

PIETRO CATALDI

LA «PENA INVISIBILE». LETTURA DI «SO L'ORA» DI EUGENIO MONTALE

1. INIZIARE

È ben noto il potere degli inizi, soglie tra il silenzio e la forma in cui la voce del testo decide di annunciarsi. E fin dalla sua opera d'esordio Montale sa trarre effetti prodigiosi da questa posizione: «Godi, se il vento...» intona il testo di apertura degli *Ossi*, il cui titolo, *In limine*, espone la consapevolezza di quanto ricchi possano essere i confini. Fra gli altri, e attingendo alla sola sezione eponima del libro, ecco spiccare il proverbiale «Non chiederci la parola»; ma anche i successivi «Mia vita...», e «Portami il girasole...» (con marcata tensione dattilo-anapesto), «Spesso il male di vivere...», divenuto stemma araldico dell'autore; e poi due contigui *incipit* monosillabici («Ciò», «Là »); e l'anacrusi dell'ipometro «Gloria del disteso mezzogiorno», che spicca per la strozzatura dell'attacco (provare, per credere, ad aggiungere prima del sostantivo d'apertura una "oh", anche per misurare il distacco musicale fra Montale e D'Annunzio, la nuova timbrica "alla Debussy"); e altri, molti altri, anche solo in questa sezione, nella quale non sfigura, per intensità dissimulata e soprattutto per perentorietà, quello che precede l'ultimo esempio e che costituisce l'oggetto specifico di queste riflessioni: «So l'ora...», ascrivibile probabilmente al decisivo anno 1924.

Leggiamo gli otto prodigiosi versi di questa coppia di quartine. Nella prima, due endecasillabi regolari sono seguiti da due alessandrini, con alternanza caratteristica degli *ossi brevi*. Nella seconda, i due endecasillabi regolari che occupano la posizione

centrale sono incorniciati da due endecasillabi ipermetri (meglio che dodecasillabi) in apertura e in chiusura; qui il forte inarcamento dei primi due versi («morso/secreto») è contraddetto e arginato dai due versi-periodo conclusivi (come già in conclusione della prima strofe). Raffinati i legami di rima, secondo lo schema ABAC, CBDD (B imperfetta).

So l'ora in cui la faccia più impassibile
 è traversata da una cruda smorfia:
 s'è svelata per poco una pena invisibile.
 Ciò non vede la gente nell'affollato corso.

- 5 Voi, mie parole, tradite invano il morso
 secreto, il vento che nel cuore soffia.
 La più vera ragione è di chi tace.
 Il canto che singhiozza è un canto di pace.

Diciamo intanto che la parola di apertura, «So», è l'unica spia, nella prima quartina, di un coinvolgimento della voce lirica, la sola possibilità di attribuire al suo vissuto individuale l'esperienza della «faccia più impassibile», il dolore della «cruda smorfia» e infine, soprattutto, la «pena invisibile». Chi *sa*, chi conosce quel momento è uno che lo ha vissuto e sperimentato. Diciamo dunque che anche qui, come in modo sistematico nel Montale dei primi tre grandi libri, la presenza dell'io è dissimulata, o per meglio dire evocata in modo obliquo e indiretto, secondo un processo di oggettivazione del soggetto che costituisce uno dei pilastri della poetica modernista, e lega l'esperienza ligure di Montale a quella coeva londinese di Eliot, separandola d'altra parte dalle poetiche orfiche e poi ermetiche e dalla loro soggettività quale sorgente del discorso non argomentata e non narrata ma effusa. Con la coerenza costruttiva che pure lo contraddistingue, il poeta colloca poi anche nella seconda quartina, una sola volta e pure al primo verso, un rimando all'io lirico: «Voi, *mie* parole». L'io è dunque *loquens* oltre che *agens*; e oggetto dissimulato del testo è il suo vissuto, ed è la sua stessa scrittura. Sia pure nella rastremazione caratteristica della poetica montaliana, e modernista, l'io è personaggio e poeta. In ogni caso, in riferimento alla presenza esplicita del soggetto, pilastro del genere poetico breve, quel «so» e quel «mie» sono tutto.

