

Che cosa chiedono i poeti

La domanda lirica: questioni teoriche ed esempi testuali

Andrea Malagamba

Premessa

Nonostante la presenza molto fitta di domande all'interno di testi poetici, non esiste attualmente un dibattito sull'interrogazione lirica, spesso considerata come la riproduzione di un atto di domanda reale in poesia, o assorbita dall'antichissima tradizione della domanda retorica. Lo schiacciamento concettuale dell'interrogazione lirica sulle altre due tipologie di domanda costituisce un vero e proprio atto di arbitrio critico, non tenendo conto della distanza, costitutiva della scrittura stessa, tra autore, testo e lettore, e di come tale distanza, non esistente in alcun contesto di comunicazione orale in senso stretto, sia determinante nella definizione di qualsiasi struttura testuale.

Circoscrivere esattamente il concetto di interrogazione lirica significa, dunque, separarne il dominio da quello delle domande la cui sede è prevalentemente orale; per tale motivo, la definizione della domanda lirica deve passare necessariamente per la comprensione del funzionamento sia delle domande retoriche, sia degli atti di domanda reali, al fine di metterne in luce analogie e differenze.

La prima parte di questo studio sarà dedicata, pertanto, alla definizione teorica di domanda lirica, per la quale saranno usati brani tratti dall'opera di Dante, Leopardi e Manzoni scelti e, per così dire, sottratti al loro contesto al fine di illustrare aspetti particolari dell'interrogazione lirica messi a fuoco in sede teorica. Nella seconda parte, la domanda lirica sarà osservata all'interno di due componimenti poetici di Montale, come parte costitutiva del loro ingranaggio testuale, tecniche retoriche capaci di generare improvvisi capovolgimenti del punto di vista nella dinamica della lettura.

A. *Questioni teoriche: per una definizione del concetto di domanda lirica*

Mentre la domanda retorica vanta una tradizione di studi millenaria, il concetto di “interrogazione lirica” (o “domanda lirica”) acquista uno statuto autonomo in tempi molto recenti: è Hugo Friedrich a tentare per primo di darne una definizione in un manuale sulla poesia italiana antica, *Epoche della lirica italiana* (1964). Illustrando la tecnica compositiva dei madrigali tassiani, Friedrich chiarisce la natura e la funzione della serie d’interrogazioni, distinguendo la domanda lirica sia dalla domanda retorica sia da quella avente finalità pratiche:

Dalla domanda pratica che è una richiesta d’informazione e attende una risposta, è molto lontana la domanda lirica. Ma essa è anche diversa dalla cosiddetta domanda retorica, come essa fu descritta col nome di *interrogatio*, con le sue diverse sottospecie, dagli antichi retori e molto particolareggiatamente da Quintiliano. La domanda retorica non è una richiesta d’informazione, bensì una conferma e una delucidazione di una circostanza mediante le forze affettive che sogliono essere nella domanda. [...] In tutte le varietà di domanda retorica la risposta è già implicita e appunto perché lo è, essa dà alla domanda un effetto che è maggiore della dichiarazione assertrice [...] La domanda lirica non ha implicita in sé una risposta, è semplicemente senza risposta, ed immerge ciò che si sa e si vede in sensazioni e in un eterno non comprendere [...] La domanda lirica è soliloquio, non ha alcun interlocutore e non finge neanche di averlo¹.

Nella definizione di Friedrich, la domanda lirica viene distinta in primo luogo dall’atto di domanda generalmente inteso. La finalità pratica di una domanda è quella di provocare un’azione di tipo verbale che colmi un vuoto conoscitivo. L’atto del domandare costituisce, dunque, la struttura portante della conoscenza dialogica, essendo composto da domanda e risposta legate fra loro da un vincolo particolarmente stretto. Come tutti gli atti linguistici, la domanda può

¹ H. Friedrich, *Epoche della lirica italiana*, II: *Il Cinquecento* (1964), trad. it. Milano 1975, p. 120.

avere un esito più o meno felice, a seconda dello scarto tra l'intenzione del parlante e le reali conseguenze della sua richiesta. La risposta può colmare il vuoto informativo presente nella domanda in modo esaustivo, se l'interlocutore intende collaborare ed è in grado di farlo. In caso contrario, la domanda fallisce il suo scopo, vale a dire rimane insoddisfatta, o perché neanche l'interlocutore è in possesso dell'informazione richiesta o perché non intende collaborare con chi formula la domanda.

Diversamente dall'atto di domanda, nella definizione proposta da Friedrich l'interrogazione lirica, pur essendo dettata da un effettivo vuoto conoscitivo, spezza il vincolo che lega l'espressione della domanda all'aspettativa di una risposta, configurandosi come un monologo più che come un dialogo. Colui che domanda non si aspetta una risposta in quanto presuppone che il depositario delle risposte non possa o non voglia rispondere, o più semplicemente non esista. In ogni caso, l'unica certezza implicita nella domanda lirica è che nessuno risponderà.

Assumendo tale paradigma teorico, si può affermare che non tutte le domande presenti in poesia sono interrogazioni liriche: molte domande contenute in testi poetici sono una riproduzione, una mimesi della reale situazione del domandare. Le domande dantesche della *Commedia*, ad esempio, rappresenterebbero il perfetto rovesciamento del paradigma individuato, non solo perché esse assolvono una funzione fortemente diegetica, ma in quanto esse poggiano sempre su una conoscibilità fondata nella sapienza divina e resa intelligibile al personaggio Dante dai suoi interlocutori²:

Quand'io intesi quell'anime offense,
china' il viso, e tanto il tenni basso,
fin che 'l poeta mi disse: «Che pense?».
Quando risposi, cominciai: «Oh lasso,
quanti dolci pensier, quanto disio

² Gli interlocutori danteschi non sono quasi mai renitenti, in quanto, scrive Auerbach: «Si deve inoltre considerare che per le anime dei morti il viaggio di Dante costituisce per l'eternità l'unica ed ultima occasione di parlare ad un vivo, circostanza che spinge molti all'espressione più intensa e che nell'immutabilità della loro sorte eterna introduce un attimo di drammatica storicità». E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (1946), trad. it. Torino 1972, p. 209.

menò costoro al doloroso passo!». Poi mi rivolsi a loro e parla' io, e cominciai: «Francesca, i tuoi martiri a lagrimar mi fanno tristo e pio. Ma dimmi: al tempo d'i dolci sospiri a che e come concedette amore che conosceste i dubbiosi desiri?». E quella a me: «Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice ne la miseria; e ciò sa 'l tuo dottore»³.

