

Io scrivo che Montale ha ascoltato il canto delle Sirene

Gian Paolo BIASIN
University of California at Berkeley

Nel saggio conclusivo di *Una pietra sopra*, Italo Calvino propone un'analisi straordinariamente acuta e rivelatrice dei livelli di realtà che vengono conosciuti attraverso l'atto della scrittura. L'analisi è condotta sulla frase «Io scrivo che Omero racconta che Ulisse dice: io ho ascoltato il canto delle Sirene», e sfocia dapprima nell'ipotesi interpretativa che il canto delle Sirene non sia altro che l'*Odissea*, mentre il testo omerico dice soltanto che il canto delle Sirene «è quanto di meglio possa essere cantato», per cui «l'esperienza ultima di cui il racconto di Ulisse vuol render conto è un'esperienza lirica, musicale, ai confini dell'ineffabile»; seguendo Blanchot, Calvino valorizza l'interpretazione del canto delle Sirene come «un al di là dell'espressione da cui Ulisse, dopo averne sperimentato l'ineffabilità, si ritrae, ripiegando dal canto al racconto sul canto»¹. La conclusione è aperta e affascinante:

ecco che ora, giunto al canto delle Sirene, dovrei ripercorrere tutto il mio discorso per verificare se esso, come io credo, possa adattarsi punto per punto alla poesia lirica, e mettere in evidenza i vari livelli di realtà che l'operazione poetica attraversa. Io sono convinto che questa formula possa essere trascritta con adattamenti minimi mettendo Mallarmé al posto di Omero. Una tale riformulazione ci permetterebbe d'inseguire il canto delle Sirene, l'estremo punto d'arrivo della scrittura, il nucleo ultimo della parola poetica, e forse sulle tracce di Mallarmé arriveremmo alla pagina bianca, al silenzio, all'assenza².

¹ Calvino, I. (1980: 322).

² Calvino, I. (1980: 323).

Questa pagina di Calvino mi ha colpito profondamente, non solo per la luce che getta sulla narrativa, ma per le possibilità che apre alla poesia. E naturalmente, come il titolo del mio saggio suggerisce, seguo l'invito di Calvino mettendo non Mallarmé ma Montale al posto di Omero, e prendendo dal discorso di Calvino solo quegli spunti, non tutti, che possono essere utili a capire meglio la poesia del nostro grande ligure.

Già anni fa, analizzando alcuni componimenti di *Ossi di seppia*, avevo notato come nei testi montaliani spesso una metafora nasca dal contesto spazio-temporale, da una serie di metonimie. Leggevo in tal senso la strofa finale di «Meriggiare pallido e assorto»:

E andando nel sole che abbaglia
sentire con triste meraviglia
com'è tutta la vita e il suo travaglio
in questo seguitare una muraglia
che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia (28)³.

La metafora «vivere la vita=seguire una muraglia» sembra nascere dall'accumulo delle percezioni sensoriali espresse dalla poesia, di cui il «sole che abbaglia» e la muraglia con «in cima cocci aguzzi di bottiglia» sono le punte estreme; e sembra dunque ubbidire alla regola di linguisti come Jakobson, secondo cui in poesia «ogni metonimia è leggermente metaforica e ogni metafora ha una sfumatura metonimica»⁴, e come Bloomfield, per il quale «la poesia è una sintatticizzazione delle parole referenziali», che «diventano più metonimiche e meno metaforiche», dando alla poesia stessa «una densità sintattica oltre che semantica»⁵. Concludevo con la proposta di

parlare di una «metafora diegetica» (come fa Genette per Proust), per dare il senso in cui la metafora montaliana deriva dal contesto spazio-temporale della poesia. La metafora sembra quasi una specie di punto perfetto, virtuale, cui Montale mira, ma che non pretende di aver raggiunto del tutto. «L'espressione assoluta», dirà più tardi Montale nell'*Intervista immaginaria...*, «restava un limite irraggiungibile»⁶.

Ecco, direi che questa espressione assoluta intesa da Montale come limite irraggiungibile è il suo canto delle Sirene, quell'ineffabile cui ci si può

³ Montale, E. (1980: 28); tutte le citazioni si riferiranno a questa edizione con numero di pagina in parentesi nel testo.

⁴ Jakobson, R. (1960: 370).

