

GIANFRANCO NUZZO

EUGENIO MONTALE O DELLA CLASSICITÀ SENZA CLASSICISMO

Da sempre ritenuta estranea a quella tradizione classica che occupa un posto di rilievo nella letteratura italiana, la poesia di Montale può invece offrire qualche sorpresa proprio su questo terreno di indagine. I motivi qui presi in esame sono da una parte il rifiuto della poesia paludata, espresso attraverso l'opposizione fra via larga e battuta e sentiero stretto e malagevole (*I limoni*); dall'altra l'immagine della "casa sulla scogliera" come luogo-simbolo attraversato dal flusso inarrestabile del tempo (*La casa dei doganieri*). Il primo si colloca in una catena intertestuale che ha il suo anello iniziale nel prologo degli *Aitia* callimachei, il secondo sfocia nel singolare riuso della celebre ode a Leuconoe di Orazio (*carm.* 1, 11).

1. *Montale e i 'classici'*

Come è stato a ragione osservato, "la cultura poetica di Eugenio Montale non sembra riservare un posto privilegiato alla cultura greca e latina"¹; ma quel "sembra" suona quasi come un invito ad andare al di là di un'apparenza che, come spesso accade, corre il rischio di tradursi in aprioristica convinzione e addirittura in luogo comune: nel nostro caso quello del carattere 'anticlassico' di una poesia la quale, quando utilizza gli stilemi della tradizione, lo fa in maniera volutamente ironica e dissacratoria, perseguendo una linea di autonomia espressiva e concettuale per più versi 'eccentrica' rispetto a quella della lirica italiana ottonevicesca, in genere non aliena a trasferire *ad Italos modos* — pur nella varietà tonale delle partiture — gli echi del canto antico.

Certo, è un dato di fatto incontestabile che la produzione saggistica montaliana, così ricca di riferimenti alla letteratura moderna e contemporanea, sia invece estremamente povera di rimandi agli autori greci e romani. Sulla nozione di 'classico' Montale si sofferma a proposito della poesia di Eliot e di un saggio da lui dedicato a Virgilio, ma lo fa solo per rimarcare la relatività di categorie come 'classicismo' e 'romanticismo' se applicate ai grandi autori del passato e del presente, suggellando il discorso con uno dei suoi paradossali aforismi (che riecheggia in questo caso un celebre passo della *Lettera semiseria* di Berchet): "I classici, senza dubbio, non sapevano di esserlo, i greci in certo senso *non sapevano il greco*"². Proprio a partire da questa provocazione del poeta, pare legittimo chiedersi se Montale *sapeva*

¹ G. LOMBARDO, *Un'agnizione classica in Montale: il simbolo del bivio*, «Strum. crit.», 46 (1981), 407.

² E. MONTALE, *Invito a T. S. Eliot*, «Lo smeraldo», 3 (1950), 23, ora in E. MONTALE, *Sulla poesia*, Milano, 1997, 462. Altrettanto provocatoriamente Berchet afferma addirittura il carattere 'romantico' della cosiddetta letteratura classica: "Né temo d'ingannarmi dicendo che Omero, Pindaro, Sofocle, Euripide ecc. ecc. al tempo loro, furono in certo modo romantici, perché non cantarono le cose degli egizi o de' caldei, ma quelle dei loro greci" (G. BERCHET, *Lettera semiseria di Grisostomo al figlio*, in *Opere*, II, Bari 1912, 20).

il greco, cioè, fuor di metafora, se e in che misura i cosiddetti “classici” greci e latini abbiano trovato posto nel suo *scriptorium* e, soprattutto, se della loro lettura sia rimasta qualche eco nella sua poesia³. Si tratta ovviamente di una domanda impegnativa, cui potrebbe darsi esauriente risposta solo attraverso una sistematica indagine intertestuale orientata in tale direzione, indagine che, ad oggi, non risulta essere stata mai condotta sul complesso dell’opera montaliana. È probabile che uno scandaglio su questo versante, ritenuto plausibile per il “siculo greco” Quasimodo o per l’Ungaretti ‘virgiliano’ della *Terra promessa*, sia stato scoraggiato, come già si è detto, dall’apparente estraneità del poeta di *Ossi di seppia* a quell’*hortus conclusus* della classicità che quasi tutti i nostri letterati hanno più o meno assiduamente frequentato. Eppure, già solo a livello superficiale, non si può fare a meno di notare come alcuni titoli di liriche e di raccolte montaliane (o sezioni di esse) alludano dichiaratamente al lessico tematico della letteratura antica (*Silvae*, *Xenia*, *Satura*), e come non sporadico sia l’impiego che il poeta fa di procedimenti stilistici o di categorie ideologiche peculiari della cultura greco-romana: dalla ripresa ‘denegativa’ dell’*epoché* scettica in *Non chiederci la parola* all’evocazione della teologia epicurea in *Spesso il male di vivere* (la “divina Indifferenza” del v. 6); dai toni gnomici e satirici all’uso fulminante dell’*aprosdòketon*, caratteristici soprattutto delle ultime raccolte⁴; per non parlare della desolata visione meccanicistica di un universo affetto da un male oscuro, visione che, anche per il tramite di Leopardi, rimanda a una lettura ‘esistenzialistica’ del poema lucreziano⁵.

Che non si tratti di semplici coincidenze e di generiche affinità è ciò che si tenterà di dimostrare attraverso la riproposizione di due tra i più significativi testi montaliani, entrambi riletti da una particolare angolazione: il primo è il programmatico incipit della lirica *I limoni*, nel quale sono individuabili alcuni motivi e stilemi tipici delle letterature classiche; il secondo è rappresentato da *La casa dei doganieri*, di cui sarà analizzata la complessiva struttura, per verificare l’ipotesi di un suo diretto rapporto intertestuale con la celebre ode oraziana a Leuconoe (*carm.* 1, 11).

2. *La via stretta: tra Priamel e recusatio*

Alcuni spunti per la prima parte della presente indagine ci sono stati offerti dal sollecitante contributo di G. Lombardo che si è già avuto modo di citare all’inizio.

³ Il fatto che Montale abbia seguito un corso di studi a indirizzo tecnico non esclude di per sé che egli possa in seguito essersi accostato da autodidatta agli autori antichi (soprattutto latini). C’è solo da augurarsi che un’eventuale indagine su questo versante non ridesti i Telchini-filologi che a suo tempo si accanirono ingenerosamente su Salvatore Quasimodo.

⁴ Esempiare la chiusa di *Terminare la vita* (1975), in cui l’allusiva citazione simonideo-leopardiana viene prima ripresa in forma negativa e poi brutalmente ‘dissacrata’: “La nostra tomba non sarà certo un’ara / ma il water di chi ha fame ma non testa” (v. 13 s.).