Il famosissimo brano del quinto canto dell'*Inferno* presenta due distinte situazioni di domanda che danno origine ad una sorta di circolarità conoscitiva. Prima Virgilio, accortosi del turbamento che il racconto degli amanti ha generato in Dante, lo invita ad aprirgli i propri pensieri, le ragioni del suo esser turbato; poi Dante, rivolgendosi a Francesca, le domanda di chiarire ulteriormente il passaggio che più lo impensierisce, il momento nel quale i «disiri» ancora «dubbiosi» si sono tramutati in azione. In entrambi i casi, il testo dantesco inscena una situazione comunicativa riuscita: Dante risponde Virgilio, e riesce sia a individuare l'elemento del racconto che lo tormenta sia ad ottenere da Francesca la delucidazione che le richiede. Pur avendo risposta, le domande dantesche non lasciano il lettore indifferente: la loro poeticità, pertanto, è da cercare altrove, in questo caso nella sospensione della risposta di Dante («Quando risposi»), nell'uso di termini profondamente legati alla tradizione poetica stilnovistica per formulare la domanda a Francesca.

Se l'interrogazione lirica, stando alla definizione di Friedrich, non può essere considerata come riproduzione di un normale atto di domanda in un testo poetico, è vero pure che raramente in un testo poetico le domande si configurino come richieste, più o meno urgente, di un'informazione. Esse sono, piuttosto, domande che l'*io* o il personaggio lirico pone a se stesso, sebbene esse di fatto si traducano in domande rivolte ad altri. L'interrogazione lirica appare al lettore come la rappresentazione di un dubbio colto nel suo formarsi, come l'improvviso avvertimento, nel tessuto della conoscenza, di un vuoto, di una parte del reale che sfugge alla comprensione, che oppone

³ Dante Alighieri, *Commedia, Inferno*, canto V, vv. 109-123.

resistenza al desiderio di capire. Come tali, pur essendo di natura molto varia e avendo funzioni molto diverse, le domande liriche sono prevalentemente domande che esprimono un dubbio esistenziale, ossia un dubbio relativo ad aspetti precisi del personaggio lirico: la conoscenza di sé, del proprio destino, della realtà che lo circonda, vale a dire il soggetto lirico negli aspetti di possibilità e volizione. Sono liriche, pertanto, anche molte domande presenti in testi prosastici.

A guisa di chi è colto da una interrogazione insospettata e imbarazzante di un superiore, l'innominato penso subito a rispondere a questa che s'era fatta lui stesso, o piuttosto quel nuovo *lui*, che cresciuto terribilmente a un tratto, sorgeva come a giudicar l'antico. [...] «Se quell'altra vita di cui mi hanno parlato quand'ero ragazzo, di cui parlano sempre, come se fosse cosa sicura; se quella vita non c'è, se è un'invenzione dei preti; che fo io? Perché morire? Cos'importa quello che ho fatto? Cos'importa? è una pazzia la mia [...] E se c'è quest'altra vita ... !»⁴

Nel cap. XXI dei *Promessi sposi*, l'irrequietudine dell'Innominato, l'urgenza di conoscere il fine ultimo della propria esistenza, è rappresentata attraverso una fitta seria interrogativa che mette a fuoco l'alternanza di pensieri nella quale egli si dibatte: si tratta evidentemente di domande senza risposta, che assolvono la funzione di rappresentare dubbi insolubili. Nella definizione di Friedrich, il dubbio espresso per mezzo di domande sembra destinato a non essere sciolto, a scontrarsi con l'impossibilità di trovare risposta. La domanda lirica, dunque, non solo svincola il soggetto che pone domande dall'aspettativa di risposta da parte di un eventuale interlocutore, ma sancisce – più radicalmente e nell'atto stesso della domanda – l'impossibilità del soggetto di rispondere a se stesso.

La dialettica del conoscere è avviata e chiusa al tempo stesso dalla domanda lirica, poiché essa segna il passaggio immediato e inesorabile dal non-conosciuto al non-conoscibile. L'interrogazione lirica è rappresentazione di un dubbio appena formatosi e al tempo stesso espressione di non conoscibilità. Di qui la sua natura

⁴ Alessandro Manzoni, *Promessi sposi* (1840), XXI, Einaudi, Torino 1981, p. 342-343.

paradossale: la struttura primaria della conoscenza viene impiegata per sancire l'impossibilità di conoscere. Formulata per colmare un vuoto conoscitivo, la domanda ricade nello stesso vuoto che la origina, mantenendo inalterati i limiti del conosciuto.

La definizione proposta da Friedrich, solo apparentemente piana, apre una questione piuttosto interessante, ma la apre per lasciarla irrisolta: se è vero che lo statuto delle domande liriche è prevalentemente monologico, e che l'unica certezza che appartiene loro è l'assenza di un interlocutore pronto a rispondere, se è vero che le domande liriche ricadranno necessariamente nel vuoto conoscitivo che le ha originate, qual è la loro funzione? Che cosa viene rappresentato nel testo dal personaggio poetico che ne esprime l'urgenza?

L'analisi delle diverse tipologie di domanda condotta da Jauss mira proprio a superare l'*empasse* concettuale della definizione di domanda lirica proposta da Friedrich. In *Breve storia della funzione di domanda e risposta*, Jauss riprende la nozione di interrogazione lirica elaborata dal critico tedesco, negandone gli aspetti più radicali, al fine di rovesciarne parzialmente la funzione.