Aggiungiamo che il rimando a un'«ora» in cui si verifica l'evento rappresentato non vale tanto a collocare nel tempo – in un tempo qualsiasi, per quanto indefinito e sfocato – l'eruzione della «pena» interna sul volto del passante/soggetto, quanto a infliggere a quel momento il valore di un'epifania disforica, come in *Incontro* («quando un'ora sta per scoccare») e altrove, nella costruzione di una poetica della discontinuità che, in formazione durante gli anni degli *Ossi*, sarà la base principale del secondo libro, fin dal richiamo alla «vita che dà barlumi» di *Il balcone*. La discontinuità, l'epifania negativa, è d'altra parte confermata nel successivo «s'è svelata *per poco* una pena invisibile».

E, infine, come restare indifferenti di fronte all'identità delle prime quattro lettere di questo testo e di un suo ipotesto ultracanonico, al netto della diversa organizzazione linguistica della loro dislocazione: «SO L'Orà» e «SOLO et pensoso». Petrarca, sì: il Petrarca più proverbiale. Una presenza certa sul piano del *plot* narrativo e dell'ideologia amorosa evocata qui – e contraddetta – da Montale; e una presenza che ben ha il diritto di figurare anche con questa traccia mnemonica ad apertura di un testo saturo di intertestualità destinato a concludersi, come vedremo, nel segno di Dante.¹

Il sonetto di Petrarca parla di un io innamorato che fugge la compagnia umana per non far scorgere nel proprio comportamento i segni, certo ben visibili, dell'amore e della sua incertezza. La prima quartina di Montale lumeggia una fattispecie al tempo stesso identica e opposta, come violando nella disposizione del colore una sinopia antica e prestigiosa, pure necessaria.

Come l'io del *Canzoniere* rivela all'esterno, inevitabilmente, l'amorosa pena che lo abita – come cioè quel soggetto non può celare l'amore che gli brucia dentro e il dubbio di essere o meno ricambiato –, così quello degli *Ossi* sa invece nascondersela: agli «atti d'alegrezza spenti» capaci di far sì che «di fuori si legge com'io dentro avampi»² si contrappone «la faccia più impassibile».

2. LA FACCIA IMPASSIBILE E L'EPIFANIA DISFORICA

Il soggetto di cui parla Montale ha dunque imparato a nascondere la vita interiore: il salto dall'antico al moderno è anche un passaggio dalla trasparenza dell'io alla sua illeggibilità. Nel mondo, e nelle relazioni fra umani, è intervenuto un processo che ha al tempo stesso visto crescere la vita interiore e ne ha dettato una grammatica sociale nuova, che educa alla separatezza tra interno ed esterno. Perfino, potremmo dire, perché la vita interiore potesse aumentare di ampiezza e di complessità, era indispensabile che le fosse almeno in parte sottratto lo spazio pubblico nel quale, manifestandosi, compiersi, e perfino, se si vuole, risolversi; e d'altra parte perché una vita interiore divenuta tanto ricca e, con la rivoluzione industriale e le spinte omologanti che l'accompagnano, incompatibile con la logica del ciclo produzione-consumo potesse essere socialmente tollerata le era necessario, perfino imposto, di nascondersi. Così che ben potremmo dire che la scommessa di Petrarca – legittimare la superiorità della vita interiore come reazione alla sconfitta dell'impegno pubblico resa evidente dalla società signorile, e dare alla vita dell'io il suo linguaggio speciale – appare

1 Lavorando qui su questi rimandi intertestuali forti scelgo di puntare sul loro specifico valore semantico ed ermeneutico, lasciando quindi sullo sfondo altri riferimenti pure significativi e d'altra parte perlopiù già ben messi in luce dagli interpreti, primo fra tutti quello pascoliano («Lo so» è l'attacco di *Rio salto*; «San Lorenzo, io lo so», quello, proverbiale, di *X Agosto*). Segnalo tuttavia che il riferimento a Petrarca in particolare è già, con altri utili rilievi, in Arvigo 2001: 111-114.