⁵ In un’accurata rassegna dei latinismi e delle vere e proprie formule latine presenti nell’opera montaliana, P. Dyerval Angelini (*In latino, nella poesia di Montale*, in *Il secolo di Montale: Genova 1896-1966*, a c. della Fondazione Mario Novaro, Bologna 1998, 169-98) registra (p. 172 n. 8) il singolare caso dell’espressione ‘bilingue’ “in morbido aere”, in cui l’aggettivo vale ‘malsano’, come nel lucreziano *fit morbidus aer* (6, 1097). Ciò sembrerebbe provare che il poeta ligure conobbe il *De rerum natura* nel testo latino originale.

In esso, a partire da alcune riflessioni teoriche sul linguaggio considerato come ἐνέργεια, secondo una linea epistemologica che da Humboldt arriva fino alla semiotica russa, si traccia un percorso assai suggestivo, in base al quale un motivo topico presente ne *I limoni* di Montale (l'opzione per la via stretta e poco battuta) viene ricondotto al proemio degli *Aitia* callimachei attraverso la mediazione di vari testi antichi e moderni (Lucrezio, Virgilio, Properzio, Dante), da cui la memoria poetica montaliana sarebbe stata più o meno direttamente stimolata. Lo studioso sembra tuttavia escludere che ci si trovi davanti a un esempio di vera e propria intertestualità, e preferisce mettere l'accento sul ruolo del lettore, cui è riservato il piacere dell'agnizione⁶ “mediante l'enucleazione di sensi non programmati dall'autore eppure previsti dall'universo letterario in cui egli agisce”⁷. Muovendo da questa brillante *trouvaille* di Lombardo, proponiamo qui alcune ulteriori riflessioni sull'argomento.

L'immagine del bivio è, come si sa, ben più antica dell'impiego che di essa fa Callimaco, e costituisce un motivo presente nella tradizione popolare, in cui l'eroe si trova appunto a dover scegliere fra una delle due strade, come avviene nel noto episodio della saga di Eracle⁸. Tale simbologia trova la sua più remota attestazione letteraria negli *Erga* esiodei (vv. 286-92), dove viene proposta a Perse con funzione parenetica (erto è, all'inizio, il cammino che conduce alla virtù)⁹, ed è poi ripresa da Parmenide (fr.1 D.-K., vv. 24-30) con valenza più filosofica (la scelta è, in questo caso, fra la via della verità e quella dell'opinione)¹⁰. È però col poeta di Cirene che essa risulta per la prima volta trasferita dal piano etico o gnoseologico a quello estetico, assumendo connotazioni programmatiche e polemiche nell'ambito del dibattito, in quegli anni assai acceso, sulla forma e la funzione dell'opera letteraria. Ponendo sopra le ginocchia del giovane allievo la

⁶ È appena il caso di ricordare che il fortunato termine 'agnizione', mutuato dal lessico della commedia latina, venne adoperato la prima volta da G. NENCIONI, *Agnizioni di lettura*, «Strum. crit.», 2 (1967), 191-98; con esso lo studioso indicava l'inatteso “riconoscimento”, da parte del lettore, di un testo più antico all'interno di un altro più recente.

⁷ LOMBARDO, *Un'agnizione*, 415.

⁸ Secondo la testimonianza di Senofonte (*Mem.* II 1, 21-22) la 'favola' di Eracle al bivio risalirebbe al sofista Prodico di Ceo (cf. anche Cic. *Off.* I 32, 118), ma è probabile che essa affondi le sue radici in un mitologema assai più antico, di cui si ha traccia in diversi contesti folclorici. In una certa tradizione pitagorica la lettera γ simboleggiava, per la sua forma, l'immagine del bivio come scelta morale tra bene e male. Sull'argomento rimangono ancora fondamentali le pagine di B. Snell dedicate a *Il simbolo della via* (in B. SNELL, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, trad. it., Torino 1963, 335-47).

⁹ “To ti parlerò pensando al tuo bene, o stoltissimo Perse. / Il male (τὴν ... κακότητα) anche a sacchi è possibile averlo / facilmente: agevole è la via, e si trova a portata di mano. / Ma innanzi alla virtù (τῆς ... ἀρετῆς) sudore hanno posto gli dèi / immortali: lungo e scosceso il sentiero che a essa conduce / e aspro all'inizio; ma quando si giunge alla vetta, / diviene facile allora, per quanto difficile sia”. La nostra traduzione rende però solo approssimativamente il senso che nel contesto assumono i due termini κακότης e ἀρετή, giacché essi indicano rispettivamente anche la condizione di miseria o di benessere materiale che deriva dall'una o dall'altra scelta morale.

¹⁰ “E mi accolse benigna una dea, e la mano alla mia / destra ella strinse, e parlandomi questo diceva: / “O giovane, che qui scortato da guide immortali / giungi alle nostre case sopra queste cavalle, / salve, ché non un destino maligno ti spinse a percorrere / questo cammino — lontano è da strade che battono gli uomini — / ma norma divina e giustizia. Occorre che tu sappia ogni cosa: / l'imperturbabile cuore di Verità ben rotonda / e le opinioni degli uomini, in cui non c'è fede verace”.

tavoletta destinata ad accogliere i suoi versi, Apollo gli dà alcuni fondamentali precetti di poetica, cui lo stesso Callimaco rimarrà sempre fedele (*Aitia*, fr. 1 Pfeiffer, vv. 23-30):

“.....] ... ἀοιδέ, τὸ μὲν θύος ὅτι πάχιστον
 θρέψαι, τήν Μοῦσαν δ' ὠγαθὲ λεπταλέην
 25 πρὸς δέ σε] καὶ τόδ' ἄνωγα, τὰ μὴ πατέουσιν ἄμαξαι
 τὰ στείβειν, ἐτέρων ἴχνια μὴ καθ' ὀμά
 δίφρον ἐλῶν μηδ' οἶμον ἀνά πλατύν, ἀλλὰ κελεύθους
 ἀτρίπτοῦς, εἰ καὶ στεινοτέρην ἐλάσεις”.
 τῶ πιθόμηϊν· ἐνὶ τοῖς γὰρ ἀεῖδομεν οἱ λιγύν ἦχον
 30 τέττιγος, θόρυβον δ' οὐκ ἐφίλησαν ὄνων.