Pur condividendo la distinzione tra domanda lirica e domanda retorica avanzata da Friedrich, Jauss non afferma la radicale eterogeneità dei due tipi di interrogazione, bensì una differenza a partire dal modo in cui essi vengono considerati: la domanda lirica è quella che forza e infrange il limite del già-conosciuto imposto dalla domanda retorica.

Adeguata all'interrogazione lirica non è dunque l'affermazione enfatica della risposta implicitamente suggerita, ma la negazione del conosciuto, dalla quale procede il mutamento di direzione della domanda: l'interrogazione lirica comincia realmente solo là dove la domanda retorica è già alla meta⁵.

Jauss considera la domanda lirica un'infrazione del limite del certo che si realizza mediante l'interrogazione retorica, dunque un 'al di là' della domanda retorica e del suo tradizionale valore. La domanda lirica è il segnale, nel soggetto che la pone, di una dimenticanza, più o meno volontaria, della consapevolezza

⁵ E. R. Jauss, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, II: *Domanda e risposta: studi di ermeneutica letteraria* (1982), trad. it. Bologna 1988, p. 107.

dell'assenza di risposta, quella dimenticanza che consente di modificare, per un momento, il punto di vista sulla realtà. L'effettiva assenza di risposta, avverte Jauss, non è dunque condizione necessaria affinché la domanda sia ' lirica '.

Il tipo di interrogazione descritto da Friedrich – la domanda che «semplicemente non ha risposta» e che comunica uno «stato d'animo immotivato» - rappresenta il caso limite (o se si vuole il caso ideale) della domanda lirica. Tuttavia la domanda priva di risposta non è in presupposto indispensabile della lirica. Questa può anche porre domande la cui risposta è nota da sempre, però solo alla condizione poetica di formularle in maniera tale che la risposta preconstituita venga dislocata nell'indeterminato⁶.

L'interrogazione lirica non è l'espressione, più o meno immediata e più o meno tragica, di una non-conoscibilità, bensì la negazione di ciò che l'*io* già conosce e del modo in cui lo conosce: essa ha la funzione di sospendere la conoscenza già acquisita dal personaggio lirico, mediante il cambiamento del consueto sguardo sul reale che consente di ridefinire il territorio del conoscibile, di spostarne i limiti.

Comprendere una domanda lirica richiede che la risposta diretta o più ovvia venga sospesa, per attuare un'inversione della direzione dello sguardo che, nella poesia, viene avviata principalmente per mezzo di domande⁷.

L'esterno provoca una domanda che l'*io* lirico non rovescia sulla parte di realtà che sfugge alla sua comprensione, ma che piuttosto gira a se stesso. Nel *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, il corso sempre uguale della luna è all'origine di domande che riguardano l'assetto dell'universo e la funzione che l'individuo ricopre in esso.

Mille cose sai tu, mille discopri,
che non celate al semplice pastore.
Spesso quand'io ti miro

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

star così muta in sul deserto piano,
che, in un suo giro lontano, al ciel confina;
ovver con la mia greggia
seguirmi viaggiando a mano a mano;
e quando miro in cielo arder le stelle;
dico fra me pensando:
a che tante facelle?
che fa l'aria infinita, e quel profondo
infinito seren? che vuol dir questa
solitudine immensa? ed io che sono?
Così meco ragiono: e della stanza
smisurata e superba,
e dell'innumerabile famiglia;
poi di tanto adoprar, di tanti moti
d'ogni celeste, ogni terrena cosa,
girando senza posa,
per tornar sempre là donde son mosse;
uso alcuno, alcun frutto
indovinar non so. Ma tu certo,
giovinetta immortal, conosci il tutto⁸.

La serie interrogativa dei vv. 84-87 consta di quattro domande divise con precisione in due blocchi. Le prime due domande riguardano ciò che il pastore sta guardando, il cielo sereno, le stelle; le due domande successive realizzano un vertiginoso rovesciamento dello sguardo, focalizzando la figura del pastore nella solitudine del luogo in cui si trova: da osservatore dell'universo, il pastore diviene osservatore di se stesso, quasi fosse egli stesso osservato da un punto di vista altro che coglie improvvisamente il suo smarrimento, l'insensatezza della sua vita⁹. Le interrogazioni sono rivolte a un interlocutore muto, la luna, il cui silenzio rappresenta l'impossibilità del pastore di risponderci.

L'interrogazione lirica non riguarda più, o non soltanto, la porzione di realtà (l'esterno) rispetto alla quale essa era sorta, ma l'*io* stesso (interno). La sua funzione è, allora, secondo la definizione

⁸ G. Leopardi, *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, vv. 75-99, in Id., *Canti*, a cura di N. Gallo e C. Garboli, Einaudi, Torino 1962, p. 192, corsivi miei.

⁹ Tale dinamica interrogativa è stata analizzata da F. Di Ruzza nella pagine dedicate al *Canto notturno* nella sua tesi di dottorato *La funzione del nome proprio nell'opera di Giacomo Leopardi*, pp. 42-46.

messa a punto da Jauss, quella di spostare il desiderio di conoscere dall'esterno all'interno del personaggio lirico, dalla realtà, sia pure situazionale, che appare sotto forma di descrizione dei fenomeni che la compongono, al senso che essi hanno per chi domanda.

Il ragionamento di Jauss mira a configurare in modo diverso da quello di Friedrich la dialettica della conoscenza che viene avviata dall'interrogazione lirica, sostituendone i poli: alla dialettica tra conosciuto e sconosciuto, il cui limite è evidentemente quello di non portare a una nuova conoscenza anzi alla sanzione certa di non-conoscibilità, Jauss oppone quella tra conosciuto e dis-conosciuto, che porta a comprendere diversamente.

Mentre per Friedrich l'interrogazione lirica apre una specie di dialettica paradossale, una dialettica priva di sintesi che riporta al vuoto conoscitivo che la aveva originata, secondo Jauss, il ruolo della domanda è quello di rappresentare il soggetto lirico nell'atto di esperire diversamente quanto già conosce, o ciò che sa di non poter conoscere mantenendo inalterato il proprio punto di vista. Essa costituisce, dunque, l'espressione monologica di un dubbio provocato da circostanze esterne al soggetto, con il quale il soggetto tende alla riappropriazione, sotto forma di conoscenza di sé, dell'esperienza che si configura per lui come inesplicabile.

