



**PIER VINCENZO MENGALDO**

**LA TRADIZIONE  
DEL NOVECENTO**

Prima serie



**Bollati Boringhieri**

dato strumento»), perifrasi verbale altamente aulica, amplificazione sonora affidata alla nota ribattuta di *-anza* (più allitterazione) sotto gli accenti principali, che attua un legato fonico di tipo un po' diverso da quelli più caratteristici del poeta (come, in questa stessa lirica, la rima al mezzo abilmente mimetizzata «dal greppo che scende, *l discende* verso il mare *l* che tremola e si *fende* per accoglierlo»), e semmai più vicino a uno schema, piuttosto raro, quale: «la luce si fa *avara* - *amara* l'anima» (*I limoni*). Ma quel verso di struttura e tono alquanto eccezionali nasce da trasformazione di un luogo di un notissimo libretto, per le cui qualità Montale ha espresso la sua ammirazione,<sup>10</sup> e appartenente a un brano tra i più topici dell'opera: l'aria *Chi son? Sono un poeta* del primo quadro della *Bohème*: «Ma il furto non m'accora, *l* poiché *v'ha preso stanza l* la [dolce] speranza!» (dove la metafora verbale è assai più «motivata» che in Montale, dato che è in questione l'«anima milionaria» = «forziere» da cui «talor... ruban tutti i gioielli *l* due ladri: gli occhi belli» ecc.). Niente più di una curiosità, però utile a mostrare come nella storia letteraria le vie del Signore siano molteplici, ma anche perscrutabili e finite.

## II. «Corno inglese» e «Alcione»

Uno dei dati costitutivi della poesia di Montale fino dai suoi inizi è certamente quella che Contini ha chiamato, per Dante, l'«intensa storicità linguistica»: <sup>11</sup> a riprova dell'impressione di un suo nascere - per usurpare un'altra formula continiana<sup>12</sup> - come da una saturazione culturale. Non diremmo, prendendo alla lettera una recente autoriserva del titolare, che ciò comporti una pronuncia *ore rotundo*,<sup>13</sup> ma senza dubbio il gusto marcato di lavorare su dati linguistici già formalmente elaborati, su una materia, come è stato detto,<sup>14</sup> signata: il

<sup>10</sup> Sulla scia di Stravinsky (1951), in *Fuori di casa*, Milano-Napoli 1969, p. 332: «quei quasi capolavori che sono i libretti di Giacosa e Illica».

<sup>11</sup> G. CONTINI, *Variante e altra linguistica*, Torino 1970, p. 456.

<sup>12</sup> G. CONTINI, *Pour présenter Eugenio Montale*, in «Paragone» Letteratura, IV, 48 (dicembre 1953), p. 5 (e già come introduzione a E. MONTALE, *Choix de poèmes*, traduits de l'italien par S. AVALLE et S. HOTELIER, Genève 1946) [ora in *Altri esercizi*, Torino 1972]. ←

<sup>13</sup> Cfr. l'intervista di Montale con M. Corti sull'«Approdo letterario», xvii, 53 (marzo 1971), p. 114.

<sup>14</sup> G. FOLENA, Presentazione ad AA.VV., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova 1972, p. x.

che implica sia una concezione della poesia come prodotto di una certa «sensualità espressiva»,<sup>15</sup> sia e ancor più la possibilità di un'immediata oggettivazione dei propri contenuti in quanto precisamente calati a priori in contenenti verbali cognitivi e oggettivi. Quanto poi questo rifuggire dal semilavorato sia un fatto di autoprotezione psicologica, creando un fitto apparato di evidenze formali cui spetta anche il compito di imbrigliare il vuoto e l'atonia esistenziali, lo ha detto ottimamente Solmi,<sup>16</sup> e non è il caso di ripeterlo. Come è noto, specie in fasi più avanzate e mature della produzione montaliana, questa tendenza a rigiocare su una diversa scacchiera materiali noti comporta pure la riutilizzazione e rielaborazione di elementi di vocabolario e ben più, di sintassi immaginativa, già impiegati in precedenza dallo stesso poeta.<sup>17</sup> In una prima fase, analoga funzione possono rivestire di preferenza, prestiti ricevuti dalla tradizione poetica antecedente e circostante.