Una vera e propria dichiarazione di poetica si trova anche nei versi iniziali de *I limoni* di Montale, dove quella che potrebbe apparire come una professione di anticlassicismo viene paradossalmente espressa con stilemi mutuati dalla retorica classica:

Ascoltami, i poeti laureati
 si muovono soltanto tra le piante
 dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti.
 Io, per me, amo le strade che riescono agli erbosi
 5 fossi dove in pozzanghere
 mezzo seccate agguantano i ragazzi
 qualche sparuta anguilla:
 le viuzze che seguono i ciglioni,
 discendono fra i ciuffi delle canne
 10 e mettono negli orti, tra gli alberi dei limoni¹¹.

Come è stato già osservato da Lombardo, le parole di Montale riecheggiano i toni di una classica *recusatio*, cioè del noto procedimento retorico con cui l'autore antico 'rifiuta' lo stile elevato e i contenuti eroici dell'epos e della tragedia, optando per i toni tenui e leggeri della lirica erotica e simposiale o, più tardi, della poesia bucolica e dell'elegia, ritenuti più consoni alle proprie inclinazioni. Già attestato presso gli autori greci¹², tale procedimento trova largo impiego soprattutto nei poeti latini, toccando il massimo della frequenza tra quelli d'età augustea¹³. Per

¹¹ Il testo di Montale è quello riportato nell'edizione mondadoriana della collezione *Lo Specchio* (Milano 1977).

¹² Secondo molti studiosi la prima attestazione di tale procedimento si trova in *Ibico* (fr. 151 Davies), che lo associa all'altra figura topica della preterizione: “Ma ora io non desidero cantare / Paride, traditore del suo ospite, / né Cassandra dall'esile caviglia / o gli altri figli dello stesso Priamo, / né il giorno innominabile / in cui fu presa Troia dalle alte porte, / né l'eccelso valore / degli eroi trasportati dalle concave / navi dai molti chiodi / per rovina di Troia... Tali gesta potrebbero cantarle / solo le Muse esperte di Elicona, / nessun uomo mortale / potrebbe riferirle a una a una” (vv. 10 ss.). Sull'argomento si vedano F. SISTI, *L'ode a Policrate. Un caso di recusatio in Ibico*, «Quad. Urb. Cult. Class.», 4 (1967), 59-79; B. GENTILI, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Roma-Bari 1984, 168-72. Nel genere della *recusatio* potrebbe rientrare anche il fr. 56 Gentili di Anacreonte, nel cui incipit trova singolare corrispondenza quello de *I limoni*: “Io non amo (Ὀὐ φίλος) chi presso un cratere ricolmo, sbronzandosi, / blatera di discordie e di luttuose guerre, / ma chi delle Muse gli splendidi doni mescendo / e d'Afrodite, esalta le gioie dell'amore”.

¹³ Soprattutto con Virgilio si inaugura quella che può essere più esattamente definita *recusatio*

ciò che riguarda Montale, il modello dell'immagine 'botanica' che oppone i comunissimi limoni alle aristocratiche piante fra le cui ombre si muovono i poeti cinti di alloro (ma il termine 'laureati' suona ironicamente ambiguo) è forse da ricercarsi in Virgilio, che nel notissimo esordio della IV ecloga (v. 2) fa degli *arbusta* e delle *humiles myricae* il correlativo oggettivo del *tenuis stilus* proprio dell'idillio bucolico, ma il motivo è presente anche nell'ode oraziana 1, 38, in cui il "semplice mirto" (v. 5) viene preferito al tiglio e alla rosa come ornamento del desco conviviale; per via indiretta l'immagine potrebbe comunque rimandare ancora a Callimaco, il quale nel IV dei suoi *Giambi* fa gareggiare proprio il vanaglorioso alloro col modesto ulivo, contesa che secondo la testimonianza della *Diegesis* andrebbe allusivamente riferita a quella fra lo stesso Callimaco e i poeti suoi rivali.

Ma l'esordio montaliano si modella anche su un altro schema assai diffuso nella letteratura antica, quello della *Priamel*, ossia del "preambolo" di tipo programmatico in cui il poeta contrappone la sua personale visione della vita e/o dell'arte a quella dell'opinione dominante, secondo lo schema "gli altri pensano che ..., io invece dico ..." ¹⁴. In Montale il nesso avversativo "io, per me" (v. 4) è l'esatto calco del greco ἐγὼ δέ, che in analoghi contesti marca appunto la diversità 'ideologica' dell'autore ¹⁵, mentre il successivo 'amo' è l'esatto corrispondente dell'ἐπίλησσαν callimacheo (v. 30) e, in senso più lato, del virgiliano *iuvant* di *ecl.* 4, 2 (*non omnes arbusta iuvant humilesque myricae*), nonché dello *iuvant* che nell'ode oraziana 1, 1 (v. 4) segna la propensione per i vari generi di vita ¹⁶. Inoltre nel poeta ligure l'impiego del procedimento suddetto assume una valenza di tipo spiccatamente didascalico determinata dal fatico 'ascoltami' che apre la lirica. Esso richiama, forse non casualmente, l'imperativo *audi*, posto ad apertura di un noto passo lucreziano (1, 921-50) inseribile nella stessa catena intertestuale

/ excusatio: in essa il poeta non motiva più la sua scelta esprimendo un rifiuto spesso critico verso la poesia elevata, come in Callimaco, ma si finge rammaricato dei propri limiti, che gli impediscono di cimentarsi in essa (cfr. G. D'ANNA, *recusatio*, in *Enciclopedia virgiliana*, IV, Roma 1988, 412-13). L'ironica stoccata contro i "poeti laureati" apparenta la *recusatio* di Montale al tipo callimacheo più che a quello virgiliano.

¹⁴ Un esempio tipico di tale procedimento è nella strofe iniziale del notissimo componimento saffico dedicato alla 'scandalosa' scelta di Elena (fr. 16 Voigt): "Alcuni (Οἱ μὲν) una schiera di armati a cavallo, altri (οἱ δὲ) una di fanti, / altri ancora (οἱ δὲ) una di navi sul nero suolo / dicono che sia la cosa più bella: io invece (ἐγὼ δὲ) quello / che ognuno ama".

¹⁵ Sul valore ideologico di questo schema e sulla sua persistenza fino agli autori della tarda greicità si veda S. COSTANZA, *La scelta della vita nel carne 1, 2, 10 di Gregorio di Nazianzo. La Priamel dei valori e delle professioni e il topos ἄλλοι μὲν - ἐγὼ δέ*, in *Studi in onore di A. Ardizzoni*, a c. di E. LIVREA - G.A. PRIVITERA, I, Roma, 1978, 233-80. Ai colliambi di Persia come possibile antecedente dell'incipit de *I limoni* pensa G. D'ANNA (*Echi di poesia classica in due componimenti di Montale, in Letterature comparate. Problemi e metodo. Studi in onore di E. Paratore*, IV, 1904-05); in particolare egli considera l'"io per me" montaliano "l'equivalente preciso dell'*ipse*... con cui Persio sottolinea la sua contrapposizione ai *vates*" (p. 1905).

