Eros voglia vederne la presenza, assai velata, in *Crisalide*, *In limine* e *Casa sul mare*: la quale ultima mi pare anche la più *completa* del libro».<sup>18</sup>

Ma per la citazione da Santa Teresa – nonché per il tango che apre la strofe successiva – sarei propensa a prendere in seria considerazione il suggerimento di Contini, che parlava di “formula”: come anche per gli elenchi di *Keepsake* e *Buffalo*, o come «“Dio salvi il re”» in apertura di *Eastbourne* e «*Bank Holiday*» a metà della stessa. Il concetto, e l'uso, della “formula” infatti, prima e più che alla coeva sperimentazione dei modernisti anglosassoni, risale agli anni della formazione di Montale: «Non domandarci la formula [...]». Il giovane Montale, come Mallarmé, e come testimoniano il *Quaderno genovese* e la tarda poesia *Vivere*, apprezzava la poesia del poeta decadente e *dandy* Villiers de L'Isle Adam (sua l'epigrafe: «Vivere? Lo facciano per noi i nostri domestici»), cultore dell'occultismo, che assimilava le antiche pratiche magiche al sortilegio della poesia.

Mallarmé riesce a evocare l'oggetto taciuto – l'*objet tu* – con parole che dicono altro, come formule magiche, incantesimi: in francese *charmes*, titolo che usò Valéry per il suo libro del 1922. E Gide, in una recensione a *Charmes* per «Le Divan» ricordava come Valéry amasse citare una frase di Cervantes: «Come occultare un uomo?»: «frase, commentava Gide, di cui allora non afferravo bene il senso. Attendevo l'opera di Valéry per comprenderlo».<sup>19</sup>

Anche in *Occasioni* c'è un *objet tu*, un oggetto taciuto, una figura femminile occultata nelle formule che aprono *Sotto la pioggia*, nella quale si

17 Montale, *Lettere a Clizia*, cit., lettera 56, 10 dicembre 1934, pp. 115-117: p. 116.

18 F. Roncoroni, *Montale: «Grazie per la recensione dei miei “Ossi”»*. *Carteggio con il critico Carlo Linati*, in «Corriere della Sera», 19 giugno 1986, p. 23.

19 P. Valéry, *Charmes*, con uno scritto di A. Gide, a cura di L. Tassoni, Crocetti, Milano 1992.

mescolano due referenti con i loro *Leitmotive*: la seppellita Arletta e insieme la genovese peruviana Paola Nicoli, con relativo rimescolio del sangue.

Arletta era divenuta *objet tu* a partire dalle poesie del 1926 aggiunte alla seconda edizione degli *Ossi*, almeno fino alla *Buferà* – per poi ricomparire nelle ultime raccolte sotto forma di Annetta, con tanto di stato civile. Il suo nome, per non ricordare altro, è cancellato, con un tratto di penna, dal titolo della poesia che diverrà *Incontro*; e nella poesia “dispersa”, espunta dall’autore, dal titolo fantasmatico e cancellato anch’esso con un tratto di penna *Destino di Arletta*, sempre del 1926, col bellissimo *incipit*: «Dolci anni che di lunghe rifrazioni» – poesia alla quale *Sotto la pioggia* deve qualcosa, come vedremo.

Laura Barile

L’idea della “formula” magica dunque, oltre e più che teatrale come suggeriva Contini («fra la letteratura popolare, l’operetta e il circo»), era effettivamente un «sistema rituale bell’e congegnato»<sup>20</sup> diffuso nella poesia di oltralpe. È qui il delicato confine che permette a Montale di accostare fra loro citazioni di alta scrittura mistica e sensuale e motivetti quotidiani, ovvii o banali, ovvero, per citare ancora Contini «parlari ambigui e meticcii»: come il castigliano della scrittura mistica di Teresa e lo spagnolo coloniale del tango alla moda.