Come tale storicità linguistica investa il maggior produttore di «oggetti verbali» disponibile sul mercato, cioè D'Annunzio, ho già procurato di illustrare in parte anni fa.<sup>18</sup> Riassumendo il senso dei fenomeni vagliati in quella occasione, si può dire che i materiali dannunziani rimessi in opera da Montale si raggruppano fondamentalmente in due categorie: a) echi estremamente puntuali ma distribuiti localmente e isolatamente, a modo di macchie di colore o per così dire di *ictus* formali - e sono la maggior parte; b) concordanze più late e che potremmo dire «di situazione», formalmente meno pertinenti ma in compenso più diffuse e portanti: un esempio di quest'ultimo genere può essere la similarità fra la prima parte di *Tempi di Bellosguardo* e una delle *Elegie romane*, *Sera su i colli d'Alba*.<sup>19</sup>

Nell'uno caso e nell'altro Montale procura di mantenere le distanze dal modello o a) dislocandone a piacimento materiali frammentari come

<sup>15</sup> Cfr. l'articolo di Montale sulla «Fiera letteraria» del 15 aprile 1928, citato da G. PRETORIO, *Le prime letture di Eugenio Montale*, in «Belfagor», XIX (1964), p. 288.  
<sup>16</sup> S. SOLMI, *Scrittori negli anni*, Milano 1963, p. 289.  
<sup>17</sup> Cfr. in particolare lo studio di D'A. S. AVALLE sugli *Orecchini*, ora in *Tre saggi su Montale*, Torino 1970.

<sup>18</sup> P. V. MENGALDO, *Da D'Annunzio a Montale. Ricerche sulla formazione e la storia del linguaggio poetico montaliano*, in AA.VV., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea* cit., pp. 163-259 [= numero 1 della presente raccolta].

<sup>19</sup> Cfr. P. V. MENGALDO, *Gabriele D'Annunzio e la lingua poetica del Novecento*, in «Quaderni dannunziani», XI-XII (1972), p. 39 [= qui, p. 212].

essere neutre di un mosaico, o b) allentando i legami formali col testo-matrice (legami che, infatti, possono così risultare difficilmente riconoscibili). Naturalmente, però, il fatto che nella prima e più frequente fenomenologia gli elementi dannunziani tendano a collocazioni puntuali e aleatorie non toglie che, per una legge precisa della memoria formale cui si può ben applicare la metafora di Segre della «viscosità»,<sup>20</sup> essi finiscano talvolta per aggregarsi in serie contestuali: la cui omogeneità in genere non starà tuttavia, beninteso, nel riprodursi dei legami di consequenzialità semantica propri del o dei testi originari, bensì semplicemente nel fatto che sempre di elementi dannunziani si tratta, cioè che essi coagulano assieme per un processo centripeto di attrazione e calamitaggio di natura prevalentemente o esclusivamente stilistica e tonale.

È precisamente un caso lampante di questo tipo che vorrei illustrare qui, e che riguarda *Corno inglese* (dove il fatto che si tratti di una delle liriche più antiche degli *Ossi* è ovviamente tutt'altro che insignificante). Ancora una volta - giova avvertirne subito a scanso di ripetizioni o di interpretazioni malintenzionate - l'episodio in esame verificherà un dato che, almeno orientativamente, si può considerare costante quanto alle modalità di utilizzazione da parte di Montale delle «fonti» dannunziane (e forse di molti altri poeti): e cioè a un massimo di continuità formale, sul piano a volte dei soli significanti e delle loro associazioni e figure, corrisponde un minimo di continuità semantica.<sup>21</sup> Nel saggio surricordato avevo già dedicato

<sup>20</sup> C. SEGRE, *Esperienze aristoteliche*, Pisa 1966, p. 57.

<sup>21</sup> Nel caso della lirica che esamineremo risulta piuttosto lontana dal mondo dannunziano, specie tenendo conto dell'originaria collocazione nella serie degli *Accordi* (vedi sotto), quella che potremmo chiamare la dominante organizzatrice del materiale tematico: il che coesiste tuttavia con una larghissima infiltrazione di dannunzianismi lessicali, formali e anche «microtematici».