2 Petrarca, «*Solo et pensoso*», vv. 7-8, in Santagata 1996.

al tempo stesso vinta e dolorosamente perduta: vinta, perché quel continente si è complicato e ingrandito ancora e ancora, fino a veder sorgere, giusto alle spalle delle quartine montaliane, la riflessione spiritualista di Bergson e quella materialistica di Freud, con l'invenzione di discipline espressamente destinate a studiare il mondo interno, e con la pretesa di occupare una posizione strategica nei sistemi ermeneutici delle società industrializzate; perduta, perché la vita interiore si è staccata sempre di più dalla vita pratica, che la minaccia con meccanismi quali la reificazione, l'alienazione, l'omologazione, e perché insomma la vita interiore ha perso il confronto sul campo e sopporta l'assedio di una realtà che ne colonizza ogni giorno una provincia.

L'impassibilità dell'io montaliano è dunque il frutto di una scelta e di un carattere individuale, o meglio anzi è una forma di autodifesa, come chiaramente ci dicono testi quali «*Spesso il male di vivere*», con la sua esaltazione della «divina indifferenza»; ma è anche un attributo storico, radicato, per ciò che riguarda la lirica, nell'aggirarsi anonimo e solitario del *flâneur* dei *Fiori del male*: il libro nel quale la vita interiore è denunciata quale piramide o sfinge dimenticata dalle carte e costretta a cantare, con la forza di un bisogno selvaggio, ai raggi del tramonto: «un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux,/ oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche/ ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche». ³

Per quanto abile sia diventato nel camuffamento degli stati interiori, all'io può tuttavia accadere, eccezionalmente, di non trattenere del tutto le spinte che erompono, e di lasciare dunque che sul volto affiorino i segni del mondo interno. Proprio perché inconsueti, questi momenti assumono un'intensità più alta: la trasparenza fra dentro e fuori dell'io, bloccata dal nuovo codice dell'anonimato cittadino moderno, non si manifesta dunque quale dialogo e scambio, ma quale epifania sconvolgente. Accanto all'esperienza della sofferenza interiore prende posto l'esperienza dei confini dell'io per un attimo attraversati, con il dolore di un vissuto nuovo e specifico: il corpo, l'espressione, raggiunti dal dolore psichico.

Proprio per proteggersi da questa esperienza, i poeti nuovi della passione nelle vie cittadine hanno escogitato tecniche di indifferenza, il ricorso a una maschera di impassibilità che non serve solo a schermare la vita interiore dallo sguardo altrui ma anche a renderla sopportabile a se stessi. Alle spalle di questo Montale sta innanzitutto il corregionale Sbarbaro, che pochi anni prima aveva sciorinato in *Pianissimo* la nuova grammatica del sonnambulismo e dell'indifferenza nelle vie cittadine: una tecnica di gestione del dolore, oltre che un suo modo di manifestarsi. «La faccia più impassibile» è quella di un allievo che abbia perfezionato la lezione di Sbarbaro, e naturalmente quella più remota del *flâneur* baudelairiano.

Ma giunge a volte un'«ora» in cui anche «la faccia più impassibile/ è traversata da

3 Ch. Baudelaire, *Spleen*, LXXVI, vv. 22-24, in *Les fleurs du mal* [una vecchia sfinge ignorata dal mondo indifferente, dimenticata sulle carte, e il cui umore feroce non canta che ai raggi del sole che tramonta].

una cruda smorfia». L'irruzione di un tempo discontinuo del negativo è un *topos* del primo libro montaliano. All'esempio già ricordato di *Incontro*, ne aggiungo qui solo altri due: «È l'ora che si salva solo la barca in panna», «Giunge a volte, repente/ un'ora che il tuo cuore disumano/ ci spaura»⁴ (dove è da sottolineare l'avverbio «repente», con il suo connotato di immediatezza). Ma va detto che l'avverbio di tempo «ora» è in generale negli *Ossi*, fin dall'esordio di *In limine* («ora la sete/ mi sarà lieve», vv. 17-18), uno stilema strategico della discontinuità biografica, narrativa e argomentativa, un modo in cui il presente, con la sua grammatica della deissi esistenziale, ricompone o spezza.