B. *Come funzionano le domande liriche? Due esempi montaliani*

La poesia montaliana è una poesia altamente interrogativa, particolarmente adatta, dunque, ad esemplificare il discorso sull'interrogazione lirica fin qui svolto. Notata sin dai primi interventi critici sugli *Ossi di seppia*, l'indecifrabilità del mondo di Montale è ormai un *topos* della montalistica, esteso a tutta la sua poesia¹⁰. La materia informe e impenetrabile che compone la realtà rappresentata nei testi montaliani costringe il personaggio lirico, e con lui il lettore,

¹⁰ Cfr. P. Bigongiari, *Montale tra Boutroux e M.Ile de Scudéry*, «Il Bimestre», 1970, II, 6, poi in Id., *Poesia italiana del Novecento*, Milano 1978-80, II, da cui cito a p. 392: «E la materia improntabile è lo stesso indifferenziato, il non senso che costituisce il nucleo stesso della vita: il non senso non è tanto una sottrazione di *telos* quanto piuttosto un inintenzionato primordiale, un indifferenziato materico da cui sia tratta di liberare michelangiolescamente, la creatura involuppatavi come un mallo, nel mallo dei suoi oscuri significati sostanziali da cui essa viene liberata “per forza di levare”, che vuol dire per forza di levare i significati che ne oscurano la forza reattiva di apparizione».

a una continua decifrazione del mondo che tende a strappare ad esso «oscuri significati», secondo una dinamica gnoseologica improntata al dubbio e alla domanda che colloca Montale nell'alveo di una tradizione di pensiero precisa, le cui origini sono state individuate nell'*abîme* pascaliano, in un atteggiamento spirituale aperto sul mistero dell'essere¹¹.

L'interrogatività che caratterizza i testi montaliani impone da subito un chiarimento sul senso che intendo assegnare al domandare nel presente studio: pur considerando la presenza di una forte tensione metafisica il fondamento stesso della mia riflessione sulle domande, qui il concetto di interrogazione è considerato nel suo carattere di dispositivo testuale *esplicito*, vale a dire nel suo essere espressione di un dubbio esistenziale colto nel suo formarsi, non tensione onnicomprensiva verso il riconoscimento e il superamento dell'opacità del reale.

Le interrogazioni prese in esame sono, dunque, atti del dubitare – non atteggiamento dubitante – che nascendo nel personaggio poetico, modificano e influenzano il suo modo di osservare o agire il mondo circostante. Detto altrimenti, la domanda in Montale è un modo testualmente forte, proprio perché esplicito, di rappresentare l'intensità drammatica del dubbio, nel momento stesso in cui esso è sentito come urgente da chi lo formula; si tratta di domande liriche saldamente radicate nell'unicità dei componimenti poetici che le contengono. Per questo, il funzionamento delle interrogazioni nei componimenti poetici qui esaminati (*Dora Markus I* e *A mia madre*) non potrà prescindere dall'analisi dei testi nella loro interezza.

¹¹ Si vedano gli studi di I. Scaramuccia, *La dimensione pascaliana da Leopardi a Montale*, Milano 1972, p. 249: «In Montale la dimensione pascaliana sembra ritornare nell'insistente interrogazione, presente sempre, anche se implicita, nello sgomento della labilità delle cose, che, pur nella loro scabra e dura concretezza, sembrano sempre sul punto di dissolversi nel nulla», e di W. Kryszinski, *La poesia di Eugenio Montale e il canone del classicismo moderno*, in et alii, *Montale e il canone poetico del Novecento*, Bari 1998, p.139: «Quello che Montale chiama metafisica sembra risiedere nel fatto che la condizione umana, pur rimanendo l'argomento per la sua stessa poesia, non si lasci definire chiaramente. In essa resta un margine di incertezza e di dubbio».

B1. *La domanda segreta*

Eugenio Montale, *Dora Markus*, I, in *Le Occasioni*

Fu dove il ponte di legno
mette a Porto Corsini sul mare alto
e rari uomini, quasi immoti, affondano
o salpano le reti. Con un segno
della mano additavi all'altra sponda
invisibile la tua patria vera.
Poi seguimmo il canale fino alla darsena
della città, lucida di fuliggine,
nella bassura dove s'affondava
una primavera inerte, senza memoria.

E qui dove un'antica vita
Si screzia in una dolce
ansietà d'Oriente
le tue parole iridavano come le scaglie
della triglia moribonda.

La tua irrequietudine mi fa pensare
agli uccelli di passo che urtano ai fari
nelle sere tempestose:
è una tempesta anche la tua dolcezza,
turbina e non appare,
e i suoi riposi sono anche più rari.
*Non so come stremata tu resisti
in questo lago
d'indifferenza che è il tuo cuore; forse
ti salva un amuleto che tu tieni
vicino alla matita delle labbra,
al piumino, alla lima: un topo bianco,
d'avorio; e così esisti*¹².

Secondo la testimonianza montaliana, le due parti che compongono *Dora Markus* furono scritte a tredici anni di distanza l'una dall'altra.

¹² E. Montale, *Dora Markus*, I, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano 1984 (d'ora in poi segnalato come *TP*), p. 130.

dora markus. La prima parte è rimasta allo stato di frammento. Fu pubblicata a mia insaputa nel '37. Alla distanza di tredici anni (e si sente) le ho dato una conclusione, se non un centro¹³.