Non pare che i commentatori siano riusciti a scovare l’origine della citazione da Teresa de Avila, e confesso di aver gettato la spugna anche io, dopo uno spoglio di alcune *Meditazioni*, della *Vita* e delle poesie. E tuttavia il sintagma deve essere proprio quello, come conferma il titolo di un libretto del poeta e filosofo argentino Emilio Sosa Lopez, *Por amor de la fiebre*, edito in Cordova nel 1962, che non sono riuscita a vedere. Ma è comunque certo che il grande tema di Santa Teresa è quello delle visioni, attese a lungo e corteggiate attraverso le orazioni, come, richiesta dai suoi superiori, lasciò scritto nelle *Meditazioni* e nella *Vita*: visioni che non sono frutto di immaginazione, scrive la santa, ma reali, doni del Signore, che da Lui dipendono e provengono.

La citazione da Teresa de Avila insomma è un dettaglio «tolto da una sorgente più eterna», come scriveva Montale a Giacomo Debenedetti nel periodo della composizione di *Ossi*,<sup>21</sup> che è però congiunto a un dettaglio di assoluto realismo quotidiano: il tango argentino cantato da Carlos Gardel. E forse potremmo anche aggiungere il titolo *Sotto la pioggia*, modellato, suggerisce Lonardi, come una sorta di *petite phrase* proustiana sulla canzonetta alla moda *Singing in the rain*.<sup>22</sup> (Altra ipotesi musicale i *Jardins sous*

20 G. Contini, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Einaudi, Torino 1974, p. 43.

21 E. Montale, *Lettere a Giacomo Debenedetti*, in «Il Vieusseux», 19, 1994, lettera del 10 novembre 1924, p. 69.

22 Lonardi, *Il fiore dell’addio*, cit., p. 30.





la *pluie* di Debussy, più improbabili come fonte diretta, ma amati dal giovane Montale del *Quaderno genovese*).

È giusto infine segnalare la gravidanza semantica della rimalmezzo «compañeros»: «pensiero», nonché con il v. 17: «al tuo sentiero».

#### 4.

Secondo Sergio Solmi, in vari testi della IV sezione di *Occasioni* come *Bassa marea*, *Punta del Mesco*, *Eastbourne* (e aggiungiamo almeno *Delta* e *Il ritorno*), si ha la «formula più elementare» di Montale. E cioè che «la sensazione presente, il “segno”, libera un secondo piano di ricordo, squarciando di colpo il velo sopra un vivente sottosuolo sentimentale».<sup>23</sup>

La poesia di Montale sembra legata a una concezione attimale del tempo del miracolo o della visione, che trova la sua origine in Baudelaire. Secondo Émile Benveniste, «Baudelaire non dà credito alla durata: quella parola e il suo verbo sono assenti dalle sue poesie. Egli non riconosce che l'eternità, un'immobilità fuori del tempo, condizione della Bellezza, delle statue, della materia».<sup>24</sup>

Prima dunque, e forse più del modernismo anglosassone, delle epifanie joyciane o dei momenti di essere della Woolf, conta la presenza, segnalata a suo tempo benissimo da Lonardi, di questo Baudelaire.

La grandezza di Montale sta nel far coesistere il tempo attimale dell'eterno, la cui emersione è preparata da segni e formule, con quell'intravisto romanzo, quella *durée* che soggiace alla sua poesia – il romanzo di cui parla Sereni.

La formula teresiana, la citazione mistica di 'amore della febbre' accende il testo di emozione, amore o poesia. Febbre cui è debitore forse anche il Sereni di *Se la febbre di te più non mi porta...*, o *Algeria*, v. 5: «Come mi frughi riaffiorata febbre».

Alla formula segue un «vortice», che come in un film di fantascienza riavvolge il bandolo del tempo e conduce il poeta accanto alla donna («te»). Ma il «con» è indecidibile: più banalmente, con la donna di ora, o forse non piuttosto 'mi conduce da te', l'«oggetto taciuto» Arletta-Nicoli?