La forza quasi espressionistica dell'evento di cui parlano i primi due versi del componimento, e che costituisce la spinta a dirlo, si esprime nel conflitto tra l'impassibilità sovrana del volto e la «cruda smorfia» che di colpo la attraversa: *ex abrupto* la dizione testuale non meno dell'esperienza da cui sgorga. Il sottinteso di questa eccezionalità dell'epifania disforica sta nella consuetudine, e nella normalità, di un equilibrio tra spinta e contenimento; sta nel successo consueto dell'indifferenza autoimposta. È tuttavia l'eccezionalità di questa «ora» *terribilis* a dirne la verità, la *verité noire* della quale per Montale ha opportunamente parlato Fortini (1968: 234). Come dire: il successo consueto si dissolve sotto la spinta di una rottura dell'equilibrio, dimostrato dunque vano, come una diga nel momento del crollo. La forza d'urto di questa eccezione rivelatrice è ben veicolata dalla selezione lessicale, condotta nel registro acuto dell'asse paradigmatico: «traversata» per 'attraversata', «cruda» per 'cru- dele', «smorfia» per 'espressione contratta'. Così come carica di tensione figurale è l'ipallage «cruda smorfia» (a essere *crudele* è l'emozione da cui la «smorfia» è suscitata).

Insomma, i primi due versi buttano sul piatto un evento inatteso e impreveduto, la cui eccezionalità disforica annulla le difese approntate dall'io e lo illumina nella condizione dolorosa dell'innamorato infelice (starà alle riflessioni successive fornire prove a supporto di questa lettura, al di là del dialogo con il modello del *viator* petrarchesco). Il terzo verso («s'è svelata per poco una pena invisibile») è una proposizione dichiarativa che spiega la causa della «cruda smorfia». I termini in rima (elegantemente sdrucchiola) *impassibile* : *invisibile* risultano solidali anche sul piano logico, se l'impassibilità del volto consiste proprio nell'invisibilizzazione del dolore interiore; così come legati sono il sostantivo «pena» del terzo verso all'aggettivo «cruda» del secondo. Non meno stringente sul piano dell'argomentazione profonda delle forme è la rima interna *traversata* : *svelata*: il rivelarsi disforico è uno svelamento che consiste nel *passaggio repentino*, sul volto, per mezzo della smorfia crudele, di ciò che abitualmente sta ben chiuso all'interno dell'io. «Per poco», lungi dal risultare un inerte pleonasma, non si limita a confermare la breve durata dell'esperienza descrit-

⁴ E. Montale, «Arremba su la strinata proda», v. 11, e *Mediterraneo*, I, vv. 1-3, in *Ossi di seppia*.

ta (il volto dell'io cioè non cambia espressione, ma piuttosto conosce una fulminea intermissione dello stato di impassibilità), ma apre polisemicamente alla possibilità di letture meno ovvie (per esempio 'per piccola causa'), anche per l'evocazione dell'analogo lessema nel cuore della lirica in ogni senso fondativa della vita interiore dei moderni in senso stretto, *L'Infinito* di Leopardi («ove per poco/ il cor non si spaura», vv. 7-8), dove l'espressione è difficilmente leggibile nei termini della temporalità.⁵

3. UNA NUOVA GRAMMATICA (SOCIALE) DELL'AMORE

Torniamo al confronto con l'archetipo (e, se si vuole, ipotesto) dei *Rerum vulgarium fragmenta*. A essere cambiato rispetto all'esperienza rappresentata nel testo di Petrarca non è solo il soggetto, ma anche, e in modo non meno significativo, il contesto.