La preterizione che sorregge il discorso montaliano non lascia molti dubbi riguardo al tipo di rapporto che unisce i due testi: il secondo non solo rappresenta la conclusione del primo, ma ne costituisce, a distanza di molti anni, il centro ideale, il nucleo riflessivo e, dunque, una sorta di chiave di lettura d'autore. Già i due incipit introducono uno scarto concettuale che fa della seconda parte di *Dora Markus* una riflessione sulla prima:

I
Fu dove il ponte di legno
mette a Porto Corsini sul mare alto¹⁴

II
Ormai nella tua Carinzia
di mirti fioriti e di stagni¹⁵

Mentre il passato remoto che apre la prima parte di *Dora Markus* isola un ricordo preciso consentendo all'*io* che lo ripercorre di focalizzarlo e di domandarsene il senso, l'incipit del secondo componimento informa il lettore che Dora è lontana da Porto Corsini a Ravenna, inscenando una dislocazione spaziale che riqualifica il tempo del primo testo: «ormai» dice di un passato non solo lontano ma irripetibile, archiviato definitivamente nel suo tratto pertinente di non-esser-più.

È la Carinzia il luogo che Dora considera la sua vera patria e che indica all'*io* nella prima parte:

[...] Con un segno
della mano additavi all'altra sponda
invisibile la tua patria vera¹⁶.

¹³ E. Montale, *L'opera in versi*, a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino 1980, p. 901.

¹⁴ E. Montale, *Dora Markus*, I, vv. 1-2, in Id., *TP*, p. 130, corsivo mio.

¹⁵ E. Montale, *Dora Markus*, II, vv. 1-2, in Id., *TP*, p. 131, corsivo mio.

¹⁶ E. Montale, *Dora Markus*, I, vv. 4-6, in Id., *TP*, p. 130, corsivo mio.

L'*enjambement* veicola il brusco contraccolpo tra la visione promessa dal gesto di Dora e un'oggettiva invisibilità, a causa della quale la patria non può essere che «tua», ossia identificabile solo da Dora in uno sguardo intransitivo, non estendibile all'*io*; il possessivo di seconda persona è permeato da subito da tratti precisi: appartenenza esclusiva, invisibilità, verità.

Un *tu* forte, padrone dei propri gesti e – come si dirà tra breve – delle proprie parole e del proprio cuore, è contrapposto a un *io* che all'altezza della prima strofa ancora non compare se non implicitamente, attraverso una forma di rappresentazione indiretta già sperimentata da Montale negli *Ossi di Seppia* e ancora attiva all'interno di questo testo dalla datazione piuttosto alta.

Poi *seguimmo* il canale fino alla darsena
della città, lucida di fuliggine,
nella bassura dove s'affondava
una *primavera inerte, senza memoria*¹⁷.

Come le «ore perplesse» e «il meriggiare assorto» della prima raccolta montaliana¹⁸, la natura inerziale di un presente che passa senza lasciar tracce è un'ipallage dell'*io*, una sua figurazione indiretta, estesa anche al *tu* attraverso l'uso della quarta persona («seguimmo»).

Mentre negli *Ossi di seppia* dire «noi» risponde spesso a un principio di moltiplicazione e frantumazione dell'*io*, all'altezza delle *Occasioni* «noi» significa inequivocabilmente *io+tu*, secondo il modello di rappresentazione dell'*io* offerto dai primi versi di *Mediterraneo V*, nei quali la singolarità del personaggio lirico è individuata all'interno del processo di separazione dalla legge del mare. L'identità emerge dalla pluralità del *noi*: l'*io* individua se stesso a partire dalla preliminare separazione tra ciò che è umano e ciò che non lo è («il tuo cuore *disumano*»).

Giunge a volte, repente,
un'ora che il *tuo* cuore disumano
ci spaura e dal *nostro* si divide.

¹⁷ E. Montale, *Dora Markus I*, vv. 7-10, in Id., *TP*, p. 130, corsivo mio. Si noti il richiamo piuttosto puntuale all'*io* di *In limine*, vv. 3-5: «qui dove affonda un morto / viluppo di *memorie*, / orto non era ma reliquario».

¹⁸ Cfr. E. Montale, *Meriggiare pallido e assorto* e *Scirocco*.

Dalla *mia* la tua musica sconcerta,
allora, ed è nemico ogni tuo moto¹⁹.

Come in *Mediterraneo*, il *noi* di *Dora Markus* sancisce un'unione che la seconda parte del testo rivelerà transitoria, e che sin dalla prima parte si fa carico del limite invalicabile dell'individualità del *tu*, di parole e cuore disumani che gli appartengono in modo esclusivo.

le *tue* parole iridavano come le scaglie
di una triglia moribonda²⁰.

La chiusa della seconda strofa restituisce a Dora l'individualità che l'ipallage della prima aveva soppresso, accomunandola con l'*io* nella *Stimmung* di una «primavera inerte». I versi delineano un *tu* apparentemente padrone delle proprie parole e della dissimulazione che esse veicolano, un *tu* che, a differenza del personaggio lirico degli *Ossi di seppia*, sembra capace di nascondere la «pena invisibile» che l'attraversa.

Anche l'*io* emerge con forza attraverso la metafora della «triglia moribonda» alla quale Montale sembra affidare la funzione di mostrare l'*io* nel lavoro di astrazione che sottende lo smascheramento del reale stato d'animo di Dora, un lavoro astrattivo. Solo se il personaggio lirico delle *Occasioni* assume su di sé la distanza che lo separa dal *tu* - ossia si sente fino in fondo un *io* - può riconoscere nella scorza iridescente della triglia un *tu* ridotto a pesce fuor d'acqua se lontano da quella che sente come casa.

Questo il passaggio nodale della seconda raccolta montaliana: l'*io* non cede alla tentazione di guardare il *tu* come finora ha guardato se stesso, vale a dire di conoscerne solo la «scorza» come in *Ciò che di me sapeste*:

*Restò così questa scorza
la mia vera sostanza;
il fuoco che non si smorza
per me si chiamò: l'ignoranza.*

¹⁹ E. Montale, *Mediterraneo*, V, vv. 1-5, in Id., *TP*, p. 57, corsivo mio.

²⁰ E. Montale, *Dora Markus*, I, vv. 14-15, in Id., *TP*, p. 130, corsivo mio.