Riassumo rapidamente alcuni noti dati «esterni». *Corno inglese* (titolo originale *Corni inglese*) è l'unica ristampata in *Ossi di seppia* di sette poesie dedicate ad altrettanti strumenti musicali (*Accordi* pubblicate dapprima nel numero 7 (15 giugno 1927) di «Primo tempo» (cfr. ora F. CONFORNIA, «Primo tempo» 192-2-1923, Milano 1972, pp. 105-08), e riedite recentemente nell'«Espresso mese» del luglio 1960, a cura di G. Spagnolelli (vedi dello stesso, sull'argomento, *Prerogative di Montale*, in «Letteratura», xxx, n.s. XIV gennaio-giugno 1966), pp. 82 sgg. = AA.VV., *Prerogative di Montale*, Milano 1966), e quindi in E. MONTALI, *Accordi e Pastelli*, Milano 1963. Come dichiarato qualche anno fa dallo stesso Montale (vedi Spagnolelli, *Prerogative di Montale* cit., p. 85; qui anche un giudizio retrospettivo dell'autore su quell'antica esperienza), gli *Accordi* sono «certamente posteriori» a *Merriggare pallido e assorto* ma «assai anteriori» a *Riviere*. A parte la variante nel titolo e la sostituzione del punto esclamativo col punto fermo nell'ulti-



Procediamo ora nell'ordine successivo dei versi di *Corno inglese*.

I-3:

Il vento che stasera suona attento  
...  
gli strumenti dei fitti alberi...

(nella prima redazione «gli strumenti degli alberi»);  
*Pioggia nel pineto*, 46 sgg.:

E il pino  
ha un suono, e il mirto  
altro suono, e il ginepro  
altro ancora, stromenti  
diversi  
sotto innumerevoli dita:

il caso è interessante, poiché si tratta di un processo, per così dire, di completa lessicalizzazione dell'analogia dannunziana, anche un tanto distaccata se non proprio diverita, al di là del consueto marchio razionalizzante che Montale imprime alle immagini poetiche tradizionali; e precisamente tale lessicalizzazione sta alla base della trovata per cui la scena descritta «rappresenta» analogicamente il suono del corno inglese (ora il rapporto resta affidato solo al titolo, ma la cosa era evidente quando la lirica faceva appunto parte della serie di poesie dedicate, con gusto così «primo Novecento», a vari strumenti musicali).

2-4:

- ricorda un forte scotere di lame -  
...  
l'orizzonte di rame.

La rara rima è già nelle *Madri*, sempre in *Alcione*, sebbene qui si abbia *Lame* toponimo, in Montale *lame* nome comune, anzi con un significato peculiare,<sup>25</sup> in compenso *rame* entra nello stesso sintagma con *di ed* è adibito a un' analogia nota forte di colore (ma vedi pure, p. 334, nota 31):

<sup>25</sup> Che non è «lame», ma con ogni verosimiglianza va ricondotto nell'ambito del ligure *lamma*, chiosato fra l'altro dal vecchio Casaccia con «Lamiera di ferro distesa di faldia sottile e coperta di stagno che si fabbrica in Germania» - e «latta, lamiera di ferro», dà, anzi come primo significato, il Frisoni, «latta», sempre come primo significato, anche il Gismondi; vedi pure AIS, II 405, p. 187 (Zoagli). Decisivo poi, internamente, il confronto con il coniglio *Caffè a Rapallo*, v. 16, dove si parla di «trombe di lama... dei fanciulli». La retta interpretazione del vocabolo di *Corno inglese* mi è stata suggerita anni fa da R. Broggin.

*Le madri*, 15-16:

... mentre  
le groppe al sole  
rilucono, chiare, scure,  
d'oro, di rame.  
Su le *Lame*, cui adduce...

(il rapporto è forse rafforzato dalla contiguità in entrambi i contesti della parola *luce*, v. 5 in Montale, v. 18 - in rima - in *D'Annunzio*).