Non alludo solo al dileguarsi di ogni riferimento alla natura, invece strategico in Petrarca («monti et piagge/ et fiumi et selve», vv. 9-10), dove il paesaggio collabora alla costruzione della vita interiore dell'io e infine gli consegna la verità non ricusabile: l'amore lo segue ovunque perché è dentro di lui. In questo testo di Montale, abitato solo dalla "seconda natura" della folla cittadina, l'unico termine appartenente al lessico della natura è «vento», ma è usato a indicare metaforicamente un movimento interiore.

Il cambiamento che più ci riguarda è tuttavia il contesto sociale.

Nel sonetto di Petrarca l'innamorato deve fuggire il contatto con gli altri, abbiamo detto, perché «di fuor si legge com'io dentro avampi» (perché «a la vista huom di tal vita esperto/ diria: Questo arde, et di suo stato è incerto», specificherà nella canzone CXXIX, vv. 12-13). Esiste cioè una collettività in grado di decifrare la condizione interna dell'io, così come questi non può fare a meno di rivelarla nei gesti; e in particolare esiste una comunità più ristretta – quelli, avrebbe detto Dante, che hanno intelletto d'amore, e anzi, più democraticamente, coloro che dell'amore infelice e dubbio hanno fatto esperienza, gli esperti insomma d'amore – che sa leggere la particolare condizione di innamorato tormentato dal dubbio di essere o meno ricambiato. Esiste una grammatica dell'amore, e ne esistono gradi diversi e diversamente capaci di profondità; ed è una grammatica sociale dell'io. L'innamorato deve nascondere i segni d'amore perché fanno parte di un sistema codificato e collettivo, così come fa parte del codice l'obbligo di nascondersi; e, non serve ricordarlo, l'obbligo di non rendere pubblica l'identità dell'amata.⁶

Nel racconto di Montale questa grammatica è divenuta inservibile. *A parte subiecti*, si è imparato a nascondere le emozioni e i sentimenti; a nascondere i segni

5 Benché di fatto elusa dai commentatori (inclusi i recenti e perfino Blasucci), l'espressione «per poco» al v. 8 dell'*Infinito* leopardiano mi sembra invece meritare maggiore attenzione: 'quasi' o 'per un attimo'?

6 Così raccomanda per esempio il decimo comandamento d'amore di Andrea Cappellano (*De amore*, libro primo).

del codice. Ma nondimeno, *a parte obiecti*, quando pure questi segni divengano per un attimo visibili, come avviene nel testo degli *Ossi*, si è imparato a ignorarli, a non vederli: «Ciò non vede la gente nell'affollato corso». All'indifferenza nuova dell'io va unita, storicamente, la proverbiale indifferenza della folla.⁷ E se all'io può accadere di essere eccezionalmente attraversato da un'epifania di dolorosa autenticità, la folla conserva invece la consueta impassibilità. Fallito il tentativo di nascondere la «pena», fallisce anche l'involontario tentativo di comunicarla. Costretta al mutismo la vita interiore, ma più ancora sorda la comunità sociale in mezzo alla quale l'io è costretto a portarla.

4. LA RIVELAZIONE VANA DEL CANTO CHE SINGHIOZZA

Come la prima quartina è tutta dedicata a una sintetica narrazione esemplare, così la seconda (quasi una leopardiana *parte gnomica*) si concentra sull'esperienza e sul significato della scrittura, secondo una modalità che caratterizza non pochi testi della prima raccolta (bastino gli esempi di «*Non chiederci la parola*», ben in dialogo soprattutto con l'ultimo verso di quest'osso breve,⁸ e dell'ottavo movimento di *Mediterraneo*, «*Potessi almeno costringere*»). Come in quei casi, e in altri pure significativi (come *I limoni*), Montale rivendica i tratti di una poetica essenziale, fatta di silenzi, di consapevolezza apofatica («ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo», nella proverbiale conclusione di «*Non chiederci la parola*»), di balbettii (il «balbo parlare» di *Mediterraneo* 8, v. 5) e singhiozzi (come qui al v. 8).