Se un ombra *scorgete*, non è
un'ombra – ma quella io *sono*.
Potessi spiccarla da me,
offrirvela in dono²¹.

Lo scarto tra il passato remoto e il presente colloca la vita autentica in un'inafferrabile discontinuità temporale, che fissa la mancata acquisizione di un'identità nelle forme dello sdoppiamento: perso nella diffrazione del suo tempo interno, l'*io* diventa prima «scorza», poi «ombra» senza corpo, puro riflesso incapace di guardare se stesso al presente.

In *Dora Markus*, l'improvvisa irruzione del presente nel testo segna il salto dal ricordo alla riflessione, mettendo a fuoco l'instancabile lavoro di astrazione compiuto da un *io* deciso a guardare Dora senza accontentarsi di vederne solo la scorza.

La *tua* irrequietudine mi fa pensare
agli uccelli di passo che urtano ai fari
nelle sere tempestose:
è una tempesta anche la *tua* dolcezza,
turbina e non appare,
e i suoi riposi sono anche più rari²².

Come l'iridescenza nasconde l'agonia del pesce fuor d'acqua, l'«irrequie-tudine» lascia soltanto intravedere la tragedia degli uccelli costretti a migrare nella tempesta. Prima «triglia moribonda» poi «uccello di passo», un *tu* sbandato e senza requie resiste tenacemente in un'apparente indifferenza il cui tratto forzoso non sfugge a chi l'osserva.

Non so come stremata tu resisti
in questo lago
d'indifferenza che è il *tuo* cuore²³;

Attentamente calibrata, la domanda che l'*io* pone a se stesso stringe il cerchio sul passato, registra e fa esplodere la tensione tra

²¹ E. Montale, *Ciò che di me sapeste*, vv. 13-20, in Id., *TP*, p. 36.

²² E. Montale, *Dora Markus*, I, vv. 16-21, in Id., *TP*, p. 130, corsivo mio.

²³ E. Montale, *Dora Markus*, I, vv. 22-24, in Id., *TP*, p. 130, corsivo mio.

dentro e fuori tra la certezza apparente del gesto e l'immaginazione di un'invisibile verità, in una climax che fa dell'uso delle metafore lo strumento di maggior esplicitazione del contrasto interno al cuore di Dora: un cuore intransitivo che non si offre alla comprensione dell'*io*.

Come quello del mare, il cuore di Dora è un cuore «disumano» perché capace di resistere non solo al destino ma, contrariamente a quello dell'*io*, allo sdoppiamento che lo imprigiona, rappresentato dal rispecchiamento indifferente del lago. L'immagine esemplare della *Sehnsucht* romantica, qui non priva di echi danteschi, delinea un'indifferenza sulla quale riflette, attraverso l'interrogazione, in primo luogo l'*io*, negandone il tratto salvifico e divino assegnatole in *Spesso il male di vivere*: «Bene non seppi fuor del prodigio/che dischiude la divina indifferenza».

Il *tu* oppone al «facile gioco» del nulla ricordato dall'*io* del *Balcone* la sua prima certezza, quella di essere padrone del proprio cuore («tuo cuore»), la cui strenua resistenza è al centro di una potente immagine di sdoppiamento che la domanda non solo lascia emergere, ma impone violentemente al lettore. *Dora Markus I*, dunque, dà voce a un'interrogazione tenuta segreta a Dora, e per questo destinata a rimanere senza risposta, archiviata dal testo successivo nel tempo irreversibile dell'«ormai». Ciononostante la domanda, chiaramente espressa nell'*io*, si traduce in una consapevolezza: Dora paga a caro prezzo l'indifferenza che impone al suo cuore spezzato.

Il battito costante del cuore, usato negli *Ossi di seppia* per rappresentare la dissonanza dell'*io* col mondo naturale e con se stesso, diventa nelle *Occasioni* e nella *Buferà* il segno di un'incessante resistenza della vita alla storia, tanto da diventare per Bigongiari la prima forma di talismano:

D'altronde vorrei ricordare che un «corno inglese» suona preoriginario agli *Ossi*: dove si rivela affine nell'augurio allo «scordato strumento, / cuore»: quel «cuore» che sarà inciso nella roccia, in verità cavato nella sua preesistenza formale da un magma elementare, in Punta Mesco: «Un trapano incide / il cuore sulla roccia»; quella persistenza di un battito elementare, sordo, che risulterà inscalfibile nel suo prezzo di gemma: « non ti fuse / nella caldana, cuore d'ametista» (*L'orto*)²⁴.

²⁴ Cfr. P. Bigongiari, *Montale tra Boutroux e M.Ile de Scudéry*, cit., p. 383.

I talismani e gli amuleti, già presenti negli *Ossi di seppia*, entrano stabilmente nell'immaginario poetico delle *Occasioni*. Essi materializzano un ricordo che sembra poggiare sempre su un fondo opaco, su un senso la cui oscurità viene resa attraverso domande: il cuore di Dora Markus è solido e gli appartiene nella sua impenetrabilità, amuleto misterioso che appare all'*io* nel suo tratto distintivo di assoluta - sebbene forzata - indifferenza.

Forte del suo amuleto, sebbene privata dalla domanda dell'*io* dell'impenetrabilità del proprio cuore, Dora Markus esiste nello stesso modo in cui esiste il mondo degli *Ossi*, nello stupore incredulo di chi ne sperimenta la coriacea resistenza; e del mondo raffreddato delle forme, ella conserva l'imperscrutabile segreto del suo permanere.

[...] forse
ti salva un amuleto che tu tieni
vicino alla matita delle labbra,
al piumino, alla lima: un topo bianco,
d'avorio; e così esisti²⁵.

L'avverbio dubitativo che chiude il testo rilancia la domanda alla quale sembrava rispondere, e la seconda parte di *Dora Markus* rivedrà le certezze della prima, sulla scorta di un importante cambiamento: Dora è lontana da Ravenna, il tempo non torna indietro, e le domande inesprese sono destinate a rimanere senza risposta.

