

ANTONELLA AMATO

Il balcone di Eugenio Montale.
Un caso di autocommento indiretto

*Pareva facile giuoco
mutare in nulla lo spazio
che m'era aperto, in un tedio
malcerto il certo tuo fuoco.*

5 *Ora a quel vuoto ho congiunto
ogni mio tardo motivo,
sull'arduo nulla si spunta
l'ansia di attenderti vivo.*

10 *La vita che dà barlumi
è quella che sola tu scorgi.
A lei ti sporgi da questa
finestra che non s'illumina.*

1. Durante tutto il corso del suo itinerario poetico, Montale ha sempre tentato di evitare commenti diretti, spiegazioni, che mirassero a sciogliere certa «apparente oscurità» della sua poesia, nata, come affermava lui, da «una estrema concentrazione e da una confidenza forse eccessiva nella materia trattata»¹. Le strategie di rimozione e di depistaggio, in Montale, sono comunissime; basti pensare a quelle che egli ha sempre attuato nei confronti dell'influenza di Eliot, negata categoricamente in più punti della sua saggistica, e all'insofferenza costantemente espressa nei confronti dei questionari di Silvio Guarnieri². In *Stile e tradizione*, del 1925, si pronunciava contro certi atteggiamenti assoluti e totalitari della critica contemporanea pronta a «pescare nel torbido» e ad «erigere in leggi e in imperativi i nostri estri più incontrollabili»³. E, ancora, nel 1950, nell'articolo *Due sciacalli al guinzaglio*, non mancava di polemizzare sulla «troppa luce che i così detti commenti estetici gettano sul mistero della poesia».

Fatta questa premessa, l'analisi de *Il balcone* prenderà in considerazione il rapporto tra autocommento diretto e autocommento di tipo indiretto; quindi partendo dalle dichiarazioni che Montale fa a proposito della poesia, a nostro avviso non sempre attendibili, cercheremo di confrontarle con tutti quei riferimenti che, invece, inserisce marginalmente e indirettamente nei suoi scritti di prosa (ci riferiamo ai suoi scritti giornalistici, le sue recensioni ai libri altrui), dal momento che, per stessa ammissione del poeta genovese, «il grande semezaio di ogni trovata poetica è nel campo della prosa»⁴. Il commento sarà ottenuto, allora, soprattutto dalle parole che Montale riserva agli altri scrittori

del periodo, considerati affini per gusto e sensibilità, parlando dei quali abbassa le difese e si scopre. Scegliere gli autori da recensire, optare per un determinato tipo di letteratura, equivale, soprattutto negli anni fiorentini, ossia quelli di stesura de *Le Occasioni*, a parlare di sé, a riconoscersi in un circuito, e a raccontare indirettamente la sua personale concezione della vita e dell'arte, la sua poesia dunque.

La comprensione del processo creativo montaliano deve passare necessariamente attraverso un'«operazione di sprofondamento» all'interno del *background* culturale ed esistenziale del poeta, che si traduce in una «forma d'azione» in grado di recuperare l'essenziale dietro la memoria delle parole, delle immagini, e delle esperienze passate⁵. Leggere Montale significa, allora, non accontentarsi di ciò che appare e, come ricordava lui stesso nella recensione a Larbaud, arrendersi al fatto che «il libro che appare non è che una via d'accesso al libro che non si scrive»⁶, e che proprio qui, in questo libro non scritto, è necessario cercare.

L'analisi de *Il balcone* è, pertanto, un viaggio che parte dal verso scritto per giungere a quanto di inespresso si nasconde dietro; è un'avventura alla ricerca dei «pretesti»⁷ che hanno dato vita alla poesia, mentre la poesia stessa si fa pretesto per un'indagine più ampia all'interno dell'universo poetico montaliano.

2. *Il Balcone*, primo componimento poetico de *Le Occasioni*, datato 1933, appare per la prima volta in «Corrente» nel febbraio del 1939 con *La gondola che scivola in un forte*; i due componimenti sono accompagnati da una nota, in cui l'autore specifica che «queste poesie andranno ristampate con varie altre sotto il titolo generico di *Mottetti* e saranno distinte solo da un numero progressivo. Il titolo d'oggi, puramente possibile e indicativo, vuol essere il riflettore di un momento, un sottinteso e magari una chiave di lettura in più offerta al lettore»⁸. Nella prima edizione Einaudi, però, *Il Balcone* compare separato dagli altri mottetti, collocato in apertura della seconda raccolta poetica e stampato in carattere corsivo; solo a partire dalla terza edizione Einaudi, nel 1942, Montale spiega la causa di questo mutamento di destinazione: «*Il Balcone* fa parte dell'universo spirituale dei *Mottetti*, ma è stampato in limine per il suo valore di dedica»⁹. Il che significa che la lirica, nata come «poesia tematica e d'occasione»¹⁰, «carne d'amore» per una donna, assume, *post factum*, il valore di una dichiarazione di poetica. La scelta di collocarlo «fuori serie»¹¹ e in «prima sede»¹², oltrechè rispettare un ordine cronologico (*Il Balcone* è, infatti, il più antico di tutti i mottetti), ha avuto, quindi, l'intento di anticipare la fisionomia della nuova raccolta poetica, di metterne in luce gli elementi costitutivi ed innovativi («la confessione amorosa, lo scarto introspettivo», ma, soprattutto, «la ricerca ansiosa dei “segni” e dei “barlumi” della donna salvifica, la tenace lotta della memoria contro la crudele entropia del tempo»¹³, e di creare «un nesso a distanza con gli altri mottetti, orientando su questi una più ampia porzione della raccolta».

Ma chi è davvero il *tu* de *Il balcone*, la donna che determina il componimento?

Il sostantivo finale della prima strofa, «fuoco», ha tutta l'aria di essere un attributo cliziano¹⁴; dai mottetti in poi l'elemento distintivo che tenderà ad identificare Irma Brandeis, mediante espedienti linguistici e retorici, è, infatti, la luce, che non assume i contorni sfumati di un chiarore diffuso, di un albore crepuscolare, ma risulta composta, invece, da due domini fenomenici: da una parte un orizzonte fiammeggiante, incandescente, in cui domina il rosso, colore del sangue e del fuoco; dall'altra, un flash metallico, un biancore glaciale e opaco. Clizia, figlia dell'oceano e amante del sole, è, dunque, fuoco e ghiaccio, luce e tenebra; una particolare attenzione al vero cognome di tale ispiratrice, "Brandeis", che unisce, non a caso, fuoco e ghiaccio, potrebbe aver fornito a Montale uno spunto importante. Inoltre, è interessante notare che tale «dedica» anticipa di sette anni la vera e propria dedica «a I. B.», premessa all'intera raccolta poetica, posta in risalto proprio con l'inserimento della lirica in prima sede; tantopiù che l'incontro con la Brandeis dovrebbe essere avvenuto, come provano i recenti studi di De Caro, tra il 1932 e il 1933, ossia proprio nel periodo di stesura del componimento.

Se molti elementi contribuiscono a identificare Irma Brandeis con la destinataria de *Il Balcone*, le affermazioni di Montale in proposito sono piuttosto diverse. Rebay afferma di aver ricevuto da Montale notizie ben precise in proposito e rivela, così, che la donna protagonista de *Il Balcone* è, in realtà, diversa sia dalla dedicataria dei primi tre mottetti, sia da quella degli ultimi diciassette. «La donna del *Balcone*, che scorge solo la vita che dà barlumi, non può essere la Clizia degli ultimi diciassette mottetti, più decisa, più sicura di sé e della sua missione, energicamente viva; è invece una donna crepuscolare, una donna segnata dalla morte»¹⁵. Montale si riferisce chiaramente ad Annetta. La dichiarazione che Montale rilascia a Silvio Guarnieri a proposito del nono verso, «a lei ti sporgi, nella mia memoria e fantasia»¹⁶, sembra confermare questa idea; la figura femminile, che risultava fortemente connotata nella prima strofa dal termine «fuoco», appare sfumata, evanescente, come quella di un fantasma o di una creatura morta.

3. Il testo presenta come tema principale l'assenza della donna che, per usare le parole di Contini, «parsa così sopportabile quando si prevedeva che s'insabbiasse nell'accidia e nel tedio consueti, non si può tollerare se non in un processo preciso di rievocazione»¹⁷. Tale assenza si snoda, attraverso tutta la poesia, seguendo un percorso ben definito e un fitto gioco di opposizioni; nella prima strofa essa affiora, evocata, come motivo secondario, sopportabile, unica armatura di difesa contro l'abisso interno della confidenza umana, contro l'apertura emotiva, e la corrosione del sentimento: «annullare la possibilità di vita»¹⁸ offerta dalla presenza della donna nella vita del poeta, e insabbiare il «fuoco», elemento distintivo della figura femminile, nell'atonìa quotidiana, nel cerchio dei giorni umani consente a Montale il fatale ripiegamento nel bozzolo dell'inerzia, e il ritiro nella sicurezza dell'immobilità. In questa prima parte della poesia comincia a profilarsi, quindi, «la dimensione di un destino per-

sonale con la sua carica di segreto, con le ombre, le reticenze di una confidenza tanto più preziosa quanto più difficile»¹⁹; emergono, implicitamente anche, «due modi antipodi di vivere il proprio destino»²⁰: la vitalità della donna, la sua fibra energica, si oppongono alla mediocrità del poeta, all'indifferenza dietro cui tenta di nascondersi, soffocando i rari soprassalti del cuore (tematica tipica degli *Ossi*); alla precedente separazione, principalmente fisica, se ne aggiunge, quindi, una ulteriore, stavolta mentale.