E tuttavia, fare di questa seconda quartina una semplice occasione metapoetica sarebbe assai riduttivo. Piuttosto, è necessario valorizzare il nesso che essa stabilisce con il piano narrativo e argomentativo profondo della prima quartina, e naturalmente viceversa. Se nel caso speculare di «*Non chiederci la parola*» la parte narrativa appare infatti adibita a dare forza e visibilità (con una tecnica simile a quella degli *exempla* medievali) alle petizioni di poetica, incastonata com'è fra due strofe finalizzate a tale scopo, qui viceversa è questa parte metapoetica ad avere una funzione narrativa, anzi, ad avere la funzione di rivelarla. Lo *svelamento* su cui è centrata la prima quartina viene infatti replicato nella seconda con modalità diverse; ed è nella seconda predella del dittico che si nasconde la chiave ermeneutica della prima.

Intanto, la seconda quartina, e in particolare i primi due versi, hanno la funzione di meglio definire i caratteri della «pena» confessata nella prima: si tratta di un «morso/ secreto», di un «vento che nel cuore soffia». L'aggettivo «secreto» corrisponde

7 Che la situazione sia sul punto di divenire un *topos* sentimentale lo conferma una canzone di successo del 1944: *In cerca di te* (più nota dal primo verso: *Solo me ne vo per la città*) di Giancarlo Testoni e Eros Sciorilli, cantata da Pasqualino Otto.

8 L'ultimo verso di «*So l'ora*», «Il canto che singhiozza è un canto di pace», ben dialoga con la terza strofe di «*Non chiederci la parola*»: «Non domandarci la formula che mondi possa aprirti,/ si qualche storta sillaba e secca come un ramo» (vv. 9-10).

millimetricamente a «invisibile», aggiungendovi tuttavia il sospetto di una necessità clandestina, e introducendo, con la variante sorda e letteraria, un primo rimando, per il momento impercettibile, al Dante della *Commedia*. Il rimando al «cuore» denuncia la natura amorosa della pena e il soffiare del vento rafforza il segnale già lanciato dalla variante sorda «secreto» (e dall'aggettivo «cruda» del v. 2), evocando la narrazione più illustre di una passione amorosa – e, diciamolo subito, di una passione colpevole e proibita –: il canto di Paolo e Francesca.

Al di là del già ricordato valore quale dichiarazione di poetica, secondo una postura, come ho detto, caratteristica degli *Ossi*, la seconda quartina dice qualcosa di ben specifico rispetto alla «pena secreta» allusa nella prima. I vv. 5-6 possono essere parafrasati, con un pizzico appena di libertà ermeneutica, così: 'voi, parole di questo testo, tradite inutilmente il contenuto del dolore d'amore che affligge il mio cuore'. E i dati significativi sono sostanzialmente tre.

Il primo riguarda la tematizzazione del dolore: si tratta di una pena d'amore, proprio come nel precedente di Petrarca. Se la prima strofe poteva farlo sospettare, è solo con questa seconda che ce ne viene data notizia esplicita, per mezzo di un'immagine addirittura topica: «il vento che nel cuore soffia».

Un secondo contenuto riguarda la segretezza cui questo amore sarebbe tenuto: produce infatti un «morso/ secreto» e, soprattutto, parlarne comporta un atto di *tradimento*. In questo modo, l'impassibilità della faccia proclamata al primo verso si rivela una condizione determinata non solo dalla generica scelta esistenziale di questo soggetto così come la vediamo affermata anche in molti altri testi del primo libro, ma anche una condizione specifica dell'evento amoroso rappresentato in questo testo particolare. Come dire: un'esperienza d'amore che, con la necessità di essere nascosta, ben si conviene all'abito di chi cerchi di contenere e allontanare le passioni, quasi divenendone anzi un emblema. Ma un emblema non è solo un segno di genericità: è anche un'esperienza specifica e un dolore concreto, quel dolore che questo breve testo raffigura con un'intensità e una complessità rare.