⁵ Bloomfield, M. (1970).

⁶ Biasin, G. P. (1991: 65) e Montale, E. (1976: 565).

avvicinare soltanto. Ma a differenza di Mallarmé, che su questa strada incontra il silenzio, la pagina bianca, Montale insistendo nella ricerca la tematizza, passa cioè da una ben definita tecnica scrittoria come quella analizzata, metonimico-metaforica, all'invenzione di un'immagine che non per nulla è diventata emblematica della sua poesia: il *varco*, con tutti i sinonimi e le variazioni semantiche e tonali, affettive e conoscitive insite in tale invenzione.

Vorrei dunque partire da una poesia che mi è sempre parsa bellissima e misteriosa, «La casa dei doganieri» del 1930 (in *Le occasioni*) per riprendere e approfondire il discorso, mio e di Calvino. Ecco intanto il testo della poesia:

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
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.
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.
Ne tengo 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...)
Tu non ricordi la casa di questa
mia sera. Ed io non so chi va e chi resta. (161)

E' un testo delicato e potente. Delicato per i sentimenti di cui è pervaso: affetto, nostalgia, melanconia, perdita, tutti determinati dalla consapevolezza del passare del tempo e della lontananza (non solo geografica) della persona amata. E' la stessa situazione che Montale aveva tratteggiato in «Vento e bandiere»:

la raffica che t'incollò la veste
e ti modulò rapida a sua immagine,

com'è tornata, te lontana, a queste
pietre che sporge il monte alla voragine;

ma l'atteggiamento là era diverso:

Ahimé, non mai due volte configura
il tempo in egual modo i grani! E scampo
n'è: ché, se accada, insieme alla natura
la nostra fiaba brucerà in un lampo. (23)

Qui, la lontananza della persona amata produce il desolato abbandono del luogo, e la disorientata tristezza dell'io poetico che parla. E' una situazione leopardiana — i critici hanno già richiamato in proposito «A Silvia» e «Le ricordanze»⁷—, resa più esplicita dalle informazioni dello stesso Montale (in una lettera ad Alfonso Leone del 19 giugno 1972, nell'apparato critico di *L'opera in versi*):

La casa dei doganieri fu distrutta quando avevo sei anni. La fanciulla in questione non poté mai vederla; andò... verso la morte, ma io lo seppi molti anni dopo. Io restai e resto ancora. Non si sa chi abbia fatto scelta migliore. Ma verosimilmente non vi fu scelta. (917)

E in una poesia di *Diario del '71 e del '72*, «Annetta», Montale chiarisce ancora:

Perdona Annetta se dove tu sei
(non certo tra di noi, i sedicenti
vivi) poco ti giunge il mio ricordo.
Le tue apparizioni furono per molti anni
rare e impreviste, non certo da te volute.
Anche i luoghi (la rupe dei doganieri,
la foce del Bisagno dove ti trasformasti in Dafne)
non avevano senso senza di te. (490)

Questa delicatezza affettiva e tematica del testo montaliano è fondamentale per la ricezione della poesia, perché è il livello a cui si attua una prima e necessaria identificazione di chi legge con chi scrive, il riconoscimento che si tratta di noi, di una situazione possibile della nostra esperienza, della nostra vita.

Ma questo testo è potente per il modo in cui tali sentimenti sono espressi e per la forma in cui è strutturato. Modo dell'espressione: il linguaggio dei

⁷ Lonardi, G. (1972) e Greco, L. (1980: 98).

sentimenti, come sempre in Montale, è un linguaggio duro, aspro, corposo, fisico: è «lo sciame» dei pensieri, è «il suono» del riso, è il respiro della persona amata, reso se possibile ancor più vivo e presente, nella sua assenza, dalla voce verbale «respiri» e dal contesto-ambiente «nell'oscurità» (è proprio il buio che rende udibile il respiro); ed è soprattutto il paesaggio, sono le cose che costituiscono non lo sfondo dei sentimenti ma il loro «correlativo oggettivo»: la casa dei doganieri, la scogliera, il libeccio, le vecchie mura, la luce della petroliera, il frangente, la balza che scoscende: il paesaggio alla foce del torrente Bisagno a Genova. A contrasto, ci sono poi gli oggetti resi «astratti» o «metafisici» (metafisici alla maniera di De Chirico o di Carrà) dal loro contesto immediato, cioè dalle loro clausole qualificative, come la bussola che «va impazzita all'avventura», o la banderuola affumicata che «gira senza pietà», oppure da un riferimento intertestuale che capovolge il senso del referente originario, come l'ossimorico «calcolo dei dadi» che «più non torna» (e che non è più, affatto, il «coup des dés» della tradizione simbolista pur cara a Montale). Il risultato di una tale contrapposizione di registri lessicali tanto divaricati è un effetto di allucinazione, lo stesso che Montale ha voluto sottolineare in *Ossi di seppia*:

La Liguria orientale —la terra in cui trascorsi parte della mia giovinezza— ha questa bellezza scarna, scabra, allucinante. Per istinto io tentai un verso che aderisse ad ogni fibra di quel suolo: e non senza risultato, perché un critico illustre (Emilio Cecchi) notò subito che nel mio libro tutto si svolgeva sotto un velo di allucinazione. Più tardi, in una mia intervista immaginaria, io cercai di dare una spiegazione filosofica di quel fatto⁸.

Quanto alla forma di «La casa dei doganieri», basti sottolineare la compattezza—la «quadratura di costruzione» come dice Silvio Ramat⁹—di questa poesia, isolandone quattro aspetti particolarmente rilevanti e portatori di significato:

1. il testo è articolato in quattro strofe di versi liberi, generalmente di dodici o più sillabe, che predominano su alcuni endecasillabi e un settenario a forte funzione ritmica; i versi e le prime tre strofe sono legati tra loro da numerose rime¹⁰ (secondo uno schema anch'esso libero: ABBAC / DCDEEF / F...) e rime interne o rimalmezzo, di cui

⁸ Montale, E. (1976: 88).

⁹ Ramat, S. (1965: 122)

¹⁰ Forti, M. (1973: 175).

la più cospicua è «sera» nel terzo verso della prima strofa ripreso e concluso da «mia sera» nell'ultimo verso dell'ultima strofa: un procedimento non nuovo in Montale —si pensi a «stasera-stasera» in posizione analoga in «Corno inglese» (11)— che sottolinea la natura intellettuale della rima, la sua funzione di richiamo e intensificazione, fino alla circolarità del componimento;

2. il testo è scandito da un uso efficacissimo dell'anafora, la ripetizione a inizio di verso, per sottolineare un'idea, una condizione, uno stato d'animo: il sintagma «Tu non ricordi» appare in tre delle quattro strofe e le scandisce tutte: nella terza strofa manca «Tu non ricordi», ma «tu resti sola» fa da eco e da variazione; in contrapposizione, il sintagma «Ne tengo (ancora) un capo» è ripetuto due volte nella terza strofa, la stessa in cui «Tu non ricordi» non appare; l'anafora sembra sottolineare lo sforzo di instaurare un dialogo mentale che è veramente impossibile per il divaricare dei tempi e dei destini individuali;
3. sintatticamente, le frasi sono dominate da una negatività prevalente: «non ricordi, non è più lieto, non torna, né, non so»; ci sono inoltre due avversative: «ma»; un avverbio di privazione: «senza»; e, in un testo che tratta del tempo e della memoria, neanche un futuro¹¹;
4. il tessuto concettuale del testo è tutto basato su parallelismi e contrasti: si notano non solo l'ovvia contrapposizione tra il tu destinatario e l'io mittente del messaggio poetico (è un dialogo tutto interiore, in cui solo l'io agisce), ma le opposizioni tra casa e vento, scogliera e mare, permanenza e distruzione, memoria e dimenticanza, precarietà e incontrollabilità del reale: la poesia esprime uno stato d'animo non solo delicato ma complesso.

Ho detto «tessuto concettuale»: infatti (come accade vistosamente nel teatro di Pirandello, in cui lo scontro delle passioni è sempre incorniciato da un impianto logico) la poesia di Montale articola un discorso che parte dal

¹¹ Vale la pena citare in proposito le osservazioni di Glauco Cambon (1982: 206-207): «Montale's concerns... are cognitive, ethical, and / or metaphysical and are mostly conveyed by doubt and denial. The result is not nihilism, of course, but a relentless questioning of reality for the sake of those values that, being unguaranteed, make all the difference and yet seem at best tangential to human history. As Wallace Stevens puts it in another context: "under every No / lay a passion for Yes that had never broken"».

livello affettivo per approdare ad altro. Ed è questo altro che mi sembra particolarmente importante in «La casa dei doganieri».