¹⁶ L'ode può essere addirittura considerata una forma di macro-*Priamel*, e non a torto A. Ghiselli (*Orazio. Ode 1, 1*, Bologna, 1983²) vede in tale procedimento retorico la chiave di tutto il componimento. Infatti in esso il lunghissimo elenco dei *Lebensbilder* si chiude con l'elitaria opzione del poeta per il genere lirico, opzione scandita enfaticamente dal *me* collocato in posizione iniziale nella chiusa (v. 29) e poi ripreso in anafora al verso successivo, nonché dall'uso del verbo *secernere* (v. 32), che sottolinea l'aristocratico distacco del poeta dalla gente comune (il *profanum vulgus* di *carm.* 3, 1, 1). Un'esauriente rassegna sull'argomento in G.F. GIANOTTI, *Priamel, in Orazio. Enciclopedia oraziana*, II, Roma 1997, 726-27.

che ha come denominatore comune l'immagine della via poco battuta e scandito ancora una volta dall'anafora di *iuvat*:

Nunc age quod superest cognosce et clarius audi

 avia Pieridum peragro loca nullius ante
 trita solo. Iuvat integros accedere fontis
 atque haurire, iuvatque novos decerpere flores
 insignemque meo capiti petere inde coronam
 930 unde prius nulli velarint tempora Musae.

Senza entrare nel merito dell'impiego intenzionalmente allusivo di questi stilemi classici, riteniamo si possa affermare il carattere non meramente soggettivo e fortuito delle agnizioni che la lettura de *I limoni* riserva allo specialista di letteratura antica. In altre parole, nel costruire la struttura formale e ideologica della lirica, Montale ha utilizzato in qualche modo quei modelli letterari e i procedimenti retorici in essi contenuti, e ciò è provato proprio da certi significativi scarti operati all'insegna di un calcolato *understatement*¹⁷ che sottolinea il carattere ironico e polemico del riuso. Così mentre le piante 'umili' menzionate dagli autori greci e latini (l'ulivo callimacheo, il mirto oraziano, le tamerici virgiliane), si inscrivono pur sempre nelle coordinate dell'universo letterario classico, di cui occupano le latitudini più periferiche, i limoni montaliani non trovano posto nemmeno nel modesto repertorio botanico dei Titiri e delle Amarillidi né in quello — appena più ricercato — cui attinge il canto del simposio. Essi hanno semmai sentori e sapori che evocano le atmosfere dell'Italia rurale e piccolo borghese cantata da Pascoli e da Gozzano, quella stessa, per intenderci, in cui i contadini romagnoli davano il nome di Chiocchetta alla fulgida corona delle mitiche Pleiadi e una ragazzotta illetterata scambiava per un ramo di ciliegie l'alloro che cingeva le tempie di Tasso in una stampa antica¹⁸. E così "le viuzze" e "i ciglioni" divengono i prosaici e familiari succedanei delle *στεινότεραι κέλευθοι* di Callimaco e degli *avia loca* lucreziani, non più resi ameni da limpide sorgenti e da fiori profumati, ma aduggiati da pozzanghere fangose e da sterili canneti.

3. *Echi oraziani in Ossi di seppia*

Due sono le possibili vie attraverso cui condurre un'indagine sui modelli 'classici' di Montale: la prima passa attraverso l'individuazione di tratti tematici e/o ideologici in qualche misura comuni ai due universi letterari, la seconda si snoda lungo un percorso segnato da riprese lessicali e stilistiche (*i loci similes* della critica tradizionale). È bene tuttavia precisare che nessuno dei due approcci può garantire sicurezze assolute circa relazioni di diretta dipendenza del poeta moderno da quelli antichi: come si è appena visto riguardo alle possibili 'fonti' greche e latine de *I limoni*, i sentieri dell'intertestualità sono spesso intricati e tortuosi, sia sul piano della forma sia su quello del contenuto, e i meccanismi con cui agisce la 'memoria'

¹⁷ La *ταπεινωσις* della retorica antica (cfr. Quint. VIII 3, 48).

¹⁸ I due riferimenti — è quasi superfluo esplicitarlo — alludono rispettivamente alle notissime liriche *Il gelsomino notturno* di Pascoli (v. 15 s.) e *La signorina Felicita* di Gozzano (v. 137 s.).

dei poeti, per quanto sistematicamente indagati, non finiscono mai di riservare qualche sorpresa. Ragionevoli certezze possono aversi solo quando le due vie finiscono con l'incrociarsi, e i due piani, quello ideologico e quello formale, trovano un punto di intersezione su un livello 'ilomorfico', ossia relativo alla forma del contenuto.

È in questa prospettiva che, come si è già anticipato, verranno qui accostate una tra le più note liriche di Montale, *La casa dei doganieri*, e una altrettanto famosa di Orazio, quella indirizzata a Leuconoe (*car. 1, 11*). Più d'uno sono infatti gli elementi che sembrano accomunare i due componimenti già a un esame superficiale delle situazioni in essi descritte. Innanzitutto il paesaggio, che in entrambi i casi ha il suo fulcro in una casa posta su un litorale sconosciuto contro cui si infrangono i flutti di un mare dalle ambigue connotazioni simboliche; poi il dialogo che il poeta intrattiene con la donna amata, interlocutrice silenziosa o addirittura fisicamente assente; infine il motivo del tempo che fugge via inarrestabile, e della conseguente impossibilità di anticiparne gli esiti o di farne rivivere le stagioni passate. A queste analogie vanno poi aggiunte diverse corrispondenze di tipo lessicale e concettuale, alcune relativamente evidenti e altre dissimulate da un sottile gioco allusivo condotto dal poeta moderno in margine al testo latino.

Di tutto ciò si cercherà di dare ragione in una specifica σύγκρισις dedicata alle due poesie, ma per il momento basterà notare come la suggestione esercitata su Montale dal carme di Orazio e, più in generale, da certe immagini ricorrenti nella produzione (soprattutto lirica) del poeta latino risalga già a *Ossi di seppia* e non rappresenti, dunque, un caso sporadico nella produzione del futuro premio Nobel. La prima raccolta montaliana vede infatti la presenza di alcuni motivi oraziani, tutti in qualche modo connessi con l'ode a Leuconoe: l'imperscrutabilità del futuro, la fugacità del tempo, la simbologia dei flutti marini, l'esortazione a godere il frutto della giovinezza.