Due lampeggianti dettagli segnalano infatti l'evento magico, il recupero del tempo passato: il raggio vermiglio che sprigiona da una tenda illuminata dal vetro di una finestra che si chiude (intenderei «raggia» in senso

23 S. Solmi, *Scrittori negli anni. Saggi e note sulla letteratura italiana del '900*, il Saggiatore, Milano 1963, pp. 194-195.

24 É. Benveniste, appunti inediti del 1967 su Baudelaire, in Id., *Baudelaire*, a cura di C. Laplantine, Lambert-Lucas, Limoges 2012, cit. in C. Ossola, *La realtà messa a nudo*, in «Il Sole 24 Ore», 15 aprile 2012, p. 26.

etimologico: 'rimanda un raggio'), e il vento appunto che fa richiudere la finestra. È la stessa trafila che riporta il passato, «[...] l'onda lunga / della mia vita» nella vicina *Eastbourne*, vv. 6-7: «Freddo un vento m'investe / ma un guizzo accende i vetri» del padiglione sul mare.

Segue un passaggio particolarmente oscuro: chi è il soggetto di «ora cammina», nello sforzo del sortilegio che riporta il tempo di allora? Davvero l'io, come legge de Rogatis? E perché in terza persona? Forse potremmo intendere come soggetto il «vortice» che «conduce» l'io: il vortice del tempo, e anche forse il vortice erotico di allora, evocato in sortilegio, che ora cammina sulla breve e ripida salita della casa di lei («dove nacque sua madre»)²⁵ e avanza («va») fragile come un guscio d'uovo nel terriccio bagnato, «poca vita tra sbatter d'ombra e di luce». Lo sforzo del recupero memoriale riprende qui in modo intertestuale il recupero memoriale di *Destino di Arletta*, titolo cassato di *Dolci anni che di lunghe rifrazioni...*, vv. 9-11: «dolci anni che ravviso come poca / luce tra nebbia ora che intorno mi ardonno / senza vampa [...]».

Anche la terza strofe attacca con una citazione, d'ordine opposto, si direbbe – a parte la lingua – alla precedente: «Strideva Adiós muchachos compañeros / de mi vida, il tuo disco dalla corte:» (vv. 13-14), notissimo tango argentino del 1928 (Vedani Sanders) cantato dal grande Carlos Gardel. Il «disco», osserva Blasucci, è parte della realtà oggettuale meccanica e tecnologica, della quotidianità anonima e trita dell'uomo novecentesco.²⁶ Fra i vecchi dischi dei primi del secolo dai quali le voci escono «stridule, scorporate, alteratissime nel timbro», improbabili custodi di «reliquie vocali» di un'arte, quella del melodramma e del bel canto giunta alla fine, non possiamo non ricordare «*Il lacerato spirito...*» nella *Farfalla di Dinard*.

E la corte, il cortile da cui giunge lo stridulo suono del disco, a quale casa appartiene? A quella dell'amica di ora o a quella di allora? L'imperfetto fa pensare al passato, ma in effetti le due donne tendono a sovrapporsi e si confondono, come i loro tempi. La stessa Maria Rosa Solari ha poi un *trait d'union* con la gelosissima Irma in *Costa San Giorgio*, come si desume dalle spiegazioni che il poeta le fornisce.²⁷ Anche se in una lettera successiva (59) Montale si sottrae a questo tipo di indagini su chi è chi, protestando che, anche se i conti non tornano, «la verità biografica va a farsi f... , ma la verità poetica no». E oltre quarant'anni dopo vedi la splendida *L'immane farsa umana...* (*Quaderno di quattro anni*), vv. 11-22:

25 Montale a Guarnieri, cit. in de Rogatis, cit., p. 197.

26 L. Blasucci, *Gli oggetti di Montale*, in E. Montale, *Le occasioni*, a cura di T. de Rogatis, cit., p. XIII.

27 Montale, *Lettere a Clizia*, cit., lettera 56, 10 dicembre 1934, p. 115.

Ho tentato più volte di far nascere  
figure umane angeli salvifici  
anche se provvisori; e se uno falliva  
né si reggeva più sul piedistallo  
pronta e immancabile anche la sostituta  
adusata alla parte per vocazione innata  
di essere il *doppio* sempre pronto al decollo  
alle prime avvisaglie e a volte tale  
da onnubilare dell'originale  
volto falcata riso pianto tutto  
ciò che conviene al calco più perfetto  
di chi sembrò vivente e fu nessuno.