Nella seconda strofa, il registro muta notevolmente; si verifica, prima di tutto, una variazione nella prospettiva temporale (siamo, adesso, in un tempo presente) cui si unisce un mutamento nella sfera cognitiva. Il «vuoto», determinato dalla mancanza, che prima era sembrato «facile giuoco» accettare, diventa intollerabile lacerazione che il poeta non può più fingere di ignorare; il precedente tentativo di allontanare la malinconia della perdita si trasforma in necessità di affrontarla e di darle un senso. Il ricordo dell'assenza femminile diventa, dunque, motivo principale ed impregna ogni aspetto della vita del poeta; il «nulla» non è più «il fondo uniforme e atono» del terzo verso della prima strofa, assume, invece, una concretezza, una plasticità, che esprime chiaramente l'esperienza personale duramente sofferta, è «arduo» (si oppone, quindi, al «facile» del primo verso) e il poeta vi si confronta²¹; allo stesso modo l'«ansia»²² dell'ottavo verso si oppone a «giuoco». Vi è un senso di resa adesso, una stanchezza morbida ed estenuata che non riesce più a contenere inganni e illusioni; il dolore per l'assenza, allora, non solo viene accettato, ma anche custodito come ultimo *senhal* della donna, unico motivo per cui valga ancora la pena sopravvivere. La rievocazione della presente-assente, in una «biografia priva di immagini concrete di Lei»²³, rappresenta l'unica possibilità di salvezza. Ed è, appunto, in questo passaggio che si verifica la «conversione dal nulla-inerzia verso il motivo-attesa»²⁴ che determina il punto nodale de *Le occasioni*²⁵.

La terza strofa si presenta, per molti aspetti, più ricca rispetto alle due precedenti; si acuisce la consapevolezza della frattura esistente tra il poeta e la donna dedicataria, ed, ancora, vi è un richiamo alla differenza tra i due modi di gestire le loro esistenze, implicitamente già riscontrato nella prima strofa. Il «fuoco», dunque, non è l'unico tratto distintivo di questa misteriosa figura femminile; a ciò si aggiunge una peculiare capacità di osservazione, libera dall'indifferente automatismo delle abitudini e delle «evidenze»; a distinguerla, ancora una volta, dalla resa all'inerzia che caratterizza la figura del poeta, è la sua abilità quasi divina di percepire, sullo sfondo arido dell'esistenza ordinaria, un istantaneo balenare di un'eccezione, di un momento liberatore, e di giungere all'enigmatica «vita che dà barlumi». Soltanto questa donna può traghettare il poeta nella medesima dimensione, e mostrargli il mondo che si nasconde sotto l'involucro della realtà oggettiva; la sua rievocazione, o, meglio, il ricordo della sua assenza, è l'unico tramite per il «mondo istantaneo e discontinuo della speranza»²⁶.

4. La diversità tra le prime due strofe e la terza si riscontra anche dal punto di vista metrico. La prima è formata, infatti, da una serie di ottonari tradi-

zionali con accenti di 2^a-4^a-7^a che danno un tono lieve e malinconico; la seconda, invece, vede la prevalenza di accenti di 1^a-4^a-7^a che rendono più concitato il testo, con l'eccezione del settimo verso in cui si ritorna all'ottonario di 2^a-4^a-7^a. La terza, invece, dopo un primo ottonario con accenti di 2^a-5^a-7^a, al decimo verso interrompe la catena con un inaspettato novenario dattilico, isolato e nondimeno congiunto al verso precedente, che ha un risalto di particolare intensità, poichè presenta al suo interno l'anomalia ritmica di due accenti iniziali, a testimonianza dell'assoluta eccezionalità della figura femminile, la «sola» a poter scorgere «la vita che dà barlumi»; i due versi che seguono, ancora ottonari di 2^a-5^a-7^a e di 2^a-4^a-7^a, ricreano un'andatura lenta e nostalgica.

La particolarità dell'ultima strofa è sottolineata anche da un diverso tessuto ritmico. La prima strofa presenta la rima perfetta *giUOCO – fUOCO*, e una rima al mezzo ed interna (*apERTO – malcERTO – cERTO*) caratterizzata da un chiasmo che evidenzia l'opposizione esistenziale tra il poeta e la donna (*malcerto/certo fuoco/tedio*). Queste corrispondenze foniche sono caratterizzate dalla presenza delle stesse consonanti, liquide e sonore e di due dittonghi mobili (*uo*).

La strofa successiva, legata alla precedente dall'assonanza *fuoco/vuoto*, è caratterizzata da due rime imperfette (*congiUNTO – spUNTa* e *tARDO – ARDuO*) che sottolineano il profondo legame tra l'assenza della donna e la perdita di ogni stimolo, da parte del poeta, di continuare a vivere; vi è, inoltre, una rima perfetta (*motIVO – vIVO*). Quasi tutte le rime sono caratterizzate, come nel caso precedente, dai nessi fonici sonori (*ar, iv*), ma tutta la tessitura fonica è scandita dalle *t* e da vocali chiuse deboli (*o, u*) che fanno risuonare nel testo una sensazione di cupezza e di lacerazione.

La terza strofa, secondo la tecnica delle *coblas capfinidas*, già riscontrata in precedenza, è legata alla strofa precedente dall'assonanza *Vivo-Vita*; tutta giocata sul contrasto luce-buio, si presenta, però, notevolmente diversa. Una rima ipermetra tiene legato il primo verso all'ultimo (*barLUMI – iLLUMIna*) ed, inoltre, compaiono una rima interna (*scORGI – spORGI*), e una rima imperfetta (*quESTA – finESTrA*); scompare, invece, la rima perfetta che compariva nelle prime due strofe, a conferma dell'atmosfera singolare di cui la donna risulta essere l'unica testimone, avvalorata, inoltre, dal novenario dattilico, già citato in precedenza, e dalla presenza, stavolta, di sibilanti e di vocali aperte *a-e*, elementi di distensione psichica.

Unico punto di contatto tra le tre strofe è rappresentato dalla presenza costante dei nessi fonici *AR, ER, OR*, che fanno risuonare nel testo una sensazione di asprezza e aridità.

Dal punto di vista lessicale, ancora una volta, una frattura separa le prime due strofe dalla terza; le prime due risultano, infatti, caratterizzate da sostantivi astratti che sono tra loro in diretta opposizione metaforica (*giuoco-spazio-tedio-fuoco/vuoto-motivo-nulla-ansia*). Il vocabolario, tutto giocato sulla contrapposizione spazio-vuoto, con netta predominanza per il secondo termine, manca di forza espressiva; vi è, invece, l'eco di un non-sentimento, di un «abisso interno»²⁷ che «rende improbabile la nascita di sentimenti concreti»²⁸ e, quindi, di immagini reali. La scelta di un linguaggio non tangibile, a tratti impres-

sionistico, e, nella maggior parte dei casi, liricamente uniforme, sembra indicare il rifiuto dell'esistenza di una realtà viva e presente. Non vi sono oggetti, cose, né figure; solo angoscia che diventa «carezza espressiva», «impossibilità generale di linguaggio»²⁹. Coerentemente a quanto detto finora, gli aggettivi appartengono alla sfera della precarietà, della tensione emotiva ma, contemporaneamente, fanno risuonare nel testo una sensazione di atonia, di immobilità stagnante, di inerzia.

La terza strofa si distingue per diversi motivi; tutta giocata stavolta sul contrasto luce-buio, come già precedentemente detto, è caratterizzata da nomi che, richiamano un'immagine magica e miracolosa. «Vita», «barlumi», «finestra», si pongono in dipendenza contrastiva con i sostantivi delle due strofe precedenti e riescono a riempire «di motivo il nulla». L'assenza di aggettivi, sostituiti da sintagmi predicativi (*che dà barlumi, che non s'illumina*), e la presenza di verbi di movimento (*scorgi, sporgi, non s'illumina*) determinano, inoltre, un tentativo di descrizione, che ha una doppia valenza, realistica e allegorica. Vi è una curva vitale in questa terza parte, una vibrazione sconosciuta alle due precedenti. L'ultima strofa si pone, dunque, come un vero e proprio momento di svolta indispensabile alla delineaazione di una vicenda ideologica e poetica.

5. Nella lettera a Guarnieri, del 1964, Montale, interrogato sul significato della terza strofa che costituisce, a nostro avviso, il motivo ispiratore di tutta la raccolta, liquida frettolosamente l'amico rispondendo che «la vita che dà barlumi» altro non è che la «vita interiore, quella che appare e desapare a tratti»³⁰. Eppure, circa trent'anni prima, Montale approvava energicamente l'interpretazione di Contini che, a proposito della poesia in questione, sottolineava «l'atteggiamento», «l'estensione della sua dialettica sentimentale attorno al momento di eccezione»³¹.

La parola «barlume» su cui Montale non si sofferma più di tanto, e a cui non sembra prestare molta attenzione, costituisce un momento fondamentale a questo punto della sua poetica, se si considerano, anche, gli epistolari e gli scritti giornalistici dell'epoca, e nasconde, in realtà, molto più di quanto il poeta non voglia far credere. «La vita che dà barlumi», ossia «la vita interiore che appare e desapare a tratti» rimanda ad una forma di conoscenza intermittente, nata da una rottura all'interno della conoscenza normale; tale frattura presuppone l'esistenza di un sapere, di una verità, alternativa a quella ordinaria o, meglio, di una «seconda vista», dove la coscienza comune perde potere e dove la vita, abitualmente ridotta dalla «prima vista» ad una spiegazione del tutto meccanica dei fatti, perde l'equilibrio consueto. A questo proposito, è interessante vedere che, pochi anni prima della stesura de *Il Balcone*, ed esattamente nel 1925, nella recensione dedicata a *La Sfinge senza Edipo* di Miguel de Unamuno, Montale parla di Šestov e cita, *en passant*, quel «due più due quattro» che rappresenta uno dei punti più significativi de *Les révélations de la mort*³².

Riportiamo il brano da cui Montale ha estratto la citazione:

Due e due quattro, signori, non è la vita, è la morte. In ogni caso l'uomo ha sempre temuto quel «due e due quattro», e io ne ho ancora oggi paura. È vero che l'uomo non si preoccupa che di ricercare questo due e due quattro; varcherebbe gli oceani, rischierebbe la vita per scoprirlo, ma se si tratta di trovarlo, di scoprirlo realmente, vi giuro che ha paura. Ma due volte due quattro è, a parer mio, una semplice impudenza. Il due volte due quattro ci sbircia insolentemente; coi pugni sui fianchi ci si pianta in mezzo alla strada e ci sputa in faccia. Ammetto che due volte due quattro sia una cosa ottima, ma per tutto lodare, vi dirò che anche due volte due cinque è una cosa incantevole³³.