B2. *Domandare per ricordare*

Eugenio Montale, A mia madre, in La bufera

Ora che il coro delle coturnici
ti blandisce nel sonno eterno, rotta
felice schiera in fuga verso i clivi
vendemmiati del Mesco, *or che* la lotta
dei viventi più infuria, se tu cedi
come un'ombra la tua spoglia
(e non è un'ombra,
o gentile, non è ciò che tu credi)

²⁵ E. Montale, *Dora Markus* I, vv. 22-28, in Id., *TP*, p. 130.

chi ti proteggerà? La strada sgombra
non è una via, solo due mani, un volto,
quelle mani, *quel* volto, il gesto d'una
vita che non è un'altra ma se stessa,
solo questo ti pone nell'eliso
folto d'anime in cui tu vivi;

e la domanda che tu lasci è anch'essa
un gesto tuo, all'ombra delle croci²⁶.

In *A mia madre*, la temporalità del destino immutabile, fermata in *Dora Markus* nell'avverbio «ormai»²⁷, è sostituita da quella dell'«ora che», vale a dire da un *hic et nunc* che implica una progettualità, non una rinuncia, immediatamente rappresentato come punto d'appoggio per uno slancio in avanti, che la ripetizione anaforica (v. 1 e v. 4 con variazione minima) sostiene.

L'anafora registra puntualmente due condizioni di domanda: il «sonno eterno» della madre e la «guerra dei viventi». Dunque, la volontà di riflettere generalmente sul mistero della morte non è di per sé ragione sufficiente per domandare, a meno che il problema non sia osservato dall'angolazione della guerra che, diventando sempre più violenta («or che la guerra dei viventi più infuria»), si costituisce come premessa maggiore dell'interrogazione.

In linea con una tendenza ampiamente documentata dalla *Buferà*²⁸, anche in *A mia madre* l'orrore della guerra è rappresentato mediante una disumanizzazione dell'uomo che fa da contrappunto all'attribuzione di caratteri antropomorfici al non-umano: le coturnici sono dette «felici» proprio perché la loro «schiera», a differenza di quella umana, è «rotta»²⁹, e la veste corale che assume la loro voce le rende concordi più degli uomini stessi, definiti genericamente «viventi». In un altro componimento dedicato ai morti, *L'arca*,

²⁶ E. Montale, *A mia Madre*, in Id., *TP*, p. 211, corsivi miei.

²⁷ E. Montale, *Dora Markus II*, v. 1, *TP*, p. 131: «Ormai nella tua Carinzia lontana».

²⁸ Si veda il confronto tra gli «scherani» e le falene nella *Primavera hitleriana*, *TP*, p. 256.

²⁹ L'apposizione in *enjambement* non solo «imprime al dettato un ampio movimento, quasi uno slargarsi d'ali in libero volo» (Isella, *cit*, p. 52), ma isola l'attributo per metterne in rilievo il valore, soprattutto se riferito al significato militaresco del termine «schiera».

neppure l'*io* sfuggiva alla condizione di ferinità impressa dalla guerra: il suo grido era rappresentato nella forma disumanizzata del «latrato».

Fuma il ramaiolo
in cucina, un suo tondo di riflessi
accentra i volti ossuti, i musci aguzzi
e li protegge in fondo la magnolia
se un soffio ve la getta. La tempesta
primaverile scuote d'un *latrato*
di fedeltà la mia arca, o perduti³⁰.

L'interrogazione rivolta alla madre innanzi tutto restituisce all'*io* il linguaggio articolato, riferendosi ellitticamente a ciò che il presente minaccia: non solo la morte, ma la cancellazione dell'umano. Credo sia questa la ragione dell'ipotesi che segue le premesse e costituisce il movente della domanda e l'anticipazione della risposta ad essa: «se tu cedi come un'ombra la tua spoglia». La costruzione sintattica del testo rende l'ipotetica saldamente vincolata a entrambe le temporali, ma legata alla seconda più che alla prima, dalla quale la separa l'incidentale riferita al «coro delle coturnici»: l'urgenza dell'appello alla fisicità muove dallo scenario guerresco di *Finisterre*, sebbene la sua incidenza nella dialettica domanda-risposta sia comprensibile al lettore solo alla luce della seconda parte del testo.

Da un punto di vista puramente strutturale, l'interrogazione spezza il testo in parti uguali, interrompendone la sintassi distesa e costituendosi come il perno intorno al quale ruota la lirica, essendo la prima parte una preparazione rispetto alla domanda e la seconda una risposta ad essa. Ma letta alla luce dell'ipotetica e della precisazione sul valore della spoglia racchiusa nella parentesi, essa appare al lettore in primo luogo come il dispositivo retorico che condensa due punti di vista diversi, quello della madre che crede che il corpo non sia che «ombra», simulacro che nasconde la sua vera essenza, e quella del figlio che s'impegna a motivare la sua opinione - non priva di connotazioni affettive - nel prosieguo del componimento³¹. Letta in

³⁰ E. Montale, *L'Arca*, vv. 15-21, in Id., *TP*, p. 208, corsivo mio.

³¹ L. Molinelli Bellentani, *Montale: interrogazioni sulla morte ("A mia madre", "Voce giunta con le folaghe")*, «Otto-Novecento», 1993, p. 74: «In *A mia madre* infatti il radicalizzarsi del dissidio dialettico madre-figlio circa la protezione («chi ti proteggerà?»), ossia circa la vita futura, ne mette a nudo i poli opposti da un lato

questa chiave, la prima sezione di *A mia madre* mette a fuoco non solo le premesse della domanda del figlio, ma quelle dell'ipotetico ragionamento materno che ne è all'origine: il corpo non serve nella temporalità rasserenata della morte.