Al passato dunque fa pensare il «tuo disco», il disco che ti piaceva (conferma Montale a Guarnieri).<sup>28</sup> E la maschera – forse lo stesso tango – assunta dal poeta “a difesa” del proprio intimo («qualcosa di simile», conferma Montale a Guarnieri) non è un peso, anzi gli è cara finché («se») ancora permette che gli resti, di lei («mi rimane», var. ‘può restarmi’), il trasalimento («sobbalzo») del cuore che «mi porta», variante cassata per «[...] riporta / al tuo sentiero».

E però: cos'è questa «maschera»?

«A partire da questo *re* lei deve chiudere, portare la voce in maschera», spiegò il vecchio maestro arpeggiando sulla tastiera. «Più tardi aprirà anche il *mi bemolle*, se occorre, ma per ora... Dica *u*. Così: *O-o-uuuu...* Benissimo».

È l'inizio del racconto *In chiave di “fa”*, quando il vecchio maestro decide di modellare la voce dell'allievo secondo lo stile del bel canto, forzandone le attitudini. Episodio narrato da Nascimbeni così:

la sua voce aveva un'estensione di due ottave e mezzo, scendeva al do sotto le righe. Un giorno, dopo un ennesimo vocalizzo, Sivori abbassò il coperchio della tastiera e domandò a bruciapelo: «Perché vuol fare il basso? Rischia di fare Sparafucile per tutta la vita... Se lei è d'accordo, le imposterò la voce da baritono».<sup>29</sup>

E se leggiamo *Il cantante* nel libretto scheiwilleriano *La poesia non esiste*<sup>30</sup> troviamo una descrizione della fatica di «tenere su» la voce, passando dal registro di basso a quello di baritono:

Leggendo  
Sotto la pioggia

28 L. Greco, *Montale commenta Montale*, Pratiche, Parma 1980, p. 37.

29 G. Nascimbeni, *Eugenio Montale*, Longanesi, Milano 1969, p. 49.

30 Cfr. il riferimento nelle note di N. Scaffai in Montale, *Prose narrative*, cit., p. 425.

Dal giorno lontano in cui gli spiegarono che bisogna mettere la voce “in maschera” il cantante lavora alla sua maschera... *Tien su* continuamente la voce con impercettibili squittii di topo inseguito...<sup>31</sup>

La “maschera” è una tecnica vocale del cantante che voglia aumentare l'estensione, per passare a un registro più alto. Per ritrovare il trasalimento e il sobbalzo di allora l'io lirico deve infatti trascendere il «mulinello della sorte» del v. 16: l'oltretomba – quanto è disceso nel trabocchetto del tempo. Per il “mulinello” di nuovo soccorre il testo del '26 dal titolo cassato *Destino di Arletta* e dall'explicit (vv. 15-19): «anni che seguirà nella vicina / bara colei che vede e non intende / quando la tragga il gorgo che mulina le esistenze e le scende / nelle tenebre». Lo stesso gorgo per inciso, che avevamo trovato assieme a «bruma» nella coeva poesia dispersa *Il sole d'agosto trapela appena...*, vv. 26-29: «[...] il gorgo / d'ogni giorno è più fermo che la pietra, / e la bruma [...]». A questi segnali arlettiani, il mulinare, il gorgo, la bruma, non possiamo non affiancare un'altra emergenza del lemma proprio in uno dei tre *Mottetti* dedicati a Maria Rosa, *Molti anni, e uno più duro sopra il lago...*, che chiude con l'augurio: «[...] E per te scendere in un gorgo / di fedeltà, immortale» – chiusa che forse aspetta ancora una più perspicua lettura.