Risulta evidente, a questo punto, che ciò che Šestov ammira di Dostoevskij e che Montale, dichiaratamente, dimostra di confermare, è che vi è un momento in cui l'ordine sociale – l'universo comune a tutti gli uomini – perde per un istante la sua reale consistenza e si frantuma in «barlumi», capaci essi soli di far scorgere la vita vera, quella che sta dietro alle verità obbligatorie, alle evidenze.

Non a tutti è consentito, però, percepire tale momento. Šestov, se continuiamo a seguire la linea indicataci da Montale nella recensione ad Unamuno, afferma che l'unico capace di approfittare dell'attimo di sapere «solitario» e «ingiustificato»³⁴, e di cogliere il «miracolo» è l'«uomo sotterraneo», ossia colui che possiede uno sguardo più profondo, più penetrante di quello di molti sapienti famosi, la già citata seconda vista. La protagonista de *Il balcone* sembra possedere le stesse caratteristiche dell'uomo sotterraneo; nonostante essa non sia un'abitante del sottosuolo, né in senso šestoviano né in senso dostoevskiano, risulta, comunque, tesoriera di un inedito modo di percepire la realtà circostante, di un altro universo cognitivo. L'«arduo nulla», che compariva nella strofa precedente, aveva già dato, seppure in maniera piuttosto sottile, l'idea di un legame con la letteratura russa, come è possibile notare da un altro brano de *Les révélations* che Montale sembra conoscere così bene:

L'uomo è oppresso da un torturante sentimento del nulla, sentimento che non ha neppure la sua denominazione nel nostro linguaggio; sentimento inesprimibile, come si dice, o, piuttosto, irrealizzato, in via di formazione. Potremo fino a un certo punto evocarne l'immagine dicendo che c'è, in questo sentimento, la sensazione ben nitida che quello stato di equilibrio, di perfetta compiutezza, di soddisfazione completa, considerato dalla coscienza comune (l'«omnitudine» di Dostojevskij, il «tutti gli uomini» di Platone) come l'ideale del pensiero umano, che è quello stato assolutamente insopportabile³⁵.

A conferma di questa lettura, si aggiungono gli scritti dedicati a Joyce e a Svevo nel 1926, che confermano in maniera definitiva l'esistenza di una seconda dimensione temporale dove si compie il «miracolo»³⁶.

Nella recensione a Svevo, Montale rileva che i romanzi dello scrittore triestino sono «una sorta di epica della grigia causalità della nostra vita di tutti i giorni, rotta dal balenare improvviso di una contingenza non meno cieca e misteriosa e dal gioco crudele dei bovarismi che dividono l'anima solitaria e la

disperdono»³⁷. L'attenzione di Montale è subito attratta, dunque, da ciò che si nasconde dietro al livello visibile del testo, da quelle «voci» che salgono dal «sottosuolo» e rivelano scarti ed eccezioni³⁸. La recensione alla versione francese di *Dubliners* di Joyce arriva qualche mese dopo e si rivela molto più di un semplice interesse letterario; Montale si sofferma soprattutto ad ammirare il procedimento joyciano, la sua capacità di fondere esperienza spirituale e «senso del corpo»³⁹, l'atmosfera metafisica che ne deriva, ma, indirettamente, non manca di fornire indicazioni ancora più interessanti⁴⁰. Egli cita, infatti, *en passant* come aveva fatto per *estov* nella recensione ad Unamuno, la traduzione francese del *Portrait of the Artist as a Young Man (Dedalus)*, stesura finale del progetto di scrittura inizialmente intitolato *Stephen Hero*, particolarmente interessante perché conteneva al suo interno la teorizzazione joyciana dell'epifania⁴¹; nella stesura definitiva, tale teorizzazione, scompare, ma lascia il posto ad un episodio analogamente significativo, la visione della fanciulla sulla spiaggia. Ed in questo brano, che Montale sembra conoscere piuttosto bene, troviamo per la prima volta, in riferimento alla reazione suscitata dall'incontro con una figura femminile che appare inaspettatamente dal mare, il termine «clarté»:

L'image de la jeune fille était entrée dans son âme à jamais, et cependant nulle parole n'avait rompu le silence de son extase. Ses yeux à elle l'avaient appelé et son âme avait bondi à l'appel. Vivre, errer, tomber, triompher, recréer la vie avec la vie! Un ange sauvage lui était apparu, l'ange de jeunesse et de beauté mortelles, messenger de l'incorrutable justice de la vie, ouvrant devant lui, en un instant d'extase, les barrières de toutes les routes d'erreur et de gloire. En avant! En avant! En avant! [...]. Il ferma les yeux dans une langueur ensommeillée. Ses paupières tremblaient comme si elles eussent senti l'immense mouvement circulaire de la terre et de ses satellites, comme si elles eussent senti l'étrange lumière de quelque monde nouveau. Son âme s'enfonçait dans un monde nouveau, fantastique, trouble, incertain comme une région sous-marine, traversé par des formes et des êtres nébuleux. Était-ce un monde, une clarté, une fleur? Brillant et tremblant, tremblant et se dépliant, lumière naissante, fleur qui s'ouvre, cela se développait se succédant sans cesse à soi-même, éclatant en poupre absolue, se dépliant et se décolorant jusqu'aux extrêmes pâleurs de rose, pétale par pétale, onde de lumière par onde lumière, voyant le ciel entier de ses lueurs délicates, de plus en plus intenses⁴².

Anche in questo caso «une clarté»⁴³ è un chiarore fulmineo, metallico, un frammento di un «mondo nuovo» che «baluginando e tremolando» erompe per «ricreare vita dalla vita»; e anche in questo caso, tale «clarté» appare in riferimento ad un «angelo selvaggio della giovinezza e della bellezza mortale», a una donna definita «onda di luce», e «messenger dalle giuste corti della vita». La figura femminile, come nelle poesie di Montale, si conferma come depositaria di una verità altra rispetto a quella comune, come abitante di un mondo nuovo, fantastico, oscuro, non da tutti visibile; e si presenta con dei connotati fisici ben precisi, ispirati al calore, alla luce. È interessante notare che nella prima versione italiana del *Portrait*, nel 1933, Cesare Pavese traduce «clarté», non a caso, con «barlume», proponendosi come un buon mediatore tra lo scrittore irlandese e il poeta genovese e come suggeritore di scelte linguistiche ben precise⁴⁴.

Qualche pagina dopo, Joyce continua a soffermarsi su questo «mondo nuovo»:

Ses réflexions n'étaient qu'un brouillard de doute et de méfiance envers lui-même, illuminé par quelques éclairs d'intuition, mais d'une splendeur si claire qu'à ces moments-là le monde disparaissait sous ses pieds, comme s'il eût été consumé par le feu; après quoi sa langue devenait pesante et ses yeux ne répondaient plus aux regards des autres, car il sentait que l'esprit de beauté l'avait recouvert comme un manteau et qu'en rêve, du moins, il venait de connaître la grandeur⁴⁵.

Alla pagina successiva, la parola «clarté» viene sostituita da «vision»⁴⁶ che ricompare come parola-chiave e che, non casualmente, viene tradotta da Pavese, ancora una volta, con «barlume»:

[...] Stephen eût volontiers comparé ce visage à celui d'une prêtre coupable écoutant la confession de ceux qu'il ne pouvait absoudre, s'il n'avait gardé dans la mémoire le regard de ses sombres yeux féminins.

Par l'intermédiaire de cette image, il eut la vision d'une étrange et sombre caverne de conjectures, mais il s'en détourna aussitôt, se rendant compte que l'heure n'était venue d'y pénétrer⁴⁷.

La «clarté», la «vision», il «barlume», dunque, rappresentano la scintilla dell'intuizione nella fissità costante che paralizza l'esistenza umana; essi raffigurano il minuscolo componente di una realtà che prevede un diverso modo di disporre la materia sensibile e intelleggibile, un altro modo di disporre i rapporti tra le cose, è una «stasi luminosa» che consente «l'incanto del cuore»⁴⁸. Il «barlume», quindi, non è soltanto il frutto di questa esperienza ma è l'esperienza stessa; esso la costituisce e le conferisce un significato, delineandola sotto forma di esperienza fantastica esemplare. È ovvio che tra i due autori vi sono notevoli differenze: i barlumi dello scrittore irlandese prevedono un incanto estatico, un vortice emozionale che trascende, a tratti, l'esperienza umana e che poco o niente ha a che fare con la poesia montaliana. Tuttavia i debiti che Montale contrae nei confronti della prosa joyciana sembrano essere, in questo momento del suo itinerario poetico, più preziosi delle differenze che separano i due autori⁴⁹; Joyce svela al giovane Montale o, meglio, conferma, l'esistenza di una nuova atmosfera interiore, di un nuovo universo cognitivo, e suggerisce una terminologia incentrata sulla fenomenologia luminosa⁵⁰. A conferma di questo, riteniamo utile tornare all'opera che innesca la recensione, ossia *Dubliners*. La parola «barlume» non compare mai nei racconti, il momento di eccezione si verifica ma rimane sospeso, soffuso tra i «tronconi mutilati» dei «pezzi di vita dublinesi»; il «barlume» è, allora, un sussulto, constatato, ma inespreso.

Le scelte linguistiche montaliane risentono, però, ancora fortemente dell'influenza joyciana; basti pensare a quella «luce in tenebra», evidente calco dantesco, che incornicia *Eastbourne* e che, non a caso, compare in uno dei racconti non citato dal Montale critico nella recensione del 1926, *La grazia*:

«Leone XIII» diceva Cunningham «era uno dei luminari della sua epoca [...] Come Papa s'era scelto il motto, come sapete, *Lux su Lux*, vale a dire “Luce su luce”».

«No, no,» intervenne con slancio Mr Fogarty «vi sbagliate in questo. Il motto doveva essere *Lux in tenebris*, “Luce nelle tenebre”»

«Oh, sì» disse M'Coy. «*Tenebrae*»⁵¹.