5:  
*Feria d'agosto*, 13:

dove *strisce* di luce si pretendono;  
Albica il mar, di cristalline *strisce*  
varia...<sup>26</sup>

e il mare che scaglia a scaglia...<sup>27</sup>

10:

*L'onda*, 3 sgg.:

Nella cala tranquilla  
scintilla,  
intesto di scaglia  
come l'anica  
lorica  
del catafratto,  
il Mare:

riscontro probabilmente non isolato, se si può ancora osservare almeno quanto segue: che il subitativo successivo *muta colore* montaliano è anche confrontabile col pure successivo *Sembra trascolorare* dell'*Onda*; che nei primi versi della lirica dannunziana sono presenti lessemi, variamente evidenziati, come *nasce*, *spuma* e soprattutto *vento* ricorrente a inizio di versi sotto accento di seconda (*del vento*, 13; *Il vento*, 17; *Ma il vento*, 24, e più innanzi *Il vento*, 39 - infine... *Il vento*, 50, in fine di verso); che, per ultimo, il v. 5 appena citato di *Corno inglese* ha analogie specie foniche e timbriche col 32 dell'*Onda*: «s'alluma, propende» che d'altra parte s'inserisce (: *splende*, 33) nella solita tecnica di assonanze marcate fra l'esponente -ENT(0) e quello -END(e), essendo in relazione col ripetuto *vento* e con *nascimento*, 27, nonché con *ventre*, 29 (interno).

11:

livido, *muta colore* (c)  
la scia *mutar colore* (c).<sup>28</sup>

*Ditirambo III*:

la scia *mutar colore* (c) sottosta al *vento* fonano di *Incontro*.

<sup>26</sup> Non lontano, v. 10, è il *vento difogno* che sottosta al *vento fonano* di *Incontro*.

<sup>27</sup> E vedi le *scaglie di mare* del precedente *Meriggare pallido e asorto*.

<sup>28</sup> Ed. Mondadori, *Versi d'amore e di gloria*, Milano 1956, II, p. 718. In *Da D'Annunzio a Montale* cit., p. 41, l'avevo suggerito meno appropriatamente il riscontro con un «il mare mutava colore» di *Forse che si forse che no*.

lancia a terra una tromba (: rimbomba, 6)  
di schiume intorte;

e ascolta la romba  
della voluta  
e odevi la tromba  
del Tritone...

Le Ore marine, 53-55:

Anniversario ufficio, 5-6: Dalle schiume canute ai gorgi intorti  
fremere udimmo tutto il mare nostro

(e si osservi qui nella quartina precedente la rima *Gombo: rimbombo*).

E altro ancora, più marginalmente, si potrebbe notare. Ad esempio che il sistema di libere assonanze sul timbro -ù- che percorre in senso verticale *Corno inglese (luce-Navole-lassù-malchiuse-muta-schiume-pure)* rientra in un gusto del legato fonico di cui si compiace spesso l'estro armonico dannunziano, probabilmente a controbilanciare con questo basso continuo più sordo e grave la prevalenza di rime e assonanze impostate su timbri espansi e squillanti. Si veda, per prendere liriche già chiamate in causa, la terza strofa della *Sera fiesolana (fiume-incurmino-chiuda)*, o la terza della *Pioggia nel pineto (luggiù-umida-tutta-muta* aggettivo: cfr. in Montale *lassù-muta* verbo), o ancora la penultima dei *Tributarii (luna-cruda-tutti-lungo-induca)* ecc. Non sfuggirà naturalmente che ciò che in D'Annunzio era perlopiù gioco timbrico episodico e divagante qui diviene decisamente un elemento costruttivo portante, vera ossatura fonica.