In *Casa sul mare*, che anticipa anche nel titolo la *Casa dei doganieri*, l'esordio del dialogo/monologo verte sul pensoso interrogarsi e interrogare dell'interlocutrice circa il destino che la attende, e il "tu chiedi" col quale il poeta le si rivolge riprende, volto in forma positiva e assertiva, l'incipitario *tu ne quaesieris* di Orazio (la cui scansione sintattica e semantica risulta invece esattamente riprodotta nel verso iniziale di *Non chiederci la parola*):

Tu chiedi se così tutto vanisce
in questa poca nebbia di memorie;
se nell'ora che torpe o nel sospiro
del frangente si compie ogni destino.
(vv. 16-19)

Inoltre nel finale della lirica il flusso inesorabile del tempo si identifica col mare che 'rode' la spiaggia, mentre nel poeta latino è la furia dell'inverno che 'spossa' (*debilitat*, al v. 5) lo stesso mare:

Il cammino finisce a queste prode
che rode la marea col moto alterno.
(v. 34 s.)

L'immagine ritorna assai simile nella lirica immediatamente successiva, *I morti*, in cui il nesso oraziano *oppositis ... pumicibus* (v. 5) viene 'citato' quasi

letteralmente e perfino spezzato dall'*enjambement*, così come nel testo latino lo è dalla cesura e dall'iperbato:

Il mare che si frange sull'opposta
riva vi leva un vento che spumeggia
finché la piana lo riassorbe.
(vv. 1-3)

In entrambe le poesie è anche evocata la *spem longam* del carme oraziano (v. 7), che diventa prima 'avara' e poi 'ansante':

Ti dono anche l'avara mia speranza
A' nuovi giorni, stanca, non so crescerla:
l'offro in pegno al tuo fato, che ti scampi.
(*Casa sul mare*, vv. 31-33)

Quivi
gettammo un dì sulla ferrigna costa,
ansante più del pelago la nostra
speranza.
(*I morti*, vv. 3-6)

'Oraziana'¹⁹ è anche l'apertura della sesta lirica compresa nella sezione intitolata *Mediterraneo*:

Noi non sappiamo quale sortiremo
domani, oscuro o lieto

e lo stesso vale per i versi con cui si aprono, rispettivamente, il secondo e il terzo movimento di *Falsetto*, dedicato all'adolescente Esterina, disinvolta versione moderna della schiva Silvia leopardiana:

La dubbia dimane non t'impaura
.....
Non turbare
di ubbie il sorridente presente.
La tua gaiezza impegna già il futuro
ed un crollar di spalle
dirocca i fertilizî
del tuo domani oscuro.
(v. 22; vv. 36-41)

Nella maggior parte dei luoghi appena riportati non si può forse parlare di intertestualità o di allusività in senso stretto. Vocaboli come 'echi' e 'reminescenze', anche se resi ormai desueti dal superamento della tradizionale *Quellenforschung*, potrebbero in questi casi adoperarsi con qualche legittimità per giustificare l'uso dell'attributo 'oraziano' a proposito di uno stile lirico che alterna

¹⁹ Tale la definisce anche G. D'ANNA (*Echi di poesia classica*, 1901), che la accosta all'incipit dell'ode a Leuconoe e alla chiusa di *carm.* 1,7 (il discorso di Teucro ai compagni).

la forma assertiva a quella precettiva e ha spesso il suo fulcro in *callidae iuncturae* di tipo allitterante e paronomastico come “dubbia dimane” e “non turbare di ubbie”. Da questo punto di vista, oltre all’ode 1, 11, più di uno sono i luoghi oraziani (e non solo dei *Carmina*) che si potrebbero citare come ‘fonti’ del primo Montale. Per rifarci solo agli esempi prima citati, il nesso “l’avara mia speranza” (*Casa sul mare*) trova un suo preciso corrispondente in *avaras / spes* di *carm.* 4, 11, 25 s., mentre l’“ansante ... speranza” (*I morti*), oltre che da una reminiscenza dantesca (*Inf.* 1, 22 s.), potrebbe derivare anche dall’imprecisa eco del verso *tu s p e m reducis mentibus a n x i i s* di *carm.* 3, 21, 17, in cui *anxiis* non è evidentemente riferito a *spem*, né vale certo ‘ansante’, ma potrebbe essere stato utilizzato come spunto memoriale di tipo essenzialmente fonico. Allo stesso modo, l’uso pregnante del verbo ‘sortire’ riferito all’incerto domani (*Mediterraneo*) non può non richiamare quello che il poeta latino fa di *sortiri* in *carm.* 3, 1, 15, dove la *Necessitas* “estrae a sorte” (*sortitur*) coloro che devono occupare i gradini più alti o quelli più bassi della scala sociale; così la “dubbia dimane” (*Falsetto*) trova riscontro in *dubiae ... horae* di *epist.* 1, 18, 110, mentre “il sorridente presente” di Esterina, che il poeta esorta a non turbare con precoci fantasie, e la sua spensierata ‘gaiezza’ potrebbero riecheggiare il monito *dona praesentis cape laetus horae* di *carm.* 3, 8, 27.

4. La casa sulla scogliera

Gli spunti oraziani appena individuati nella prima raccolta montaliana sfiorano dunque i confini dell’intertestualità senza mai varcarli del tutto, dato che rimangono al più echi e reminiscenze generiche, suggestioni ispirate probabilmente da letture giovanili di cui risulterebbe assai arduo ricostruire il modo e la portata. Certo è, tuttavia, che tali spunti trovano il loro più ricorrente denominatore comune nella suggestione che su Montale dovette esercitare l’ode a Leuconoe, a partire dall’impiego negativo del *Du-Stil*, che marca fortemente il primo verso del componimento (*Tu ne quaesieris*), e dal paesaggio marino in esso evocato (la casa sulla scogliera). Tale suggestione assume i tratti più definiti del riferimento diretto ne *La casa dei doganieri*, in cui ai motivi più volte ricordati se ne intreccia un altro in apparenza estraneo alla *Stimmung* del poeta latino e più vicino alla cultura letteraria di cui Montale fa parte, quello della irrecuperabilità del tempo perduto, del ‘varco’ che si apre improvvisamente nella memoria per poi richiudersi inesorabilmente, inghiottendo luoghi e volti familiari, anzi ‘recidendoli’ come una forbice crudele²⁰. Complessivamente, si può dire che la lirica montaliana costituisca una sorta di riscrittura in chiave moderna del carme oraziano, riscrittura giocata sul filo di un equilibrio fra ripresa dell’ipotesto e calcolato scarto da esso, in base a una originale reinterpretazione della tradizionale dialettica *imitatio / aemulatio*, tipica della poesia antica.

Per comodità del lettore riproponiamo qui di seguito i due testi poetici di cui ci stiamo occupando²¹.