Il contesto in cui si svolge il dialogo esula palesemente da qualsiasi atmosfera salvifica ed epifanica, ma vi è un notevole legame tra il vocabolario di Joyce e le scelte linguistiche del Montale poeta all'inizio degli anni Trenta che non si può fingere di ignorare; non dovrebbe stupire, a questo punto, che proprio nel 1933, anno de *Il balcone* e della prima stesura di *Eastbourne*, il Corbaccio pubblicasse la traduzione italiana di *Dubliners* (a cura di Annie e Adriano Lami) e Frassinelli quella di *Dedalus* (a cura di Cesare Pavese), come abbiamo già detto, e che Montale acquistasse entrambe le opere, in qualità di direttore del Gabinetto Vieusseux, proprio nel giugno dello stesso anno⁵². È evidente che gli autori letti e recensiti da Montale fino a questo momento presentino come tratto distintivo una concezione temporale completamente nuova, staccandosi in maniera inesorabile dai vecchi moduli narrativi. L'idea della vita come eterna ripetizione, come fluire indistinto della catena temporale, e la consapevolezza dell'insignificanza di ognuno degli anelli che la compongono, sempre identici gli uni agli altri, sviluppano la convinzione che l'esistenza vera dell'individuo si riduca, in realtà, ad una serie di attimi irrelati tra di loro, che taglino verticalmente, ed in maniera del tutto tempestiva, l'immanenza quotidiana. Tali momenti rompono l'ordine consequenziale che regola i rapporti abituali tra le cose o, meglio, tra l'individuo e le cose, e permettono, anche se solo per una frazione di tempo, di percepire la realtà in un modo completamente inedito, di creare una verità alternativa a quella esistente. La lettura di Šestov unita a quella di Joyce è determinante per comprendere il processo di mutamento a cui è sottoposto il concetto di tempo; per la prima volta risulta evidente che il valore della vita umana sta in una frammentarietà discontinua e non in un'invariabile continuità (negli *Ossi* tale idea era presente, ma ancora in forma embrionale). La poesia del 1933 potrebbe confermare un avvenuto e ben definito processo di maturazione e il grande incontro di Montale con la narrativa europea o, meglio, con una *tranche* della narrativa europea. Tale filone non tenta di dare alla vita un ordine che, in realtà, essa non possiede, ma opta, invece, per l'accettazione della frammentazione esistenziale, consapevole che il frammento contiene l'essenza, l'intero valore dell'esperienza umana⁵³. *Il balcone* non ha l'efficacia stilistica delle poesie appartenenti all'ultima sezione de *Le Occasioni*, la loro consistenza e la loro concentrazione fisica, ma la terza strofa (oltreché la posizione liminare che Montale sceglie per questa poesia) e la data di composizione – la poesia viene composta nello stesso anno di *Sotto la pioggia*, *Punta del Mesco*, *Costa San Giorgio*, *Eastbourne*, che viene conclusa nel 1935, *Barche sulla Marna*, terminata nel 1937 – creano un filo ideale tra il più antico dei *Mottetti* e la parte più significativa della coeva produzione poetica montaliana.

6. Quanto detto finora conferma, dunque, l'idea che dietro l'ultima strofa ci sia molto di più di quello che Montale aveva lasciato intendere a Silvio Guarnieri con «è la vita interiore che appare e compare a tratti» e, nello stesso tempo, lascia intravedere alcune interessanti novità sulla dedicataria femminile, su cui ci siamo soffermati in precedenza. Se il sostantivo «fuoco» è oggettivamente riferibile a Clizia, anche il termine «barlume» presenta delle notevoli affinità con questa figura femminile; lo si può trovare, infatti, nei componimenti a lei dedicati, nelle varianti di «barbaglio», «luce di lampo», anch'essi indizi miracolosi di una realtà extra-sensoriale, come si può notare in *La speranza di pure rivederti...* («e mi chiesi se questo che mi chiude / ogni senso di te, schermo d'immagini, / ha i segni della morte o dal passato / è in esso, ma distorto e fatto labile, / un tuo barbaglio»), in *Ecco il segno* («Ecco il segno; s'innerva / sul muro che s'indora: / un frastaglio di palma / bruciato dai barbagli dell'auro-ra»), in *Perché tardi? Nel pino lo scoiattolo* («Nulla finisce, o tutto, se tu folgore / lasci la nube»), in *Elegia di Pico Farnese* («Il lampo delle tue vesti è sciolto [...]»), in *Nuove stanze* («follia di morte non si placa a poco / prezzo, se poco è il lampo del tuo sguardo»), ed, ancora, in molte delle poesie successive a *Le occasioni*, come *Su una lettera non scritta* («ch'io fugga dal bagliore / dei tuoi cigli. Ben altro è sulla terra»), in *Sulla colonna più alta* («il tuo lampo mutava in vischio i neri / diademi degli sterpi [...]»). Tuttavia, non si può fare a meno di notare che anche la figura di Annetta, nel suo *iter* poetico, è legata, in maniera abbastanza tenace, all'immagine del tremolio intermittente di una luce, e all'evento che rompe la catena causale dell'ordine universale (dominato dalla necessità) e già molto prima dell'incontro con Irma Brandeis, come si può vedere dalle poesie degli *Ossi* e da molte delle successive; in *Il canneto rispunta i suoi cimelli* («Assente, come manchi in questa plaga / che ti presente e senza te consuma: / sei lontana e però tutto divaga / dal suo solco, dirupa, spara in bruma»), in *Delta*, («La vita che si rompe nei travasi / secreti a te ho legata»), in *Incontro* («La tua vita è ancor tua: tra i guizzi rari / dal giorno sparsa già»), e, successivamente, in *Vecchi Versi* («Muoveva tutta l'aria del crepuscolo a un fioco / occiduo palpebrare della traccia / che divide acqua e terra; e il punto atono / del faro che baluginava sulla roccia del Tino, cerula, tre volte / si dilatò e si spense in un altro oro»), ne *La Casa dei doganieri* («Oh l'orizzonte in fuga, dove s'accende / rara la luce della petroliera! Il varco è qui?»), in *Stanze* in cui compare lo stesso 'segno' che Montale aveva già scelto per il mottetto cliziano *Ecco il segno* («Tocchi il segno, travalichi. [...] / La dannazione / è forse questa vaneggiante amara / oscurità che scende su chi resta»), in *Punta del Mesco* in cui compare, non a caso, l'immagine di un «davanzale» («Brancolo nel fumo, / ma rivedo: ritornano i tuoi rari / gesti e il viso che aggiorna al davanzale»), in *L'Estate* («Forse nel guizzo argenteo della trota / controcorrente / torni anche tu al mio piede fanciulla morta / Aretusa»), in *Eastbourne* dove, come accade ne *Il balcone*, compaiono due sintagmi non perfettamente riconducibili alla stessa destinataria, («E vieni tu pure voce prigioniera, sciolta / anima ch'è smarrita, / voce di sangue, persa e restituita / alla mia sera» e «Anche tu lo sapevi, luce-in-tenebra»), in *Dolci anni che di lunghe rifrazioni* («dolci anni che ravviso come

poca / luce tra nebbia ora che intorno mi ardono / senza vampa»), in *Annetta* («Le tue apparizioni furono per molti anni / rare e imprevedute, non certo da te volute», ed, ancora, «Tuo era il prodigio») e, infine, in *Se al più si oppone il meno* («E proprio in quel momento / brillò, si spense, ribillò una luce / sull'opposta costiera. Già imbruniva. / “Anche il faro, lo vedi, è intermittente, / forse è troppo costoso tenerlo sempre acceso [...]”»).

Al di là delle profonde differenze tra le due figure femminili – quella di Annetta è, senza dubbio, connotata da una malinconia crepuscolare legata alla morte; essa, prima di essere il «fantasma che ti salva», è «fantasma» reale, figura evanescente, spettrale, consumata da una sofferenza fisica (legata alla malattia) e spirituale – è evidente, comunque, un profondo legame; per entrambe si verifica, infatti, la stessa situazione di presenza-assenza, di temporalità frammentaria e fulminea che si concretizza in uno scintillio cromatico luminoso. In alcuni momenti, come nel caso di *Eastbourne*, le due ispiratrici si «con-fondono»⁵⁴, si rispecchiano l'una nell'altra. Soffermiamoci un momento proprio su *Eastbourne*.

In una lettera a Guarnieri, Montale ammette chiaramente un legame tra la poesia in questione e la sua vita nel 1933; precisa, infatti, che «il soggetto è *quel ferragosto*», e che l'«onda lunga a striscio è *quell'onda* che torna dopo la bassa marea. Dolce sul pendio come anche la mia vita in quegli anni. Dolce ma insidiata»⁵⁵; la sua insistenza sull'aggettivo dimostrativo, riportato addirittura in corsivo, lascia intendere che entrambe le immagini corrispondano ad un momento ben definito, realmente vissuto, e denso di significato. È difficile non scorgere dietro a queste affermazioni l'ombra di Clizia o, meglio, di Irma Brandeis, nel periodo iniziale e più intenso della loro storia, tanto più che la data sottoscritta al testo, quando fu pubblicato in rivista prima, e nell'indice delle *Occasioni* poi, «ferragosto 1933» e «1933 e 1935» è decisamente cliziana. Il poeta dà, però, un'altra indicazione significativa: «il giorno è folto di cose e memorie»; si stabilisce, così, un legame tra il presente della poesia e il ricordo di un passato lontano, inevitabilmente richiamato alla mente dal momento di «festa». Non a caso, nella quarta strofa compare in maniera evidente la rievocazione di un'immagine spettrale; l'«anima» «persa», «smarrita», è, infatti, un chiaro riferimento alla «sostanza spirituale ormai staccata dal corpo» ed è lecito pensare che il poeta alluda ad Annetta; nel finale della poesia, tale figura perde i connotati tremolanti e incerti per divenire «luce in tenebra» (formula che ricorda Joyce, come già detto), apparizione luminosa dotata di un potere salvifico, e destinata a scomparire «al primo tocco delle campane». Potremmo senza dubbio semplificare la questione affermando che il presente «dolce e insidiato» del 1933 fa riemergere in Montale un'esperienza personale trascorsa, legata alla figura di Annetta (forse un altro ferragosto, magari quello dell'estate del 1920). Clizia fa ricordare, dunque, Annetta, ne «restituisce» al poeta il «respiro», la «voce», e diventa il movente della coscienza rievocatrice da cui affiora la realtà passata⁵⁶.