Nel mezzo dell'ultima strofa l'io poetico si pone una domanda che a prima vista sembra assolutamente incongrua: «Il varco è qui?» Quale varco? Se chi legge non conoscesse l'opera poetica di Montale, con i suoi precedenti di simili ansiose domande o illuminazioni, resterebbe sicuramente perplesso. Non c'è per esempio, come in «Casa sul mare», un'affermazione certa, fatta in presenza dell'amata:

Penso che per i più non sia salvezza,
ma taluno sovverta ogni disegno,
passi il varco, qual volle si ritrovi. (91)

Qui, il varco che s'apre dubbiosamente mentre l'io poetico osserva «l'orizzonte in fuga, dove s'accende / rara la luce della petroliera», non è certo una «via di fuga» percorribile dall'amata che non c'è, né tantomeno un'evasione, una visione di una felicità possibile e lontana per l'io poetico, come avrebbe potuto essere la visione delle luci sfavillanti del transatlantico «Rex» per i romagnoli di Fellini in *Amarcord* —dopotutto, qui si tratta della luce (per di più «rara») di una umile petroliera, uno strumento di lavoro e di commercio della civiltà industriale. Ma anche ammesso che vi fosse una simile tentazione, ecco che, subito dopo l'ansiosa domanda, la natura implacabile fa sentire la sua voce: «(Ripullula il frangente / ancora sulla balza che scoscende...)». Si noti che la parentesi è di Montale: è la stessa tecnica usata per concludere il famoso mottetto dei «due sciacalli al guinzaglio», «dove la parentesi», spiega l'autore, «voleva isolare l'esempio e suggerire un tono di voce diverso, lo stupore di un ricordo intimo e lontano» (*L'opera in versi*, 909). Qui è lo stupore di una constatazione cosmica e vicina, che valorizza con la sua ripetitività ciclica l'apparire all'orizzonte della luce della petroliera, cioè di una presenza umana che in qualche modo è legata al ricordo della persona amata e assente.

Dunque, il varco può essere «la maglia rotta nella rete / che ci stringe» (come era detto in «In limine», 6), il «punto morto del mondo, l'anello che non tiene» («I limoni», 9), quella via di salvezza o quell'illusione che il poeta ha ripetutamente intravisto e proposto in *Ossi di seppia* e in *Le occasioni*, per sé e / o per l'amata?

Certamente, questa è la lettura più immediata, convalidata anche dall'autocommento di Montale, che in una lettera a Silvio Guarnieri del 29 aprile 1964 fornisce all'amico «una mappa orientativa delle varie figure femminili cui s'è venuto rivolgendo nelle poesie»¹²: sono cinque in tutto, e fra

¹² Greco, L. (1980: 97).

esse la più importante è Clizia, ma vale la pena citare quanto è detto a proposito della poesia in esame: «Nella Casa dei doganieri e in Incontro c'è la donna che chiamerò 4. Morì giovane e non ci fu nulla tra noi»¹³. Non mi inoltrerò in un'analisi tematica delle due poesie indicate da Montale, perché Greco l'ha già svolta egregiamente ed è giunto a delle conclusioni importanti:

Nello sviluppo della poesia di Montale il «varco» non costituisce più ormai motivo di illusorio affisamento qual era negli *Ossi*, ma piuttosto uno spiraglio dal quale la «rara luce della petroliera» segnala *ante litteram* la traccia, il segno, della donna assente. E non solo nell'assenza, quindi, ma anche nel barbaglio, vengono ad essere anticipati così temi che saranno centrali delle *Occasioni* più mature, e che troveranno poi negli *Xenia* un ulteriore approfondimento¹⁴.