Allo stesso modo l'analisi appena un po' approfondita dei fatti formali rivela, in una lirica per vari aspetti ancora acerba, una fattura tecnica già magistrale. A cominciare dalla struttura sintattica uniperiodale e circolare, specie di giovanile cartone della tarda e suprema *Anguilla*, che chiude saldamente su di sé il breve componimento, restando dunque proprio alla diffusività dannunziana. Ma si guardi soprattutto la funzionalità e pregnanza semantica che assumono certe costanti della tessitura fonica. La partitura sintattica stessa rivela subito che il significato della lirica è articolato sui tre semantemi-chiave, cardinalmente disposti, *vento-mare-cuore*. Ora la strategia formale (poco importa se inconscia) del poeta è consistita fra l'altro nel *doublet* questa messa in rilievo sintattica con una distribuzione di elementi d'ordine fonico in virtù della quale quei semantemi si espandono o replicano come dominanti costruttive a tutta la lirica mediante replicazioni o anticipazioni di componenti del loro significante (è un piacevole obbligo

il rimando alle ricerche di Stefano Agosti). E dunque *VENTO* si ripercuote nella catena di rime o quasi-rime più ricca del componimento (*MENTO - STRUMENTI* - anche *ORIZZONTE - PROTENDONO* -... *LENTI - SHIMENTO*); *MARE* è preannunciato per anagramma da *RAME; CUORE*, saggiamente ritardato a sorpresa fino all'ultimo verso, è in realtà anticipato dalla sequenza di vocaboli con nesso *OR-*, spesso preceduto o seguito da dentale (e talvolta qualcosa di più, *-COR, -ORE*), che percorre tutta la lirica (*ricorda - forte-Eldoradi - porte - colore - intorte - cuore - ora - scordato*; e anche *RO-, anzi ROT- | TRO-; protendono, muore - ora*), e che dunque fa aggio sulla prosa esplicita «te pure... scorbomba»), e che dunque fa aggio sulla prosa esplicita «te pure... scorbomba»). Tutti insieme, unità sintattica, echi anaforici e rimandi fonici contribuiscono in particolare allo stretto parallelismo, su cui si impianta il significato della poesia,<sup>29</sup> fra l'apertura e la chiusa: *il vento - il vento; stasera - stasera; suona - suonasse; ricorda, scoteve - scordato; strumenti - strumento*.

Ora, tornando al punto di partenza, ci si può chiedere se la presenza così cospicua di echi lessicali e rimici dannunziani non importi qualche conseguenza più generale sull'organizzazione formale complessiva di *Corno inglese*. Si sarà notato che i materiali dannunziani memorizzati e riutilizzati da Montale provengono non solo, come è abbastanza normale, tutti da *Alcione*, ma spesso da liriche del tipo metrico della *Pioggia nel pineto* o dell'*Onda* (che del resto, per gli aspetti che vedremo, enfatizzano procedimenti tecnici più generalmente caratteristici di D'Annunzio). Poiché si tratta di esemplari assai noti, basterà ricordare che in quelle liriche la fitta ripercussione di rime o assonanze, anche al mezzo e spesso in catene di più di due, vi produce non solo effetti di numerosità e come sovrassaturazione melodica, ma anche la possibilità di duplici scansioni a contrappunto, secondo che l'occhio e l'orecchio si facciano guidare dalla disposizione tipografica dei versi o invece dal gioco degli echi fonici variamente distribuiti nel *pineto* si opera in unità minori a senso melodico compiuto (nella seconda strofa della *Pioggia*, *creatura* appiattato entro il terzo verso che riprende la rima già distanziata *verdura: impauri*, ma anche di ripre-

<sup>29</sup> Per il rapporto, più decisamente metaforizzato, *vento-cuore* cfr. So l'ora in cui la faccia più impassibile, 6: «il vento che nel cuore soffia».

cussione immediata entro lo stesso verso, come, nella medesima strofa, «e varia nell'aria», «secondo le fronde», «al pianto il canto», cui subito si può accostare il montaliano (v. 2) «ricorda un forte...». Naturalmente si verifica anche il processo inverso, vale a dire la possibilità di ricostruzione mentale o alla lettura di misure più ampie dai versicoli tipograficamente scissi. Ad esempio nella terza strofa della *Pioggia* all'ottonario iniziale: «Ascolta, ascolta. L'accordo» risponde per la rima un altro ottonario, ma divaricato: «a poco a poco | più sordo» così in *Como inglese* si ricostruisce un ottonario dai due versicoli finali «scordato strumento, | cuore», e infatti ottonari sono i due versi che gli sono collegati per la rima: «livido, muta colore» e «il vento che nasce e muore». Ancora si potrebbe notare che, analogamente a quanto avviene nei modelli dannunziani, le misure brevi sottogiocanti tendono ad essere anche in *Como inglese* la trisillaba e la quadrisillaba.