La stessa cosa avviene ne *Il balcone* (forse non è un caso che la data di composizione delle due poesie sia la stessa). L'incontro con Clizia determina sicuramente la poesia, ma in controluce emerge in maniera abbastanza chiara la

presenza o, meglio, l'assenza dell'altra grande ispiratrice della sua poesia, di Annetta, alla quale è indissolubilmente legato il suo passato. La dedicataria del componimento liminare de *Le occasioni* si presenta, dunque, come una sovrapposizione delle due figure femminili, una *mulier* dalla fisionomia doppia ed indistinta, in cui il fulgore e la passione convivono intrecciati con l'elusività e l'ombra. Clizia e Annetta perdono la loro consueta autonomia e si assimilano, fondono le loro peculiarità⁵⁷.

Il *tu*, cui Montale si riferisce, è, stavolta, privo di una «designazione referenziale univoca», e «risponde al desiderio di parlare con qualcuno» e, specialmente, di comunicare il valore programmatico del componimento, di esprimere il cambiamento radicale della seconda raccolta poetica e di farlo attraverso le sue due ispiratrici più illustri⁵⁸.

7. L'ultima strofa offre, però, ancora spunti per altre riflessioni, altri interrogativi; la «finestra che non s'illumina», ad esempio.

Nella lettera a Guarnieri, Montale lascia intravedere una sorta di conflitto tra la donna che tende ad una vita di verità e il suo io, assolutamente incapace di «autorizzare e sostenere» «quello slancio», «quella tensione» (la «finestra che non s'illumina» appunto), ma desideroso di viverla nella sua «memoria e fantasia»⁵⁹. La donna vive, allora, la sua vita alternativa, fatta di barlumi, di «barbagli», quella vita che non appartiene al poeta, in quanto non capace di viverla, se non di riflesso, attraverso l'apparizione fenomenica della presente-assente che diventa per lui una «miniera di barlumi». Prima di passare ad analizzare il significato che questa finestra assume, riteniamo sia utile, ancora una volta, considerare le dichiarazioni di Rebay in proposito; il critico rivela infatti che *Il Balcone* richiama un precedente illustre, *Le balcon* di Baudelaire nelle *Fleurs du Mal*, e riconosce un evidente legame tra il componimento francese e quello italiano. Il *Balcone* montaliano, infatti, è per lui la risposta all'interrogativo di Baudelaire, il quale dal suo *balcone* si chiede se i «sentimenti e gli affetti che l'avevano unito all'amata gli saranno mai restituiti dal vuoto insondabile che ora lo separa da lei». Questa domanda che il poeta francese lascia di proposito senza risposta, nell'ambito del *Balcone* di Montale suscita, secondo Rebay, «un'eco immediata di angoscia e pessimismo»⁶⁰; la poesia si chiude, infatti, con l'immagine di una «finestra che non s'illumina». Non soltanto. Rebay riconosce in «balcone» una parola tematica, che farebbe da spia di un sotterraneo rapporto tra la poesia liminare delle *Occasioni* e una delle prose entrate nella *Bufera*, la *Visita a Fadin*, dedicata al poeta amico di Sergio Solmi, morto prematuramente dello stesso male di Arletta, come afferma lo stesso Montale⁶¹.

Ad un'attenta lettura delle due poesie, però, risulta chiaro che, oltre al titolo, non vi sono altri significativi punti di contatto. Baudelaire si strugge al ricordo di una presenza, di un passato e di una passione di cui «il balcone», termine che non compare solo nel titolo ma anche nella seconda strofa, è l'immagine-simbolo. Montale evoca un'assenza, il suo ricordo non ha volto, non ha tempo, solo contorni sfumati; il termine «balcone» non compare all'interno

del testo, e la finestra che il poeta genovese gli preferisce all'ultimo verso è soprattutto una finestra «reale» - precisazione importante, poiché, è bene ricordarlo, dalla «pura invenzione» è impossibile per Montale riuscire a «ricavare nulla» -: appartiene, quasi sicuramente, al vissuto del poeta, rappresenta per lui un luogo dai connotati definiti che riflette una situazione autenticamente vissuta o, ancora, un'emozione trascorsa. È, però, «anche» qualcos'altro; mentre rivendica perentoriamente la materialità della «parola-immagine», Montale, seguendo l'esempio di Joyce, la manipola e la dota di una devianza superfisica che la separa insanabilmente dalla tangibilità e dalla consistenza del mondo reale, e la fa divenire immagine misteriosa e oscura, luogo di eventi inattesi e miracolosi. Come accadeva nei racconti di Dublino, anche qui l'esperienza spirituale è assunta nell'«involucro» del fatto piuttosto che «non in se stessa dissolta e anatomizzata» e l'atmosfera, « lirica e sostanziale » nello stesso tempo, è metafisica. Non è un caso, quindi, che nella nota, apparsa in «Corrente» in occasione della prima pubblicazione de *La Venezia di Hoffmann e la mia* e de *Il balcone*, Montale specificasse che «il titolo, puramente possibile e indicativo», si proponeva di essere «un sottinteso», una «chiave in più offerta al lettore». Il «balcone» è, allora, un'allusione a Baudelaire, un ammiccamento, ma non una risposta, come sostiene Rebay. Crediamo sia più giusto supporre che Montale scelga di riprenderne il titolo e di adattarlo alla sua lirica in virtù di un'apparente consonanza di temi e di situazioni. Improbabile che possa averlo fatto con l'intento di «sottolineare un rapporto parodico» come propone Bonora⁶². Allo stesso modo, non riteniamo che *Visita a Fadin* possa essere lontanamente coinvolto nelle vicende de *Il balcone*; la «balconata degli incurabili» che compare nei primi versi, allude ad un sanatorio e si presenta come una terrazza limitata da una balaustra e poco o niente ha a che fare con la poesia-dedica che introduce *Le occasioni*⁶³.

La finestra dell'ultimo verso rimane unicamente un termine preciso del vocabolo (un po' più impreciso) che Montale utilizza nel titolo, e piuttosto che essere una parola tematica, come afferma Rebay, si presenta come una vera e propria figura tematica di tutte le *Occasioni*: in *Vecchi versi* vi è una situazione di separazione rappresentata dai «vetri schiusi nella sera fumida» («Ricordo la farfalla ch'era entrata / dai vetri schiusi nella sera fumida / su la costa raccolta, dilavata / dal trascorrere iroso delle spume»), così anche nel mottetto *Brina sui vetri*.. («Brina sui vetri; uniti / sempre e sempre in disparte / gl'infermi [...]»), in *Sotto la pioggia* («raggia vermiglia / una tenda, una finestra si rinchioda»), in *Punta del Mesco* («ritornano i tuoi rari / gesti e il viso che aggiorna al davanzaletto»), in *Nuove Stanze* («s'apre la finestra / non vista e il fumo s'agita»), in *Notizie dall'Amiata* («le fumate / morbide che risalgono una valle / d'elfi e di funghi fino al cono diafano / della cima m'intorbidano i vetri, / e ti scrivo di qui, da questo tavolo remoto, dalla cellula di miele / di una sfera lanciata nello spazio»).

La «finestra» o «balcone» compare, quindi, come figura di separazione, momento di distanza, schermo che divide la vita dalla non-vita, che isola l'ombra dalla luce; essa identifica, forse, una condizione di solitudine o, meglio, di oscu-

rità, di dannazione, di esilio (non era proprio Montale ad affermare in *Stanze*, qualche anno prima, «La dannazione / è forse questa vaneggiante amara / oscurità che scende su chi resta?»). Potrebbe ricordare, per certi versi, la scena finale de *I Morti*, racconto che chiude i *Dubliners* e considerato da Montale «il più convincente del libro»; anche in questo racconto la finestra rappresenta un momento eccezionale di chiaroveggenza interiore. Gabriel, «un uomo di mezza età, marito felice da vari anni, scopre all'improvviso di non avere avuto mai alcuna importanza nella vita della propria fedele sposa»⁶⁴; sdraiato accanto a lei, davanti alla finestra di una camera d'albergo, guardando la neve cadere egli ha la netta percezione della distanza che lo separa da lei, dal suo passato, dalla loro vita insieme⁶⁵.

O, forse, più semplicemente e suggestivamente, la finestra di Montale è luogo di attesa in cui si verifica la conversione dal «nulla-inerzia» al «motivo-attesa»⁶⁶.

8. Abbiamo precedentemente accennato che *Il balcone* conferma, in un certo senso, il grande incontro di Montale con la narrativa europea o, meglio, con una determinata *tranche* della narrativa europea. L'interesse dimostrato nei confronti di Joyce, e in particolare nei confronti di una precisa parte della produzione dello scrittore irlandese, è, in questo senso, indicativo, non soltanto perché svela la genealogia di certe intuizioni montaliane, ma perché, nel farlo, rivela chiaramente quale fosse la direzione verso cui il poeta genovese orienti la sua poesia. Non è un caso, infatti, che nel corso delle sue recensioni Montale non dedichi una particolare attenzione all'*Ulysses*, a *Finnegans Wake*, e ad *Anna Livia Plurabelle*, che pure costituivano un punto di approdo fondamentale nell'itinerario joyciano; Montale li cita con freddezza e scetticismo dichiarando di considerarli un «travestimento del romanzo» e un esempio della «patologia del linguaggio che divora le figure»⁶⁷.

Gli anni in cui Montale ammirava e sceglieva *Dubliners* e *A Portrait of the Artist as a Young Man* sono, e anche questo non è un caso, gli anni in cui ordinava per il Vieusseux le opere di Virginia Woolf e di D.H. Lawrence, in cui recensiva il Proust di Debenedetti⁶⁸; tutti scrittori che pure celebravano nelle loro opere la scoperta di una nuova dimensione temporale, di una nuova idea del concetto di tempo, sia dal punto di vista gnoseologico, sia dal punto di vista delle strutture narrative. È chiaro, allora, che la ricerca montaliana si attesta su scrittori problematici, in cui è evidente il senso del conflitto, della crisi dei valori propagatasi con i mutamenti politico-sociali intervenuti nel nuovo secolo; tuttavia ciò che maggiormente ha attratto Montale è il modo di dare vita a questo disvalore: a dirigere la sua scelta non è tanto un soggetto, un contenuto, un tema, quanto una particolare concezione della vita e dell'arte.