Una conferma diretta si trova anche nella poesia «Annetta» del 1972:

Ora sto
a chiedermi che posto tu hai avuto
in quella mia stagione. Certo un senso
allora incsprimibile, più tardi
non l'oblio ma una punta che feriva
quasi a sangue. Ma allora eri già morta
e non ho mai saputo dove e come.
Oggi penso che tu sei stata un genio
di pura inesistenza, un'agnizione
reale perché assurda. (490-91)

Altri critici hanno approfondito a loro volta l'argomento: oggi si sa che la donna di «La casa dei doganieri» si chiamava Anna degli Uberti, che era morta nel 1959 e che la sua presenza nella poesia di Montale va ben oltre una coppia di poesie, costituisce quello che è stato chiamato «il romanzo di Annetta», ricostruito criticamente dalla Bettarini¹⁵. Greco può riassumere icasticamente la situazione così: «Grazie a nuovi documenti e agnizioni, si può con sicurezza dire ormai che gli *Ossi* risultano pervasi ampiamente dalla figura di Annetta, non meno che le *Occasioni* da Clizia e *Satura* da Mosca»¹⁶.

¹³ In Greco, L. (1980: 42).

¹⁴ Greco, L. (1980: 98).

¹⁵ Si vedano in particolare: Contorbia, F. (1985: 66-67); Montale, E. (1977: lxxvii); Forti, M. (1990: 78 e 116 e *passim* nelle note); Grignani, M. A. (1987: 49-70); Bettarini, R. (1983: 219-25); Luperini, R. (1986: 96-108).

¹⁶ Greco, L. (1980: 100). I contributi critici su Clizia sono innumerevoli, ma vorrei citare almeno Macrì, O. (1968: 75-146), Desideri, P. (1976: 150-60), Rebay, L. (1982: 171-202), e Cambon, G. (1982: *passim*). Su Mosca si veda almeno l'interpretazione psicanalitica di Baldissone, G. (1979: 69-92).

Ma la poesia vive a vari livelli, e io credo che il «varco» montaliano —questo «varco» di «La casa dei doganieri», in particolare— richiami imperiosamente non solo la donna assente, ma soprattutto quel «senso / allora inesprimibile», quella «espressione assoluta» che Montale ha sempre cercato nelle sue prime opere, quel punto perfetto, quella parola ineffabile che qui sembra nascere come metafora dal contesto spazio-temporale della casa dei doganieri sferzata (vale la pena ripetere) dal libeccio, di fronte all'orizzonte in fuga, dove s'accende rara la luce della petroliera, sopra la scogliera scoscesa contro cui ripullula il frangente. Anche qui, una serie di metonimie dà origine a una metafora «diegetica». Ma —ecco il punto— questa metafora è la condizione stessa dell'esistenza del testo poetico (e dunque di questo contesto poetico da cui pure nasce), in quanto precede ogni distinzione tra presenza e assenza, in quanto propone un'apertura, una perdita di continuità nello spazio —la *brisure*, direbbe Jacques Derrida¹⁷, cioè la «traccia» che è insita nella grafia, la *différance* che è inscindibile dalla scrittura:

cette trace est l'ouverture de la première extériorité en générale, l'énigmatique rapport du vivant à son autre et d'un dedans à un dehors: l'espacement. Le dehors, extériorité «spatiale» et «objective» dont nous croyons savoir ce qu'elle est comme la chose la plus familière du monde, comme la familiarité elle-même, n'apparaîtrait pas sans le gramme, sans la *différance* comme temporalisation, sans la non-présence de l'autre inscrite dans le sens du présent, sans le rapport à la mort comme structure concrète du présent vivant. La métaphore serait interdite¹⁸.

Mi sembra che non solo «La casa dei doganieri» venga illuminata dalle considerazioni del filosofo francese, ma che queste ultime trovino la loro conferma precisa nella situazione della poesia montaliana: in cui il paesaggio esteriore e familiare, appunto, può apparire solo attraverso il gramma, i caratteri scritti, la temporalizzazione e il «distanziamento» (che è anche «spaziatura» tipografica) della *différance*; non per nulla Montale ha affermato che il suo *libro*, scritto e stampato, intitolato *Le occasioni* «tentava di abbattere quella barriera fra interno ed esterno che mi pareva insussistente anche dal punto di vista gnoseologico. Tutto è interno e tutto è esterno per l'uomo d'oggi; senza che il cosiddetto mondo sia necessariamente la nostra rappresentazione» (*Sulla poesia*, 567). Parte integrante del tentativo montaliano è certamente «la non-presenza dell'altro inscritta nel senso del presente», e poiché questa non-presenza equivale a lontananza o morte, è

¹⁷ Derrida, J. (1967: 96-108).