Il terzo dato, infine, riguarda una definizione ambivalente degli effetti e, vorrei dire, della responsabilità delle parole pronunciate. L'ambivalenza sta nel fatto che esse *tradiscono* ciò che invece deve restare segreto, ma al tempo stesso lo tradiscono senza conseguenze: lo tradiscono «invano». Sono cioè parole che discorrono di un amore proibito che l'io ha scelto di non rendere pubblico; ma sono anche parole che ne discorrono in modo da non rendere decifrabile ciò che non deve esserlo.

Il nesso logico con la narrazione della prima quartina appare evidente: come l'impassibilità consueta della faccia si incrina per un attimo ma nessuno nella folla lo vede, così le parole che raccontano ciò che non dovrebbe essere esposto, lo lasciano eccezionalmente trasparire ma senza che nessuno possa raccogliarlo. Il fallimento della decifrazione e il rischio corso aprono l'apodittica sentenziosità degli ultimi due versi: «La più vera ragione è di chi tace» alluderà al valore etico del silenzio e anche, implicitamente, alla grandezza di un amore inversamente proporzionale, antiroma-

ticamente, alla sua effusione; «Il canto che singhiozza è un canto di pace» chiude il testo riconsegnandolo a una qualche forma di armonia, sia pure pagata con il dolore represso del singhiozzo. La rivendicazione di una poetica antimelodica è qui adibita a sigillare il conflitto tra contenimento stoico della sofferenza e accesso a una socialità antiindividualistica, come in altri testi coevi e in particolare in *Crisalide*: due marche spiccatamente antidannunziane, e capaci di attualizzare con un di più di esistenzialismo etico la lezione di Corazzini e soprattutto di Sbarbaro. Fra l'altro, l'ipermetria che affligge l'endecasillabo conclusivo imprime un'aritmia allo stacco musicale del verso, quasi mimando il *singhiozzo* che agita questo canto, e certo mostrando in atto la poetica della frantumazione anche prosodica del primo libro, la musica nuova di Debussy che ho già ricordato.

Gli ultimi due versi sanciscono dunque il rispetto (etico) del silenzio, pur in presenza di una dichiarazione sfuggita; e lo fanno dicendo, di fatto, che «il canto che singhiozza» è un equivalente del silenzio, e come quello protegge, pudicamente, il segreto racchiuso nel cuore e per un attimo apparso sul volto.

5. IL SILENZIO COME SCELTA ETICA

La scelta è dunque di tacere e di essere impassibili: di portare con sé l'intensità della passione proibita senza che né il volto né tanto meno le parole ne diano una testimonianza raccogliabile da altri. E se eccezionalmente una smorfia di dolore o la sua narrazione poetica ne svelano epifanicamente la presenza, allora si potrà contare sulla complicità di un'indifferenza divenuta cifra sociale e dato antropologico.

La ragione biografica che rendeva colpevole questa passione e colpevole la sua condivisione pubblica non ha per noi importanza,⁹ e merita forse perfino di restare nei limiti che il poeta ha scelto di darle, ma ne ha invece il modo in cui la colpevolezza viene allusa: non tanto per mezzo del verbo “tradire” – il cui significato sarà, al tempo stesso, ‘comunicare’ e ‘rivelare colpevolmente’ – e non solo, di certo, grazie all'aggettivo letterario (e dantesco, sovente, nella variante sorda) «secreto», ma soprattutto grazie all'allusione sistematica all'episodio dantesco di Paolo e Francesca. Spicca l'allusione al «vento che [...] soffia», proprio come nel secondo cerchio dantesco, e soprattutto la rima identitaria *tace : pace*, che sigilla l'inutile desiderio di Francesca di avere quiete¹⁰ e che, enfatizzata dalla posizione baciata nel testo montaliano, vi ha

9 Sul contesto biografico e d'altra parte sulla emozionante rete anche culturale che lo definisce ha scritto pagine al solito fini e discrete Laura Barile (cfr. soprattutto Barile 1998: 33-58).