Joyce, Virginia Woolf, Lawrence e Proust, i cosiddetti scrittori epifanici, non credono all'esigenza della rappresentazione esaustiva dei fatti dell'esistenza, della «successione cronologica dei destini esteriori»⁶⁹, né cercano di portare l'attenzione sulle grandi svolte, sui grandi avvenimenti, come era avvenuto per la

letteratura del secolo scorso. Tale filone si distacca in maniera considerevole non solo dalla narrativa passata ma, e qui sta tutto il senso della scelta montaliana, anche da quella che le è contemporanea e che sceglie, altrimenti, di rappresentare il disvalore moderno attraverso la deformazione, lo straniamento della realtà, ottenendo come unico risultato di renderla assurda ed inautentica; tale prosa cede al tranello di credere che l'istanza critico-negativa si debba dissolvere in indecifrabilità, in un'oscurità comunicativa che rappresenti tutta la contraddittorietà dell'esistenza umana. Adesso risulta chiara la direzione che Montale sceglie di percorrere nel periodo di gestazione de *Le Occasioni*, che poi è anche il momento decisivo del suo distacco dagli *Ossi*, del suo rinnovamento poetico, del suo approdo alla modernità.

Le Occasioni prendono atto del «cerchio», della «ruota» inarrestabile intorno a cui si articola l'esistenza umana, dei «corridoi murati» che impediscono qualsiasi possibilità di cambiamento, del «tedio», registrano il movimento impazzito della «banderuola affumicata» che «gira senza pietà», lo «strazio d'agonie», ma dedicano la loro attenzione a cercare il «segno smarrito», il «barlume», a dare voce all'unico momento che sia intriso di qualche valore.

La capacità, in qualità di critico letterario, di riconoscere la grandezza di scrittori quali Kafka, Musil, che pure scrivevano negli stessi anni di Joyce, di Lawrence, e della Woolf, non gli impedisce di percepirne l'effettivo limite come artisti, nel senso più ampio del termine, come modelli da cui trarre intuizioni o scoperte.

La recensione a Kafka ha un valore che va oltre il giudizio attribuito al singolo autore, ma potrebbe essere considerata un'esplicita presa di posizione nei confronti della letteratura contemporanea, una cosciente dichiarazione di non appartenenza poetica ad una scrittura che si pone come annullamento e negazione del principio stesso di comunicazione, di intervento⁷⁰; i punti centrali di tale riflessione possono benissimo ridursi a due: il distacco perentorio dal «classicismo» che era stato il baluardo del «grande impressionismo», e la constatazione della presenza di un «muro che non può aprirsi», ossia l'assenza di una qualsiasi forma di 'grazia'. Ciò che manca in tali scrittori, e che limita il senso dell'esperienza montaliana ad un semplice interesse culturale, è la rinascita di un sentimento religioso, di una *religio*, intesa, però, in senso laico, che contribuisca non ad alleviare, ma ad oggettivare il conflitto esistenziale, a frenare il processo di dissolvimento espressivo.

La lezione che Montale apprende dai «barlumi» di Joyce, dalle «visioni» woolfiane, dall'«incarnate moment» di Lawrence, e dalle «intermittenze del cuore» proustiane, è la presenza attiva di una «fenomenologia dello spirito», la manifestazione di eventi, segni che, anche se discontinui e temporalmente inestesi, abbiano ancora un valore assoluto e che, per questo motivo, debbano avere la possibilità di essere rappresentati.

La consapevolezza della frammentarietà dell'esperienza umana che si compie in un «tempo apparente» non lo induce ad abbandonare l'idea che tale frammentarietà possa essere recuperata e ricostruita attraverso l'arte, che possa essere rappresentata attraverso una «durata», così come non lo induce ad ab-

bandonare una certa fiducia nelle cose, nelle parole. Il senso di *religio* che Montale apprende dagli scrittori epifanici sta, allora, soprattutto in questo tentativo estremo di frammentare e, contemporaneamente, di ricomporre e di oggettivare; ma in questa devozione laica c'è anche tutto il senso di una tragicità che va oltre i tentativi attuati da quegli scrittori che, polemizzando apertamente contro l'insignificanza del mondo, sceglievano di annullarla in una scrittura egocentrica ed onnipotente (*l'Ulysses* di Joyce, appunto). Nel libero abbandono alla deformazione e alla disumanizzazione vi è la neutralizzazione del conflitto, la possibilità di una catarsi; l'autocontrollo montaliano, invece, presuppone un costante compromesso tra l'istanza critico-negativo e la scelta etica della moderazione, nel tentativo di riuscire a raggiungere quell'integrità negata dallo stato di cose presente.

NOTE

¹ E. Montale, *Due sciacalli al guinzaglio*, in Id., *Il Secondo mestiere. Arte musica e società*, Milano, Mondadori, 1996, p.1493. D'ora in poi il volume verrà citato con la sigla SM3.

² Delle strategie montaliane di occultamento delle fonti si è occupata approfonditamente Tiziana de Rogatis in *Montale e il classicismo moderno*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2002.

³ *Stile e tradizione*, SM3 10.

⁴ *Intenzioni. Intervista immaginaria*, in SM3 1478. Sul rapporto tra la poesia di Montale e la prosa, cfr. G. Lonardi, *Il Vecchio e il Giovane*, Bologna, Zanichelli, 1980.

⁵ «Le mie poesie sono funghi nati spontaneamente in un bosco [...] Il bosco non era vergine; era stato concimato da molte esperienze e letture. Nacquero per una volontà, un bisogno, di esprimersi con certe parole, con parole che suggerissero un certo mondo fisico e morale». Cfr. *Dovevo inserirmi in una tradizione viva*, SM3 1539-40.

⁶ *Valery Larbaud*, in E. Montale, *Il Secondo mestiere. Prose*, Milano, Mondadori, 1996, p. 34. D'ora in poi il volume verrà citato con la sigla SM2.

⁷ Nella sopra citata recensione a Larbaud, Montale ammirava la capacità dello scrittore francese di «saper trarre partito, organizzandole, da una molteplicità di esperienze culturali che svierebbero artisti meno provetti». «Larbaud», afferma ancora Montale, «accetta pretesti e avventure, sa risolvere gli urti più scabrosi. Sotto il suo polo l'aria più burrascosa si fa clemente e neutrale». Queste parole, alla luce dell'itinerario poetico montaliano, assumono il valore di una confessione personale.

⁸ Cfr. E. Montale, *Opera in versi*, Torino, Einaudi, 1980, p. 894.

⁹ Cfr. Montale, *Opera in versi* cit., p. 895.

¹⁰ G. Contini, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino, Einaudi, 1974, p. 86.

¹¹ A. Marchese, *Le ispiratrici dei Mottetti* in *Strategie di Montale: poeta tradotto e traduttore*. Atti del secondo seminario di Barcellona su la costruzione del testo, a cura di M. Muñiz Muñiz e F. Amella Vella, Firenze, Cesati, 1998, p. 132.

¹² N. Scaffai, *Montale e il libro di poesia (Ossi di seppia Le occasioni, la bufera e altro)* Pisa, Pacini-Fazzi, 2002, p. 77.

¹³ Marchese, *Le ispiratrici dei Mottetti* cit., p. 123.

¹⁴ Dello stesso parere è Ettore Bonora che afferma che «“il certo tuo fuoco” del v. 4 non sta in relazione con nessuno dei tratti psichici con i quali colei che morì “molto giovane, di una malattia inguaribile” ci è stata tramandata dalle poesie sicuramente ispirate da lei». Cfr. E. Bonora, *Le metafore del vero. Saggi sulle «Occasioni» di Eugenio Montale*, Roma, Bonacci, 1981.

¹⁵ L. Rebay, *Sull'«autobiografismo» di Montale*, in *Innovazioni tematiche espressive e linguistiche della letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Olschki, 1976, p. 76.

¹⁶ *Commento a se stesso*, SM3 1504.

¹⁷ Contini, *Una lunga fedeltà* cit., p. 86.

¹⁸ *Commento a se stesso*, SM3 1503.

¹⁹ S. Solmi, *La poesia di Montale, in Scrittori negli anni: saggi e note sulla letteratura italiana del '900*, Milano, Il Saggiatore, 1968, p. 295.

²⁰ D. Isella, *Le occasioni*, Torino, Einaudi, 1996, p. 4.

²¹ L'«arduo nulla» de *Il balcone* sembra collegarsi a «il nulla» di *Forse un mattino andando* in cui sono fortemente evidenti i legami con la letteratura russa e l'esistenzialismo russo di Šestov come ha fatto notare Sanguineti (cfr. *Forse un mattino andando*, in *Lecture montaliane in occasione dell'Ottantesimo compleanno del poeta*, a cura di S. Luzzato, Genova, Bozza, 1977, pp. 47-52).

²² In «Corrente» e nella prima edizione Einaudi, del 1939, compariva, invece, la variante «estro» con il valore etimologico di 'assillo', che supportava fortemente «spunta» del verso precedente; il sostantivo fu sostituito anche per consiglio di Contini che lo considerava «sfocato logicamente e impreciso» anche se dotato di «un certo fascino laterale». Per quanto riguarda l'interpretazione di questo quarto verso, Montale specifica a Silvio Guarnieri: «È l'ansia di continuare a vivere senza di te». Cfr. *Commento a se stesso*, SM3 1504.

²³ G. Contini, *Una lunga fedeltà* cit., p. 54.

²⁴ G. Contini, *Una lunga fedeltà* cit., p. 86.