¹⁸ Derrida, J. (1967: 103).

l'implicito rapporto con la morte che costituisce una struttura necessaria del presente vivo. L'iscrizione della non-presenza nel testo è veramente cruciale. Ecco perché Derrida (scavando in una tradizione di denuncia che va da Platone a Saussure) può criticare l'ontologismo e la metafisica occidentali che privilegiano la presenza dell'Essere (della voce) a scapito della scrittura, e può affermare perentoriamente che la metafora sarà interdetta; e parallelamente Montale, nella sua «Intervista immaginaria», può spiegare la propria impossibilità di raggiungere il punto perfetto della sua scrittura, la metafora pura e piena:

Mi pareva di vivere sotto a una campana di vetro, eppure sentivo di essere vicino a qualcosa di essenziale. Un velo sottile, un filo appena mi separava dal *quid* definitivo. L'espressione assoluta sarebbe stata la rottura di quel velo, di quel filo: una esplosione, la fine dell'inganno del mondo come rappresentazione. Ma questo era un limite irraggiungibile. (*Sulla poesia*, 565)

Dunque, il «varco» è anche una presenza-assenza, non solo come si è detto della persona amata, ma della parola che possa essere «l'espressione assoluta»: è la metafora «interdetta», lo spazio bianco, il piccolo abisso mallarmeano fra le parole¹⁹, è la pagina vuota. Montale propone un dubbio, una interrogazione, una possibilità ulteriore che mentre lascia la voce poetica sola con la sua perplessità esistenziale, di vita e di scrittura («Ed io non so chi va e chi resta»), descrive un'esperienza poetica colta nell'atto di farsi, e di farsi scrittura: un livello autoriflessivo e metapoetico che ci riporta al canto delle Sirene e all'impossibilità per Ulisse di dirlo, per cui si limita a raccontare di averlo ascoltato, come Montale si limita a interrogarsi sul «*quid* definitivo» che forse ha intravisto dietro il velo del suo paesaggio e sulle parole necessarie e insufficienti per dirlo.

Ecco: il varco è il canto delle Sirene che Montale ha ascoltato e che dubbiosamente, tentativamente, cerca di fare ascoltare anche a noi che lo leggiamo, dandocene una traccia nel testo. «Il varco è qui?» è una domanda che si insinua nel corpo della poesia fra la parola tecnica «petroliera» (che dà un massimo di effetto realtà, come un «rimorchiatore» in «Delta», 95) e la parola alta «ripullula il frangente» (che dà un massimo di effetto poetico): è dunque al cuore dell'invenzione montaliana, come sospesa tra realtà e immaginazione, come un discorso potenziale incorniciato da due immagini visive: è la liminalità della (sua) poesia²⁰. Con la indeterminatezza del suo

¹⁹ Si veda in proposito ancora Derrida, J. (1972: 297).

²⁰ Si confronti in proposito Biasin, G. P. (1991: 26-28 e *passim*) e West, R. (1981).

sostantivo, questa domanda sembra proporre una dimensione insolita e inaspettata per la situazione personale e affettiva, ma anche e soprattutto testuale: il varco è la metafora diegetica che nasce dall'accumularsi delle metonimie in movimento che la circondano (perfino l'orizzonte è «in fuga»), ma è soprattutto la metafora «aperta», come vuole il suo significato semantico—verso quella «espressione assoluta» che il testo in quanto tale non può raggiungere o effettuare.

Infatti in «La casa dei doganieri» la metafora del varco non causa la salvezza della persona amata, invocata a costo del sacrificio del poeta (come in «In limine»: «tu balza fuori, fuggi! / Va, per te l'ho pregato», 6); non ne deriva la salvezza del poeta resa possibile dall'intervento della persona amata (come avviene in molte poesie di Clizia, specialmente le «Silvae» di *La bufera*, 239-54); e in quanto interrogazione non implica nemmeno, passando dal livello personale e affettivo a quello conoscitivo e filosofico, l'attesa del «miracolo» o del «fatto che non era necessario», esplicita nella contemplazione dell'ordine del mondo, come in «Crisalide» (86), o come in «Forse un mattino andando», in cui il gesto improvviso di volgersi indietro rivela «l'inganno del mondo come rappresentazione»:

Forse un mattino andando in un'aria di vetro,
arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo:
il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro
di me, con un terrore di ubriaco. (40)²¹

E proprio per questa apertura insita nella parola stessa, credo che in «La casa dei doganieri» la metafora del varco rimandi invece a quei momenti della poesia di Montale in cui il «varco» non è dichiarato esplicitamente, ma è creato dal e nel testo poetico—come in «Arsenio», «forse», «il cenno d'una / vita strozzata per te sorta» (82).