Se da un lato l'interrogazione sulla morte segnala una perdita che è possibile evocare per stabilire il dialogo coi morti ancora negato negli *Ossi di seppia*, dall'altro il quesito contenuto nella domanda s'impone al lettore come un dubbio irrisolvibile relativo al dominio concettuale del *post-mortem*:

Chi ti proteggerà? La strada sgombra
non è una via, solo due mani, un volto,
quelle mani, *quel* volto, il gesto d'una
vita che non è un'altra ma se stessa,
solo questo ti pone nell'eliso
folto d'anime in cui tu vivi³²;

All'interrogazione non segue una vera e propria risposta, ma una soluzione negativa che riprende il modulo espressivo della precisazione in parentesi, così che l'affermazione secondo la quale «la strada sgombra non è via» appare al lettore come il riflesso, metaforicamente rielaborato³³, della sentenza formulata nella prima parte: «la spoglia non è un'ombra», e non lo è per le ragioni che l'*io* spiega nel prosieguo del testo.

E la «spoglia» «non è un'ombra», non è vuota parvenza, perché ha generato il gesto con la sua funzione di garanzia protettiva per il presente e per il futuro, nel tempo e nell'«oltretempo», e a

nell'esaltazione esasperata delle potenzialità della persona umana («il gesto», «l'eliso») e dall'altro nel totale fidente annientamento di sé in Dio».

³² E. Montale, *A mia Madre*, vv. 8-13, in Id., *TP*, p. 211, corsivi di Montale.

³³ La funzione di tale ripresa è attentamente discussa in L. Blasucci, *Esercizio esegetico su una lirica di "Finisterre"*, «Linguistica e letteratura», III (1978), p. 42: «La prima delle tre proposizioni principali che compongono il secondo periodo riprende con un movimento anch'esso negativo il contraddittorio ideologico accennato nella proposizione in parentesi del periodo precedente [...] Ma rispetto alla negazione del primo periodo, i termini di questa seconda negazione sono diversi. Lì si negava infatti l'inconsistenza del corpo, qui si nega la consistenza di quella presunta realtà più vera che si dispiegherebbe all'uomo dopo la morte del corpo».

beneficio non solo della madre, ma anche del figlio, cui è lasciata la domanda³⁴.

Il corpo non è solo un simulacro poiché ad esso appartengono mani, volto e gesti di chi è se stesso, di chi resiste all'eccedenza della guerra non perdendo la propria identità³⁵, oltre ad essere la base materiale del perdurare del ricordo del defunto nella memoria dei vivi. Montale mette a fuoco l'unicità del corpo attraverso i deitici che sorreggono una climax la cui acme è costituita da un gesto non determinato se non nel suo tratto di assoluta verità: ulteriore forma di amuleto, il gesto della madre – nell'immagine mistica che ne conserva il figlio – è un gesto autentico che, appartenendo al *tu* («un gesto tuo») ne conserva l'enigma sotto forma di domanda³⁶.

e la domanda che tu lasci è anch'essa
un gesto tuo, all'ombra delle croci³⁷.

Dante Isella vede nella «domanda» finale di *A mia madre* echi dell'interrogazione che apre il carne *Dei Sepolcri*, col quale ha in comune le immagini dell'«ombra» e del «sonno eterno»:

All'ombra dei cipressi e dentro l'urne
confortate dal pianto è forse il sonno
della morte men duro^{38?}

Pur condividendo con la domanda foscoliana la tematizzazione del problema della memoria dei viventi, l'interrogazione montaliana rovescia il dispositivo interrogativo dei *Sepolcri*: qui, la collocazione incipitaria della domanda orienta la costruzione dell'intero carne, che

³⁴ L. Molinelli Bellentani, *Montale: interrogazioni sulla morte* (“*A mia madre*”, “Voce giunta con le folaghe”), «Otto-Novecento», 1993, p. 79.

³⁵ Cfr. E. Montale, *Lungomare*, vv. 3-4: «troppo tardi / se vuoi essere te stessa»

³⁶ Già in *Dora Markus*, il possessivo di seconda persona assicura al gesto di Dora i tratti di verità e di inconfondibilità.

³⁷ E. Montale, *A mia Madre*, vv. 13-15, in Id., *TP*, p. 211.

³⁸ U. Foscolo, *Dei Sepolcri*, vv. 1-3, in Id., *Poesie*, Mursia, Milano 1965, p. 157. Si veda il commento di D. Isella a E. Montale, *Finisterre*, cit., p. 53: «Il tema dei morti e il tema della memoria sono foscolianamente implicati tra loro. Foscoliana [...] è la domanda estrema che la madre lascia al figlio «all'ombra delle croci». E G. Lonardi, *Leopardi, Browning e tre poesie di Montale*, «Studi novecenteschi», I (1972), pp. 299-301.

si snoda come un'articolata risposta al quesito d'apertura secondo una struttura circolare, come rivela la chiusura del testo che assicura il pianto pietoso a Ettore e il «sole che risplende sulle sciagure umane» opposto all'ombra della morte.

In *A mia madre*, la domanda relativa alla memoria è collocata in posizione clausolare, così da rimanere aperta, insoluta. Non una memoria esaltata nella sua qualità di isolare il passato nella fissità di un giudizio *a posteriori* immutabile e condizionante, ma il ricordo puntuale, racchiuso in un gesto che non smette di interrogare i vivi, e che deriva proprio dalla sua natura enigmatica il segreto del suo perdurare.

E il gesto rimane: misura
il vuoto, ne sonda il confine:
il gesto ignoto che esprime
se stesso e non altro: passione
di sempre in un sangue e un cervello
irripetuti; e fors'entra
nel chiuso e lo forza con l'esile
sua punta di grimaldello³⁹.

In *A mia madre* si fronteggiano due interrogazioni che danno vita a una struttura circolare aperta: l'una rimanda all'altra senza garantire al lettore un responso. Detto altrimenti, la memoria non è pensata come risposta ma come domanda: il gesto della madre non risponde all'interrogativo dell'io («chi ti proteggerà?») se non per via indiretta, mediante un'altra domanda che proviene proprio dal supporto materiale del ricordo richiesto dal figlio. Il gesto che infrange l'orizzonte chiuso del presente e, come «punta di grimaldello», continua a interrogare i vivi.

³⁹ E. Montale, *Tempi di Bellosguardo II*, vv. 33-40, in Id., *TP*, p. 163.