²⁵ A proposito dei domini fenomenici che preparano l'evento occasionale, interessante ciò che afferma Elisabetta Graziosi: «Questa vastissima presenza del buio, del vuoto, del nulla come substrato rappresentativo delle luminose epifanie del reale, è amplissimo e documentabile nelle *Occasioni*: è l'«arduo nulla» de *Il balcone*, l'«oscurità piena» di *Vecchi versi*, la «tenebra» di *Buffalo*, il «vuoto» di *Nel parco di Caserta* e di *Tempi di Bellosguardo*, la «dura oscurità» di *Accelerato*, l'«ombra» di *Lontano, ero con te*, la «mia notte» di *La gondola che scivola*, e gli esempi sarebbero ancora numerosissimi». Cfr. E. Graziosi, *Il tempo in Montale. Storia di un tema*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, p. 54.

²⁶ Graziosi, *Il tempo in Montale. Storia di un tema* cit., p. 80.

²⁷ G. Contini, *Una lunga fedeltà* cit., p. 28.

²⁸ G. Contini, *Una lunga fedeltà* cit., p. 20.

²⁹ Per questa e la citazioni precedente, Contini, *Una lunga fedeltà* cit., p. 22.

³⁰ *Commento a se stesso*, SM3 1504.

³¹ Il saggio di Contini, apparso in «Corrente» il 30 aprile del 1940, in risposta all'articolo pubblicato da Gargiulo in «La Nuova Antologia» il primo aprile dello stesso anno, mirava a sciogliere le obiezioni sollevate dal critico a proposito delle *Occasioni* e in particolare de *Il balcone*, prova concreta, secondo Gargiulo della mancanza dell'«efficienza di un sentimento» e della «volubilità» di Montale. L'entusiasmo del poeta genovese per la risposta continiana è testimoniata dalla lettera del 14 aprile 1940: «La tua risposta è eccellentissima. Essa completa, fra l'altro, il 2 Montale, e temo dovrai includerla nel prossimo volume dei tuoi «ensayos». Come interpretazione non ho da appulcrare nulla: mi riconosco al 100/100». Cfr. *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 1997, pp. 67-68.

³² Cfr. *Notiziario. Letterature straniere [La Sfinge senza Edipo di Miguel de Unamuno]*, SM2 26-27.

³³ Facciamo riferimento alla traduzione italiana di E. Valenziani, L. Šestov, *Le rivelazioni della morte*, Firenze, Fusi, 1948, p. 61.

³⁴ Šestov, *Le rivelazioni della morte* cit., p. 9.

³⁵ Šestov, *Le rivelazioni della morte* cit., p. 25-26.

³⁶ Sul rapporto tra Montale e Šestov, cfr. Lonardi, *Il Vecchio e il Giovane* cit.; L. Barile, *Adorata mie larve*, Bologna, Il Mulino, 1990; R. Orlando, *Il «razionalismo» di Montale fra Bergson e Šestov*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», XXIV, 1994, 4, pp. 973-1012, e, infine, G. Mazzoni, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2002.

³⁷ *Presentazione di Italo Svevo*, SM2 97.

³⁸ Nella stessa recensione Montale afferma: «l'attenzione deve portarsi nel piano nascosto, le voci non rendono eco che in un livello invisibile, ricco di frane e di caverne oscure: le voci salgono qui «dal sottosuolo», né questa regione buia è data, almeno visibilmente, come zona di tra-

gedia: qui non sono leoni, o non sono, almeno, leoni compiaciuti di sé e troppo riconoscibili». Il riferimento al Dostoevskij di *Memorie dal sottosuolo* è evidente, e confermato dal riferimento a Šestov nel finale dell'articolo: «E davvero, se Zeno sarà tradotto con gli altri libri di Svevo, come crediamo, noi non saremmo stupiti se taluni di quei critici penetranti e volutamente privi d'ogni centro e d'ogni metodo, che seguono la più audace letteratura – un Šestov, sopra tutto, o un Pound – trovassero in questo libro materia ed acute meditazioni».

³⁹ «*Dubliners*» di James Joyce, SM2 147.

⁴⁰ Sul rapporto Montale– Joyce, cfr. Lonardi, *Il Vecchio e il giovane* cit., p. 38–39; G. Nava, *Montale critico di narrativa*, in *Montale e il canone poetico del Novecento*, Roma–Bari, Laterza, 1998; Mazzoni, *Forma e solitudine* cit., p. 53.

⁴¹ «Per epifania intendeva Stephen un'improvvisa manifestazione spirituale, o in un discorso o in un gesto o in un giro di pensieri, degni di essere ricordati. Stimava cosa degna per un uomo di lettere registrare queste epifanie con estrema cura, considerando ch'erano attimi assai delicati ed evanescenti, e disse a Cranly che l'orologio del Ballast Office era capace di comunicare un'epifania. Cranly interrogò con lo sguardo l'inscrutabile quadrante del Ballast Office con un'aria non meno inscrutabile» [...]. «Immagina che gli sguardi che gli do siano come il frugare nel buio di un occhio spirituale il quale cerca di mettere a fuoco la sua visione, e nel momento che questo fuoco è raggiunto, ecco, l'oggetto è epifanizzato. È appunto con l'epifania che si tocca il terzo, il supremo stadio della bellezza». Cfr. *Le gesta di Stephen*, in *Joyce. Racconti e romanzi*, Milano, Mondadori, 1993, pp. 765–67.

⁴² Cfr. J. Joyce, *Portrait de l'artiste jeune par lui-même*, trad. L. Savitzky, Paris, Éditions de la Sirène, 1924, pp. 187–88.

⁴³ Nella versione originale Joyce usa il termine «glimmer»; riportiamo per intero il brano inglese, ritenendo, ancora una volta, che sia possibile scorgere una notevole affinità tra le scelte montaliane degli anni Trenta e l'atmosfera presente nel romanzo dello scrittore irlandese: «Her image had passed into his soul for ever and no word had broken the holy silence of his ecstasy. Her eyes had called him and his soul had leaped at the call. To live, to err, to fall, to triumph, to recreate life out of life! A wild angel had appeared to him, the angel of mortal youth and beauty, an envoy from the fair courts of life, to throw open before him in an instant of ecstasy the gates of all the ways of error and glory. On and on and on and on ! [...] He closed his eyes in the languor of sleep. His eyelids trembled as if they felt the vast cyclic movement of the earth and her watchers, trembled as if they felt the strange light of some new world. His soul was swooning into some new world, fantastic, dim, uncertain as under sea, traversed by cloudy shapes and beings. A world, a glimmer, or a flower? Glimmering and trembling, trembling and unfolding, a breaking light, an opening flower, it spread in endless succession to itself, breaking in full crimson and unfolding and fading to palest rose, leaf by leaf and wave of light by wave of light, flooding all the heavens with its soft flushes, every flush deeper than the other». Cfr. J. Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, London, Penguin Books, 1992, pp. 186–87.

⁴⁴ Riportiamo il brano della traduzione di C. Pavese per Frassinelli: «L'immagine della ragazza gli era entrata nell'anima per sempre e nessuna parola aveva rotto il sacro silenzio della sua estasi. Quegli occhi lo avevano chiamato e la sua anima era balzata al richiamo. Vivere, errare, cadere, trionfare, ricreare la vita dalla vita! Un angelo selvaggio gli era apparso, l'angelo della giovinezza e della bellezza mortale, un messaggero dalle giuste coorti della vita, per spalancargli innanzi in un attimo d'estasi le porte di tutte le strade dell'errore e della gloria [...]. Chiuse gli occhi in un languore di sonno. Le palpebre gli tremavano come se sentissero l'immenso movimento ciclico della terra e dei suoi guardiani, tremavano come se sentissero la luce strana di un qualche mondo nuovo. L'anima gli si perdeva in un mondo nuovo, fantastico, oscuro, incerto come un mondo sottomarino, traversato da forme e da esseri nebulosi. Un mondo, un barlume, oppure un fiore? Baluginando e tremolando, tremolando e allargandosi, luce che erompeva, fiore che sbocciava, la visione si spiegò in un'incessante successione a se stessa erompendo in un cremisi vivo, allargandosi e svanendo nel più pallido rosa, a petalo a petalo, a onda a onda di luce, dilagando in tutti i cieli coi suoi delicati fulgori, ciascun fulgore più intenso del primo». Cfr. J. Joyce, *Dedalus*, in *Id., Racconti e romanzi*, Milano, Mondadori, 1993, pp. 423–24.

⁴⁵ Cfr. Joyce, *Portrait de l'artiste jeune par lui-même* cit., p. 194. Riportiamo anche in questo ca-

so la traduzione di Pavese, ricca, in maniera evidente, di spunti e suggerimenti per il Montale dell'epoca: «Il suo pensiero era un limbo di dubbio e sfiducia verso se stesso, acceso a tratti dai lampi dell'intuizione, ma lampi di un fulgore così limpido che in quei momenti il mondo gli scompariva ai piedi come divorato dal fuoco e in seguito la lingua gli si appesantiva e i suoi occhi incontravano senza risponderne gli occhi degli altri, perché sentiva che lo spirito della bellezza lo aveva avvolto come un mantello e che, almeno in sogno, aveva conosciuto la grandezza». Cfr. Joyce, *Dedalus* cit., p. 429.

⁴⁶ Riteniamo importante riportare, ancora una volta, il brano in lingua originale: «Stephen [...] would have told himself that it was the face of a guilty priest who heard confessions of those whom he had not power to absolve but that he felt again in memory the gaze of its dark womanish eyes. Through this image he had a glimpse of a strange dark cavern of speculation but at once turned away from it, feeling that it was not yet the hour to enter it». Joyce, *A portrait of the Artist as a Young Man* cit., pp. 192-93. Anche in questo caso Joyce usa un termine che contiene la stessa radice di «glimmer».

⁴⁷ Cfr. Joyce, *Portrait de l'artiste jeune par lui-même* cit., pp. 195-96. Per quanto riguarda la traduzione di Pavese: «Si sarebbe detto volentieri che quella era la faccia di un sacerdote colpevole intento ad ascoltare confessioni di persone che non aveva il potere di assolvere, se non fosse stato che nella memoria risentiva la fissità di quegli occhi scuri di donna. Attraverso questa immagine ebbe un barlume di una strana e scura caverna di speculazione, ma se ne distolse subito, accorgendosi che non era ancora l'ora di entrarvi». Cfr. Joyce, *Dedalus* cit., p. 431.