## 5.

La quarta strofe è un'immersione nel noto paesaggio degli *Ossi* a strapiombo sul mare flagellato dalla pioggia e dalla spuma, con il fumo della petroliera sul filo dell'orizzonte. L'intertestualità più evidente è qui con un'altra “dispersa” senza data, non riportata nell'*Opera in versi* e nemmeno nei «Meridiani», e da me rinvenuta nel Fondo Messina e pubblicata nel 1995 assieme a altri due testi mai pubblicati e a molti mss. inediti degli *Ossi* con varianti di non poco conto:<sup>32</sup> testi fondamentali del proto-Montale, che aspettano una collocazione, assieme al *Quaderno genovese* annotato, all'interno dell'edizione integrale dell'opera di Montale commentata negli «Oscar» Mondadori – certamente prima del discusso e discutibile *Diario postumo*.

*Turbamenti*, senza data ma direi da attribuire al 1925, è una poesia lunga (109 versi divisi in 4 strofe), del genere di *Destino di Arletta*, *Lettera levantina*, *Crisalide*, *Fine dell'infanzia*: e giace al fondo, per così dire, del

31 E. Montale, *Prose e racconti*, a cura di M. Forti, Mondadori, Milano 1995, p. 549.

32 E. Montale, *Lettere e poesie a Bianca e Francesco Messina*, a cura di L. Barile, Scheiwiller, Milano 1995, con fac-simile dei mss. dei testi inediti e fotografie dei mss. inediti di *Ossi*. Le poesie inedite sono state ripubblicate anche in appendice a L. Barile, *Montale Londra e la luna*, Le Lettere, Firenze 1998.



canzoniere montaliano “in morte”, o comunque *in absentia*. Il suo grande interesse sta nei balenanti frammenti, tessere di quel mosaico mobile che è la poesia di Montale. È un vero serbatoio poetico, e molti dei suoi nuclei emotivi, lessicali o sintagmatici, scorporati da questa e espressi in molteplici varianti lungo l’arco di tutte le poesie successive, testimoniano l’inesauribile vitalità mitopoietica di questa poesia come sorgente originaria. Sono forme intime, predilette, materiali psichici e formali, melodie e fraseggi, nonché veri e propri *Leitmotive* come nel teatro in musica, sui quali il poeta continuerà a lavorare con la tenacia di Monet con le ninfee o di Cézanne con la St. Victoire.

Vi troviamo, vv. 81-83, quella rima baciata dei vv. 2-3 «ricordo»:«sordo» che dà la tonalità all’intera composizione di *Sotto la pioggia*: «[...] anche il ricordo / dell’ore andate già s’intorbidava. La vostra voce dava un suono più sordo. / Un velo veramente tra noi calava».

Si tratta, come si sarà già capito, della rievocazione del drammatico momento dell’abbandono di Arletta, in una passeggiata al tramonto sul mare. Ed ecco nella parte iniziale lo «squarcio», legato alla drammatica rivelazione, vv. 18-21: «Poscia si squarciò il velo / in brandelli: sembrò di contro ai rombi / di quell’onde – o dei polsi? – / un volo strepitoso di colombi» (verso quest’ultimo, bellissimo, che appare intatto in *Stanze*, vv. 17-20: «[...] e tu lo senti ai rombi / delle tempie vanir della tua vita / come si rompe a volte nel silenzio / d’una piazza assopita / un volo strepitoso di colombi»).

Non assimilerei lo «squarcio» del v. 21, che precede con i puntini lo scalino: «[...] Per te intendo / ciò che osa la cicogna [...]», al «varco» de *La casa dei doganieri*, che ha altra pregnanza filosofica: ma lo intenderei come un aprirsi del cielo dalla nebbia e dalla bruma del ricordo, grazie all’infittirsi della pioggia, in direzione di una più alta e positiva comprensione della natura della donna (o della mescolanza delle due donne). Già i «lucidi stroschi» in apertura dell’ultima strofe indicano l’aprirsi dell’orizzonte, che lascia intravedere il fumo della nave all’orizzonte: e similmente, uno «stroschio» tentava di chiudere vitalisticamente e in positivo la tragedia adombrata in *Turbamenti* ai vv. 106-109: «È scritto ch’io debba perdervi, ciò intendo: / invano derelitto mi guarderò d’attorno. / Me n’andrò solitario; quando un giorno / vi riavrò in uno stroschio di cascata».