²⁰ Ci riferiamo ovviamente alla lirica *Non recidere, forbice, quel volto*, contenuta in *Mottetti*, seconda sezione della stessa raccolta *Le occasioni*. A questo proposito va notato come il verbo ‘recidere’ sia l’esatto corrispondente del *resecare* oraziano (*spem longam reseces*, al v. 7).

²¹ Quello oraziano è dato secondo l’edizione critica di D.R. Shackleton Bailey, Stüttgart 1995³.

Hor. *carm.* 1, 11

Tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi
 finem di dederint, Leuconoe, nec Babylonios
 temptaris numeros. Ut melius, quidquid erit, pati,
 5 seu pluris hiemes seu tribuit Iuppiter ultimam,
 quae nunc oppositis debilitat pumicibus mare
 Tyrrhenum! Sapias, vina liques et spatio brevi
 spem longam reseces. Dum loquimur, fugerit invida
 aetas: carpe diem, quam minimum credula postero.

E. Montale, *La casa dei doganieri* (1930)

Tu non ricordi la casa dei doganieri
 sul rialzo a strapiombo sulla scogliera:
 desolata t'attende dalla sera
 in cui v'entrò lo sciame dei tuoi pensieri
 5 e vi sostò irrequieto.

Libeccio sferza da anni le vecchie mura
 e il suono del tuo riso non è più lieto:
 la bussola va impazzita all'avventura
 e il calcolo dei dadi più non torna.
 10 Tu non ricordi; altro tempo frastorna
 la tua memoria; un filo s'addipana.

Ne tengo ancora un capo; ma s'allontana
 la casa e in cima al tetto la banderuola
 affumicata gira senza pietà.
 15 Ne tengo ancora un capo; ma tu resti sola
 né qui respiri nell'oscurità.

Oh l'orizzonte in fuga, dove s'accende
 rara la luce della petroliera!
 Il varco è qui? (Ripullula il frangente
 ancora sulla balza che scoscende ...)
 20 Tu non ricordi la casa di questa
 mia sera. Ed io non so chi va e chi resta.

Nella lirica montaliana il meccanismo dell'intertestualità opera essenzialmente su due assi: uno, di tipo sintagmatico, tendente a riprodurre in modo più o meno marcato la struttura del modello nei suoi elementi essenziali; l'altro, di tipo paradigmatico, rivolto a mettere in evidenza gli scarti da esso, primo fra tutti quello ottenuto col rovesciamento della prospettiva temporale, in Orazio rivolta verso un futuro insondabile, in Montale verso un irrecuperabile passato.

Nei due componimenti l'opposizione spaziale chiuso/aperto si concretizza, come già si è detto, in quella fra le mura di una casa a picco sulla scogliera e il sottostante paesaggio marino. Nel poeta moderno la descrizione della casa è assai più esplicita e costituisce addirittura il fulcro della lirica a essa intitolata, laddove quello antico ne evoca indirettamente le coordinate di *angulus* circondato dal mare in tempesta, entro cui egli celebra insieme a Leuconoe il rito antico e rassicu-

rante del simposio. In entrambi i casi il poeta intreccia con la donna amata un dialogo che si risolve di fatto in un monologo, di cui quella si limita a essere muta o remota ascoltatrice: in questo senso, come già si è osservato, la collocazione incipitaria del “tu non ...” assume un rilievo particolare, e nel caso di Montale costituisce il primo elemento, fortemente marcato²², di una trama allusiva che il lettore è fin dall’inizio invitato a dipanare per giungere all’agnizione del testo antico in quello moderno. Il mutamento del tono, da esortativo (“tu ne quaesieris”) ad assertivo (“tu non ricordi”) — sulla cui valenza avremo modo di tornare — ci mostra come Montale adoperi i procedimenti allusivi e intertestuali in maniera eterodossa rispetto a quella tradizionale, e ciò non tanto nella ripresa degli elementi naturalistici, quanto nello sviluppo dello schema io/tu.

Infatti in Orazio il rapporto quantitativo delle funzioni attanziali attribuite al poeta o alla donna risulta apparentemente sbilanciato a favore di Leuconoe, visto che su dodici verbi di modo finito presenti nell’ode sei hanno per soggetto *tu* (nell’ordine *quaesieris, temptaris, sapias, liques, reseces, carpe*), solo uno entrambi gli interlocutori (*loquimur*) e tutti gli altri entità numinose o forze naturali che costituiscono altrettante personificazioni del tempo e del destino (gli dèi, Giove, il tempestoso inverno, *l’invida aetas*); in realtà, se si considera che le sei forme verbali di seconda persona hanno tutte valore esortativo o imperativo, risulta evidente come, al di là della pura struttura grammaticale, il personaggio di Leuconoe non reciti affatto una parte da protagonista, ma si riduca a passiva destinataria dei *praecepta* oraziani.

Invece in Montale la pur evanescente figura femminile (ispirata alla defunta Annetta) ha un ruolo certo più significativo, se è vero che il passaggio dagli *Ossi di seppia* alle *Occasioni* segna lo spostamento della frattura fra io e mondo a quella che passa all’interno di queste due singole realtà, e dunque “il tentativo dell’integrità, non potendo darsi nella realtà né nel soggetto, franti, e perciò nel loro dimidiato rapporto, si proietta tutto sulla figura femminile che sorregge il ‘tu’, nel quale si addensa un’estrema possibilità di discorso, cioè anche di dialogo, pur venendo meno un ‘io’ che lo sostenga”²³. Ai toni prescrittivi dell’ode oraziana, che garantiscono la concreta realtà del rapporto mittente/destinatario, subentrano in Montale quelli amaramente assertivi, che testimoniano l’inconsistenza e l’illusorietà di ogni legame col passato e il conseguente fallimento del tentativo di riannodarlo. È proprio questo fallimento che viene fin dall’inizio affermato e poi cupamente scandito dalla ricorrenza quasi ossessiva della negazione, che è anche la cifra stilistica dominante nell’ode oraziana²⁴: “tu n o n ricordi” (vv. 1, 10, 21); “e il suono del tuo riso n o n è più lieto” (v. 7); “e il calcolo dei dadi più n o n torna” (v. 9); “n é qui respiri nell’oscurità” (v. 16); “ed io n o n so chi va e chi

²² Sulla particolare ‘predisposizione’ delle frasi incipitarie a essere memorizzate e citate metotono l’accento G.B. CONTE - A. BARCHIESI, *Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell’inter-testualità*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, I. *La produzione del testo*, a c. di G. CAVALLO *et al.*, Roma 1989, 85 n. 6.

²³ P. CATALDI, *Montale*, Palermo 1991, 34.