Il varco è l'apertura testuale che suggerisce la perfezione irraggiungibile del canto delle Sirene, l'espressione assoluta a cui il poeta cerca costantemente di avvicinarsi: e in questo tentativo, in questa scrittura continuamente ritentata, è la sua vera salvezza.

²¹ Vale la pena citare in proposito il Montale di «Intervista immaginaria»: «Il miracolo era per me evidente come la necessità. Immanenza e trascendenza non sono separabili, e farsi uno stato d'animo della perenne mediazione dei due termini, come propone il moderno storicismo, non risolve il problema o lo risolve con un ottimismo di parata. Occorre vivere la propria contraddizione senza scappatoie, ma senza neppure trovarci troppo gusto»: (Montale, E. 1976: 565).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BALDISSONE, G. (1979): *Il male di scrivere. L'inconscio e Montale*. Torino. Einaudi.
- BETTARINI, R. (1983): «Un altro lapillo» in *La poesia di Eugenio Montale. Atti del convegno internazionale Milano-Genova 1982*. Milano. Librex.
- BIASIN, G. P. (1991): *Il vento di Debussy. La poesia di Montale nella cultura del Novecento*. Bologna. Il Mulino.
- BLOOMFIELD, M. (1970): «The Syncategorematic in Poetry: From Semantics to Syntactics» in *Essays and Explorations. Studies in Ideas, Language, and Literature*. Cambridge, Mass.. Harvard University Press.
- CALVINO, I. (1980): *Una pietra sopra. Saggi di letteratura e società*. Torino. Einaudi.
- CAMBON, G. (1982): *Eugenio Montale's Poetry. A Dream in Reason's Presence*. Princeton. Princeton University Press.
- CONTORBIA, F. a cura di. (1985): *Eugenio Montale. Immagini di una vita*. Milano. Librex, 1985.
- DERRIDA, J. (1967): *De la grammatologie*. Paris. Minuit.
- DERRIDA, J. (1972): *La dissémination*. Paris. Seuil.
- DESIDERI, P. (1976): «Clizia: Salvezza e perdizione nella sintassi narrativa dei *Mottetti montaliani*». *L'Approdo*, 75-76.
- FORTI, M. (1973): *Eugenio Montale. La poesia, la prosa di fantasia e d'invenzione*. MILANO. MURSIA.
- FORTI, M. (1990): *Nuovi saggi montaliani*. Milano. Mursia.
- GRECO, L. (1980): *Montale commenta Montale*. Parma. Pratiche.
- GRIGNANI, M. A. (1987): *Prologhi ed epiloghi. Sulla poesia di Eugenio Montale*. Ravenna. Longo.
- JAKOBSON, R. (1960): «Linguistics and Poetics» in *Style and Language*, a cura di Thomas Scheek. Cambridge, Mass.. MIT Press.
- LONARDI, G. (1972): «Leopardi, Browning e tre poesie di Montale». *Studi novecenteschi*, 3.
- LUPERINI, R. (1986): *Storia di Montale*. Bari. Laterza.
- MACRÌ, O. (1968): *Realtà del simbolo*. Firenze. Vallecchi.
- MONTALE, E. (1976): *Sulla poesia*. Milano. Mondadori.
- MONTALE, E. (1977): *Tutte le poesie*. A cura di Giorgio Zampa. Milano. Mondadori.
- MONTALE, E. (1980): *L'opera in versi*. Edizione critica a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini. Torino. Einaudi.
- RAMAT, S. (1965): *Montale*. Firenze. Vallecchi.
- REBAY, L. (1982): «Montale, Clizia e l'America». *Forum Italicum*, 16, 3.
- WEST, R. (1981): *Eugenio Montale, Poet on the Edge*. Cambridge, Mass.. Harvard University Press.