## 6.

La cicogna, parente dell’albatros baudelairiano, è della famiglia dei grandi uccelli migratori cui apparterrà Clizia, che attraversa l’oceano con le penne lacerate. L’introduzione delle cuspidi dei paesi del Nord e del moto alare verso il Sud dell’Africa e Città del Capo allarga l’orizzonte spaziale, abbandonando il gioco della memoria tutta interna alla dimensione

del tempo, e apre la poesia a un finale positivo, di speranza, non raro nel Montale delle prime tre raccolte. Questo slancio verso la libertà è il “carattere” (come «l’eternità d’istante» per Clizia) da attribuire al corno della fiamma che ha nome Paola Nicoli.

Non sempre il ritorno memoriale trova un esito positivo, in particolare con Arletta: pensiamo agli spari che ne dilanano l’infanzia nella chiusa di *Punta del Mesco* (e sul tema arlettiano della caccia potremmo dire molto altro), all’incomprensibilità del reale in chiusa di *Eastbourne*, con il nesso «bruma»-«febbre»-«fuma», o infine alla drammatica chiusa del riapparire di lei ne *Il ritorno* del 1940, vv. 25-26: «[...] ecco il tuo morso / oscuro di tarantola: son pronto» – e potremmo proseguire con le raccolte successive.

Ma la poesia montaliana delle prime tre raccolte, pur nella sua drammaticità, atonia, aridità, o attesa di un miracolo che non sempre si produce, ha però dalla sua la grande forza della speranza. È una poesia che parla di sacrificio e di salvezza: «All’inizio ero scettico, influenzato da Schopenhauer – disse Montale nel 1965 – ma nei miei versi della maturità ho tentato di sperare, di battere al muro, di vedere ciò che poteva esserci dall’altra parte, convinto che la vita ha un significato che ci sfugge. Ho bussato disperatamente come uno che attende risposta».<sup>33</sup>

Sacrificio e salvezza per un “tu” caratterizzano d’altronde già la prima raccolta, secondo un tema filosofico di Boutroux – che si trasforma in salvezza «per tutti» nella terza raccolta nel momento più alto di religiosità e speranza. E l’“alba” (anzi «albata») compare già nel finale di *Turbamenti*, vv. 101-109, a chiudere con uno slancio in positivo la narrazione della ferita originaria: «Poi da quell’ora d’incubo / mia preziosa fuggiasca saprò evadere: / la nostra vita è sposata / a una vicenda che non passa / senza ritorno: la notte ha la sua albata. / È scritto ch’io debba perdervi, ciò intendo; / invano derelitto mi guarderò d’attorno. / Me ne andrò solitario: / quando un giorno / vi riavrò in uno stroschio di cascata».

Il recupero («vi riavrò») avviene anche in *Sotto la pioggia*. Anzi addirittura vi fermenta, producendo il grande gesto positivo di una delle due donne di allora, riunite in un’unica figura: l’ardimentoso volo transcontinentale, il remigare delle grandi ali della cicogna, che la fanciulla qui evocata lascia in eredità alla «trasmigratrice Artemide» Clizia.

Mentre l’«albata» della dispersa *Turbamenti* prelude all’«[...] alba che domani per tutti / si riaffacci, bianca ma senz’ali / di raccapriccio, ai greti arsi del sud...» de *La primavera hitleriana*.

Dopo – come sappiamo - sarà un’altra storia: il rovescio di questa, segnata dall’audace volo transcontinentale che la conclude, aprendo un possibile futuro.

33 M. Graff-Santschi, *Conversation avec Montale*, in «Gazette de Lausanne», 42, 20-21 febbraio 1965.