10 Questi i notissimi versi (i vv. 91-99 di *Inf.* V), in cui la rima *tace : pace* (ai vv. 92-96) è rilanciata in modo decisivo e intensissimo al centro del successivo v. 99: « se fosse amico il re de l'universo,/ noi pregheremmo lui de la tua pace,/ poi c' hai pietà del nostro mal perverso.// Di quel che udire e che parlar vi piace,/ noi udiremo e parleremo a voi,/ mentre che 'l vento, come fa, ci tace.// Siede la terra dove nata fui/ su la marina dove 'l Po discende/ per aver pace co' seguaci sui».

invece la funzione di alludere a un'armonia per lui possibile, sia pure nella rinuncia.

Non si tratta qui di registrare una parentela intertestuale, o di segnalare una fonte plausibile; ma, come in altri casi,¹¹ di evidenziare una necessità ermeneutica: il riconoscimento dell'ipotesto non è un esercizio critico volto, di fatto, a fare della letteratura un territorio separato che alimenta se stesso, ma piuttosto la condizione di una più compiuta decifrabilità del testo. Non ci dice quale sia l'identità della donna amata, ma ci dice che l'amore per lei ha tratti colpevoli analoghi a quelli di Paolo e Francesca. Né può essere escluso che il v. 7 alluda anche, in qualche modo, al silenzio sbigottito e piangente di Paolo.

«Il canto che singhiozza» è dunque davvero un equivalente del silenzio? Di certo, costituisce il miglior correlativo oggettivo della «cruda smorfia» sfuggita alla «faccia più impassibile» e dell'indifferenza della «gente» nell'«affollato corso». È l'espressione di una poetica che sta facendo i conti con la nuova interiorità, stoica e ignorata, dei moderni; e con il suo contesto antropologico. Una forma della scrittura nata per proteggere un segreto è dunque una forma della civiltà, che singhiozza con lei, e con lei è attraversata da epifanie disforiche e indicibili. Un dato biografico che non può essere taciuto e neppure rivelato, può così essere alluso, reso innocuo da meccanismi molteplici di difesa dal perturbante erotico. La ragione di chi tace non è allora il silenzio, ma una forma di parola che ne rispetta la necessità senza rinunciare, singhiozzando, a una qualche forma di comunicazione. Come Montale scriverà molti anni dopo, «il resto (purché *non sia* silenzio)/ poco importa».¹²

11 Per restare agli *Ossi*, due dantismi il cui riconoscimento è necessario alla corretta decifrazione semantica del testo si trovano in «*Spesso il male di vivere ho incontrato*», in cui il «rivo strozzato che gorgoglia» (v. 2) dialoga con *Inf.*, VII, v. 125 («quest'inno si gorgoglian nella strozza»), con strategico rimando alla condizione degli accidiosi (in un testo che esalta in modo problematico e ambivalente la «divina Indifferenza»), e in *Incontro*, dove gli «incappati di corteo» (v. 21) richiamano significativamente la punizione degli ipocriti (*Inf.* XXIII). Sul rapporto in generale di Montale con Dante, ho espresso il mio punto di vista in Cataldi 2023: 75-82, con rapido riferimento anche a «*So l'ora*».

12 E. Montale, «*Non posso respirare se sei lontana*», in *Satura*, vv. 16-17.

BIBLIOGRAFIA

- Arvigo 2001 = Tiziana Arvigo, *Guida alla lettura di Montale. Ossi di seppia*, Roma, Carocci.
- Barile 1998 = Laura Barile, *Montale Londra e la luna*, Firenze, Le Lettere.
- Cataldi 2023 = Pietro Cataldi, *Dante in Ungaretti e in Montale*, in Idem, *Cesare taccio. Saggi di critica letteraria*, Roma, Carocci, pp. 75-82 [2015¹].
- Fortini 1968 = Franco Fortini, *Montale*, in *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere*, Milano, Il Saggiatore.
- Santagata 1996 = Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Francesco Santagata, Milano, Mondadori.