²⁴ “L’ode 1, 11 è ricca di performativi. Ma la maggior parte di essi è, sintatticamente o semanticamente, negativa: non indagare il futuro (*ne quaesieris* ...), è peccato sapere (*scire nefas*), non tentare l’oroscopo (*nec temptaris* ...), non prolungare la speranza oltre il breve spazio della vita (*spatio brevi / spem longam reseces*), non farti illusioni sul domani (*quam minimum credula postero*). Il *carpe diem* è così serrato in un cerchio di divieti, connotati dalla sacralità di *nefas*, che ne condizionano il significato” (A. TRAINA, *Introduzione a Orazio. Odi e Epodi*, Milano 1988², 14-15).

resta” (v. 22). Orazio ha accanto a sé Leuconoe, donna in qualche modo reale pur nella sua stilizzazione letteraria, e ritiene di poterne fare la destinataria di precetti che rinviano a una ben precisa visione dell’esistenza; Montale dialoga con un’ombra da cui lo divide una distanza incolmabile e che si caratterizza dunque soprattutto per la sua assenza, per il suo *non* ricordare che è anche il suo *non* esserci. Né egli può far riferimento a un sistema di norme, a una *sapientia* resa improponibile in un mondo in cui “la bussola va impazzita all’avventura / e il calcolo dei dadi più non torna” (v. 8 s.); in questo senso, come si è detto prima, il *ne quaesieris* oraziano era già stato letteralmente ripreso in uno dei più noti componimenti di *Ossi di seppia*, quel *Non chiederci la parola* in cui alle illusorie certezze dell’ideologia dominante veniva contrapposta, come nella *Ginestra* leopardiana, la coscienza dell’impossibilità di spiegare la disarmonia dell’universo, il tutto espresso mediante un uso amaramente ironico del classico *makarismós* (vv. 5-8) e una significativa sottolineatura della doppia negazione (v. 11 s.):

Ah l’uomo che se ne va sicuro
agli altri ed a se stesso amico,
e l’ombra sua non cura che la canicola
stampa sopra uno scalcinato muro!

.....
Codesto solo oggi possiamo dirti,
cio che *non* siamo e ciò che *non* vogliamo.

Tornando al confronto con Orazio, si può affermare che nel poeta antico il *nefas* consiste nella vana pretesa di aprirsi uno spazio verso la conoscenza del futuro, mentre in quello moderno tale diviene il tentativo, altrettanto vano e frustrante, di trovare un ‘varco’ (v. 19) attraverso cui passare per riappropriarsi del passato: a questo passato si riferisce il ‘ricordare’ di Montale, così come a quel futuro allude il *quaerere* di Orazio. L’immagine del ‘filo’ (v. 11) di cui il poeta riesce ad afferrare solo un capo, mentre l’altra estremità si perde nella nebbia dell’oblio, riprende, capovolgendola in senso opposto, quella contenuta in *finem* (v. 2) e in *spem longam reseces* (v. 7): l’esile filo che lega il poeta al passato, reciso dalla parte di Annetta, richiama quello gettato verso il futuro da Leuconoe, lo stame della speranza che la donna viene esortata a *resecare* prima che a farlo sia la lama ferrugigna delle Parche. L’*aetas* di Orazio fugge in modo inavvertito e vorticoso, guardando con occhi maligni alle gioie fugaci dei mortali; in Montale è il paesaggio memoriale a dissolversi (“s’allontana / la casa”, v. 12 s.) e a fuggire (“Oh l’orizzonte in fuga ...!” v. 17), trasformando il precario varco appena schiuso in un abisso oscuro che inghiotte il ricordo con la stessa spietata rapacità (“in cima al tetto la banderuola / affumicata gira senza pietà”, v. 13 s.). In tale prospettiva i calcoli astrologici, i *Babylonii numeri* cui Leuconoe tenta invano di dare un senso (v. 2 s.), diventano “il calcolo dei dadi” che “più non torna” (v. 9), immagine che, insieme a quella della bussola impazzita (v. 8), esprime efficacemente il disordine di un universo in cui il sovvertimento di ogni norma morale sembra corrispondere a quello delle leggi fisiche e matematiche.

La lirica montaliana risulta dunque costruita come ‘negativo’ dell’ode oraziana: infatti in essa il passato si oppone al futuro, il filo reciso della memoria a quello troncato della speranza, il calcolo terreno dei dadi a quello celeste dei moti astrali, la fuga all’indietro del ricordo a quella in avanti dell’*invida aetas*,

lo sconsolato “non so” del finale (v. 22) al *sapias* (v. 6) con cui Orazio esorta la sua donna a comprendere il senso profondo dell’esistenza. Se non apparisse troppo azzardato, si potrebbe addirittura ipotizzare che il significato letterale del nome Leuconoe (“dai candidi pensieri”) trovi il suo criptonimo ‘capovolto’ nell’espressione “lo sciamè dei tuoi pensieri”, immagine che si carica di una valenza sinestetica ambigua nella misura in cui fonde la carezzevole sensazione acustica del ronzio all’inquietante percezione visiva di un’ombra oscura che avvolge il *simulacrum* della defunta Annetta: in tal modo il contrassegno onomastico di quest’ultima verrebbe ridotto a una sorta di ‘grado zero’, secondo un procedimento omissivo, frequente nei componimenti dialogici di Montale, che è stato paragonato “alla censura tabuistica che presso molte civiltà primitive esclude il defunto dalla nominazione”²⁵.

5. *Quale intertestualità?*

A conclusione di questa esegesi ‘oraziana’ della visitatissima (in senso critico) lirica di Montale vale la pena interrogarsi sui modi attraverso i quali si sviluppa il genere di intertestualità appena individuato, per stabilire se e in che misura possa rientrare nella varia tipologia classificata dagli studiosi di tale prassi letteraria. In questo campo regna infatti, com’è noto, una proliferazione tassonomica e terminologica che corre il rischio di divenire equivoca e fuorviante, tanto da aver indotto lo stesso Genette ad auspicare, con una buona dose di autoironia, la nomina di un “Commissario della Repubblica delle Lettere”²⁶ incaricato di imporre una terminologia più omogenea. In certi casi la distinzione fra le diverse forme di intertestualità risponde a reali esigenze di classificazione, ma altre volte nasce solo da una ricerca del neologismo fine a se stesso, da un voluto rovesciamento, in ambito critico, del precetto filosofico secondo cui *non sunt multiplicanda entia sine necessitate*. Per non contribuire ad accrescere la confusione che già regna nel settore, precisiamo che il termine ‘intertestualità’ è stato fin qui adoperato nell’accezione più letterale e corrente di “rapporto fra testi letterari”, accezione che implica la presenza di un testo anteriore (ipotesto) in un testo successivo che a esso si sovrappone (ipertesto). Si tratta, com’è facile vedere, di una terminologia piuttosto eclettica, che restituisce al vocabolo ‘intertestualità’ il senso originario attribuitogli da Julia Kristeva, ma utilizza nel contempo la suggestiva immagine genettiana del palinsesto.