⁴⁸ «Shelley paragonò stupendamente lo stato d'animo di questo istante misterioso a un carbone che si spegne. L'istante in cui quella suprema qualità della bellezza, il limpido splendore dell'immagine estetica, viene luminosamente percepita dalla mente che l'interesse e l'armonia dell'immagine hanno arrestato e affascinato, quest'istante è la stasi luminosa e muta del piacere estetico, uno stato spirituale molto simile a quella condizione cardiaca che il fisiologo italiano Luigi Galvani, con una frase quasi altrettanto bella che quella di Shelley, ha chiamato l'incanto del cuore». Cfr. Joyce, *Dedalus* cit., pp. 471-72.

⁴⁹ Sui rapporti tra Montale e Joyce cfr. R. Leporatti, *Eastbourne*, «Studi novecenteschi», 59, 2000, pp. 83-109, e Id., *Buffalo*, in «Proteo», II, 1998, pp. 27-44.

⁵⁰ Non a caso, anche nella recensione a Joyce del 1926 compare, come era successo nel saggio sveviano, un significativo riferimento a Šestov: «Un realismo, in questo senso, assoluto, qualora sia, com'è qui, spogliato della cristiana speranza della redenzione; un senso preciso della fatalità di condurre seco, per le vie del mondo, uno scheletro pesante e insopprimibile, una carne vorace e peritura ch'è da sola una condanna della nostra miserabile condizione di esseri viventi. Non è l'atteggiamento spirituale dei russi (si parla dei più noti) nei quali è sempre possibile, come ha dimostrato Šestov, veder trapelare dalla foresta spessa delle affermazioni nichiliste, una speranza à rebours: come a dire una luce assurda e lontana ch'è rifranta sull'opera loro, ne è riasorbita e la sostiene». Cfr. «Dubliners» di James Joyce, SM2 148.

⁵¹ J. Joyce, *Gente di Dublino*, in Id., *Racconti e romanzi* cit., pp. 169-70.

⁵² È interessante notare che il nome di Joyce, fino al giugno del 1933, non compare mai negli ordini di acquisto del Vieusseux; solo un'eccezione nel marzo del 1931, quando Montale ordina *Tivo tales of Sham and Shaun*. A questo proposito, ritengo sia doveroso ringraziare la Dottoressa Laura Desideri che mi ha messo a disposizione il catalogo delle acquisizioni effettuate da Montale durante i dieci anni in cui fu direttore del Gabinetto, permettendomi, così, di trovare conferme e nuove intuizioni.

⁵³ Ci riferiamo a quel filone letterario europeo, definibile epifanico, che vede tra i suoi esponenti principali Marcel Proust, Virginia Woolf e D.H. Lawrence. Dei rapporti tra Montale e questa *tranche* si è occupato Mazzoni, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea* cit., pp. 51-54.

⁵⁴ Cfr. P. De Caro, *Journey to Irma. Una approssimazione all'ispiratrice americana di Eugenio Montale*, Foggia, De Meo, 1999, p. 96.

⁵⁵ *Commento a se stesso*, SM3 1515.

⁵⁶ La presenza incrociata di Clizia e di Annetta in *Eastbourne* è confermata, secondo De Caro, dall'immagine della «porta dell'albergo» che si «muove sui suoi spicchi» che rimanda ad un

processo di «rifrazione» e «crea un gioco di riflessi»; nello stesso tempo, però, tale immagine ribadisce il ruolo dominante di Clizia. Le porte girevoli compaiono, infatti, in un racconto di Irma Brandeis, *A Lady alone*, comparso in «Harper's Bazaar» nel febbraio del 1936 e di cui Montale dovrebbe aver avuto notizia dal momento che il Gabinetto Vieuxseux era abbonato dal 1935 allo «Harper's Monthly Magazine».

⁵⁷ Roberto Leporatti mette in evidenza la «forza culturale» dell'inno a dispetto di «troppo automatiche sovrapposizioni tra biografia e letteratura, e dei riferimenti in chiave per pochi iniziati, se non addirittura per l'unica destinataria» (Cfr. Leporatti, *Eastbourne* cit., p. 104).

⁵⁸ Abbiamo ritenuto utile riservare questo spazio a *Eastbourne*, nel tentativo di dimostrare che presenti degli evidenti tratti di comunanza con *Il balcone*; entrambe composte nel 1933 con una traccia joyciana che le contraddistingue, ed entrambe ispirate da una doppia musa.

⁵⁹ *Commento a se stesso*, p. 1504.

⁶⁰ Cfr. Rebay, *Sull'autobiografismo di Montale* cit., p. 76.

⁶¹ Rebay, *Sull'autobiografismo di Montale* cit., p. 81

⁶² Così afferma Bonora, sottolineando il rapporto che potrebbe, quindi, legare *Il balcone* a *Corrispondenze* (riferito alle baudeleriane *Correspondances*) che compare nella stessa sezione. Bonora evidenzia anche come non sia un caso unico in Montale, «che altre volte ha ripreso titoli di poesie famose, senza che il suo testo e quello del quale veniva ripetuto il titolo stiano in stretto rapporto (per esempio, *Serenata indiana* della *Bufera* da Shelley, *La belle dame sans merci* di *Satura* da Keats, *El Desdichado* di *Diario del '71* da Nerval)». Cfr. Bonora, *Le metafore del vero. Saggi sulle «Occasioni» di Eugenio Montale* cit., p. 14. Più suggestiva, a nostro avviso, e, in un certo qual modo, più vicina all'atmosfera della poesia montaliana, *Un fantasma*, in particolare le ultime due strofe, che compare due pagine dopo *Le balcon*: «nasce a tratti, e s'accresce, e brilla, e sale / uno spettro di grazia e di splendore; / dal suo sognante incedere orientale // ravviso, appena sboccia in pieno fiore, / l'ospite bella che qui s'introduce: / Lei! Tenebrosa, eppure tutta luce!».

⁶³ Dello stesso avviso è Bonora, *Le metafore del vero. Saggi sulle «Occasioni» di Eugenio Montale* cit., p. 15

⁶⁴ *Dubliners*, SM2 146.

⁶⁵ Al di là del possibile legame tra le due 'finestre', è importante notare che in Joyce, in particolare quello dei *Dubliners*, il momento di rottura rimane freddo elemento di analisi, cruda constatazione della tragicità dell'esistenza umana, irreparabile momento di autoconsapevolezza che niente ha a che fare con il «miracolo ingiustificato e ingiustificabile» che Montale aveva appreso, teoricamente, da Sestov.

⁶⁶ Rosanna Bettarini individua in *Se al più si oppone il meno...* «l'occasione alla fine spiattellata de "La vita che dà barlumi"». Cfr. R. Bettarini, *Appunti sul «Taccuino» del 1926 di Eugenio Montale*, «Studi di filologia italiana», XXXVI, 1978, p. 510.

⁶⁷ *Maschere di Melville*, in SM2 2436. In un altro articolo, dedicato a Dante nel 1965, Montale accusava Joyce di richiedere «il soccorso dell'erudizione filologica», e di non creare un linguaggio ma di «distruggerlo» (SM2 2688). In *Critica senza giudizio*, nel 1967, affermava ancora, a proposito di Flora: «Si vide così un così un onesto critico scrivere un saggio (negativo) su un libro, l'*Ulysses*, ch'egli non poteva leggere nell'originale. Disgraziatamente l'interesse del Flora era caduto su un testo nel quale il linguaggio non è più uno strumento ma è addirittura l'argomento del libro» (SM2 2871).

⁶⁸ Ci riferiamo alla recensione del 1929, *Libri* [Saggi critici di Giacomo Debenedetti]; le parole di Montale dedicate a Proust, tramite la mediazione debenedettiana, sembrano avere il valore di un autocommento e consacrano le pagine dell'amico critico all'unica lettura, tra le tante possibili, dotata di un valore significativo, non soltanto in relazione ad una giusta comprensione dell'opera proustiana, ma anche, e soprattutto, alla capacità di osservare e di rivelare una nuova atmosfera interiore, un nuovo universo cognitivo.

⁶⁹ Cfr. E. Auerbach, *Il calzerotto marrone*, in Id., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956.

⁷⁰ «Rileggendo questi scritti, che non hanno affatto il carattere dell'opera prima, ci siamo chiesti se molto dell'arte kafkiana, nelle forme e strutture, non sia da porsi in relazione col coevo espressionismo pittorico mitteleuropeo. Il tono locale, l'aria libera, il colore naturale vi sono sco-

nosciuti, le figure non sono uomini, ma *robots* o manichini parlanti. Materia e immagini non hanno trasparenza, il mondo è fatto di una sostanza plumbea, che si può tagliare con le forbici. Siamo al rovescio del grande impressionismo, ultima raffica europea di gioia e di classicità. Tuttavia questa prima impressione non toglie che molta distanza corra tra Kafka e gli artisti, per esempio del *Blaue Reiter*. Quelli erano i raffiguratori di un mondo torbido, ma esistente; e la loro arte fatta di negazioni approda a un risultato immediatamente tangibile, non lascia residui o problemi. Mentre in Kafka è proprio l'esistenza stessa del mondo che viene negata [...]. Lasciando da parte i romanzi maggiori (*Il processo*, *Il castello*), che in forma allegorica pongono l'uomo sotto il peso di una colpa ignota o di fronte a un muro che non può aprirsi (la Grazia), è chiaro che esiste in Kafka fin dall'inizio un disperato anelito ad annientarsi in ciò che sta *dietro* le apparenze sensibili. Perciò le sue apparenze non sono mai «poetiche» e ignorano il bello di natura, il solo che potrebbe riconciliare l'uomo con la vita. E questo unisce Kafka ai grandi disperati (Kleist, Büchner, più tardi Wedekind) pur diversi da lui perchè ancora capaci di amare la vita dopo averla distrutta. In Kafka non esistono soste, pacificazioni durante la ricerca, o esistono solo in pagine che oggi sono considerate laterali». Cfr. *Lecture* [*Racconti* di Franz Kafka], SM2 2131-32.