Come è stato ampiamente dimostrato, nell’intertestualità riveste un ruolo fondamentale ciò che Umberto Eco chiama la “cooperazione interpretativa”²⁷ del lettore. Ma proprio il concetto di ‘cooperazione’ implica uno stretto rapporto fra mittente e destinatario, un rapporto che non può ‘deresponsabilizzare’ il primo e attribuire al secondo una sorta di illimitato *ius interpretationis* che lo legittimi a trovare nel testo sensi non programmati dall’autore: possessori e conoscitori della

²⁵ M.A. GRIGNANI, “*Flatus vocis?*”. *Sviluppi romanzeschi sull’onda del nome*, in *Prologhi ed epiloghi. Sulla poesia di Eugenio Montale*, Ravenna 1987, 23.

²⁶ G. GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. Torino 1997 (Paris 1982), 4 n. 2.

²⁷ U. ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano 1979.

stessa enciclopedia letteraria, scrittore e lettore dialogano attraverso un canale di comunicazione in cui la comune lunghezza d'onda garantisce al secondo la possibilità "di cogliere tutte le possibili isotopie che i rapporti intertestuali sviluppano in un dato testo"²⁸. Per essere più espliciti e riferirci al caso in specie, ciò che dell'ode oraziana 1, 11 abbiamo ritrovato in *La casa dei doganieri* non è solo il prodotto di una generica *concordia discors* tra i due poeti²⁹, o magari di più dirette ma altrettanto vaghe suggestioni, come quelle individuate in diverse liriche degli *Ossi di seppia*: Montale ha consapevolmente tessuto la sua trama oraziana perché fosse il lettore 'avveduto'³⁰ a dipanarla o, per dirla in termini genettiani, ha lasciato in relativa evidenza alcune tracce originarie del palinsesto, affinché lo stesso *lector philologus* potesse intravederle sotto la nuova scrittura. Il risultato di questa operazione implica, come si è visto, un'ulteriore precisazione del messaggio — già denso di significato — che il poeta ha voluto trasmetterci. In questo senso l'analisi intertestuale non rappresenta una chiave di lettura accessoria, ma diviene condizione necessaria a una piena comprensione di tutti i livelli del testo: come afferma L. Jenny, "hors de l'intertextualité, l'oeuvre littéraire serait tout simplement imperceptible, au même titre que la parole d'une langue encore inconnue"³¹.

Ricorrendo al suggestivo schema di tipo metaforico che Gian Biagio Conte adopera per evidenziare il sostrato 'odissiacò' del carme 101 di Catullo³², si potrebbe dire che "il dialogo con una donna morta circa l'irrecuperabile passato sta a Montale, come il dialogo con una donna reale circa l'imperscrutabile futuro sta a Orazio". Questo tipo di intertestualità opera dunque, essenzialmente, sul versante dell'allusività e procede su due piani dialogici: uno, interno, attiene alla struttura del componimento (tu / io); un altro, esterno, fa appello alla "cooperazione interpretativa" (poeta / lettore). In entrambi i casi il dialogo finisce col risolversi paradossalmente nell'affermazione della sua impossibilità: il poeta non può riannodare il filo che lo lega al ricordo della donna amata, così come non ha norme di saggezza antica da proporre ai suoi contemporanei. L'ipertesto assume dunque forma 'oppositiva'³³ (una sorta di *aemulatio* rovesciata) rispetto all'ipotesto, e tale forma trova la sua significativa *pointe* nella serie di locuzioni negative che costellano tutta la lirica, apparente ripresa di quelle oraziane, ma in realtà amara presa di distanza da esse³⁴.

²⁸ G. D'IPPOLITO, *L'approccio intertestuale alla poesia. Sondaggi da Vergilio e dalla poesia cristiana greca di Gregorio e di Sinesio*, «Quaderni Ist. Filol. Greca Univ. di Palermo», 14 (1985), 14.

²⁹ Suggestive riflessioni sui rapporti fra Montale e Orazio si trovano in G.G. BIONDI, *Orazio e Montale: alla ricerca di un archetipo letterario*, «Paideia», 4-6 (1996), 171-81. Lo studioso parla di "possibile sintonia fra questi due poeti, che pure lingua e cultura reciprocamente estranee rendono per tanti aspetti incommensurabilmente lontani" (p. 180).

³⁰ Il *συνετός* cui Pindaro indirizza i suoi versi (*Ol.* 2, 83-85): "Molti veloci dardi ho sotto il braccio, / dentro la mia faretra, / che parlano a chi intende (*συνετοῖσιν*)".

³¹ L. JENNY, *La stratégie de la forme*, «Poétique», 7 (1967), 257.

³² G.B. CONTE, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo Virgilio Ovidio Lucano*, Torino 1974, 31.

³³ Ci riferiamo alla tripartizione che D'Ippolito (*L'approccio*, 27) fa del rapporto intertestuale in 'riproduttivo', 'prosecutivo' e 'oppositivo'.

³⁴ Allo stesso modo l'accumulo delle negazioni all'inizio del sonetto foscoliano *A Zacinto* ("Né più mai...") e la ripresa che se ne fa nella terzina finale ("Tu non altro che il canto...") marcano il carattere illusorio dell'analogia fra l'antico e il moderno Ulisse, due eroi accomunati dalle sofferenze patite ma nettamente distinti dal diverso esito dei loro *errores*: l'impossibilità di tornare alle "sacre

Figlio di un tempo che ha ucciso anche i sogni o li ha trasformati in incubi, Montale è 'anticlassico' in un senso diverso da quello che la critica gli attribuisce generalmente: il suo amaro disincanto utilizza gli autori antichi come specchi irrimediabilmente incrinati dal trascorrere inesorabile del tempo, specchi che riflettono i lineamenti deformati di ciò che eravamo e che non riusciamo più a essere.

sponde" dell'isola ionica non è solo metafora del perenne esilio cui il poeta sa di essere condannato, ma consapevolezza dell'irrecuperabilità di una condizione esistenziale attribuita all'Ellade mitizzata dal sogno neoclassico, quella stessa struggente nostalgia che Carducci vedrà 'tremare' nel suo verso: "Tale la Musa ride fuggente al verso in cui trema / un desiderio vano de la bellezza antica" (*Nella piazza di San Petronio*, v. 19 s.).