Ma non giova tanto far rilevare le coincidenze in fatti tecnici particolari, quanto piuttosto una generale similitudine di sistema: che in Montale, si capisce, si attua subito in modi più parchi e insieme più nascosti (a cominciare dal maggior spazio che assume l'assonanza rispetto alla rima); e, come importa osservare, a partire da un robusto e disteso attacco endecasillabico (il terzo endecasillabo è anzi ricostruito in seconda redazione, poiché prima si aveva appunto «gli strumenti degli alberi», settenario, seguito dallo zoppicante o ipometro «e spazza l'orizzonte di rame»): o meglio da una struttura che arieggia, come spesso in Montale, la stanza di canzone (11 + 11 + 11 + 7 + 11 + 11 + 7 + 11) per poi frangersi, con un cambio di velocità ritmica, in una sequenza di unità minori e meno canoniche. Con questo però, che i versi collegati da rime sono anche isosillabici (oltre agli ottonari già notati, «malchiuse porte» 5 sillabe - «di schiume inforte» 5; «nell'ora che lenta s'annerà» 9 - «suonasse te pure stasera» 9). Se si volesse proseguire l'analogia, probabilmente perifrone, con la stanza di canzone, si potrebbe dunque distinguere una fronte con prevalenza di endecasillabi, e a rime «esposte» più rade, e una sirma contestata di versi più brevi, e a rime esposte più fitte, con confine esattamente a metà del componimento, fra i vv. 8 e 9.

Ciò premesso, resta che anche qui la rete delle rime e assonanze libera una ipostruttura di versicoli in corrispondenza, come un fitto ordito sottoposto alla trama: e di nuovo si potrà trattare di echi ben riparati in sedi appartate, o a notevole distanza, come *reami* a inizio

del v. 8 e dopo *enjamement* che riprende la rima lame: rime e più completamente replica la figura fonica del secondo termine della coppia, o SCORDATO che spunta solo alla fine ad assuonare con *Eldorado*. Per cui si ha, a prendere solo i casi più limpidi:

Il vento  
che stasera  
suona attento

oppure:

nell'ora  
che lenta  
s'annerà

e lascio ai lettori di proseguire a esaurimento il gioco.

Quello che soprattutto conta, e va messo in rilievo, è che non si tratta affatto di un tipo di organizzazione formale raro e isolato in Montale, magari circoscritto per eccesso di eloquenza musicale alle prime prove, bensì di una precisa costante della sua tecnica, che ha vita duratura (fino alla recentissima *Satura*) e che andrebbe, se la cosa non risultasse all'atto pratico troppo macchinosa e forse stucchevole, rintracciata e documentata su larga scala. Per non cercar lontano, topograficamente e cronologicamente, basti per ora voltar l'occhio alla pagina successiva di *Ossi di seppia* e analizzare rapidamente la prima strofa di *Quasi una fantasia*. La quale si può scomporre, con qualche discrezionalità, così (fra parentesi le sillabe, così divenute iniziali di membro, coinvolte in sinalefi):

Raggiornà,  
lo presento  
da un albore  
di frusto

argento  
(al)le pareti:

lista un barlume le finestre chiuse.

Torna

l'avvenimento  
del sole

(e) le diffuse

voci, i consueti

strepiti

non porta

(nella riscrittura tengo conto, oltre che delle rime «perfette», solo

delle assonanze più marcate, che sfiorano la rima, lasciando da parte le consonanze in omaggio alle caratteristiche predominanti nel modello di confronto, D'Annunzio, se non sempre in Montale stesso). Questa disposizione «arbitraria» ha fra l'altro il vantaggio di evidenziare maggiormente certe simmetrie e rapporti interni. Ecco dunque che, dopo il discrimine dell'endecasillabo collocato in posizione centrale sia metricamente (settima sede - e ancor meglio nella disposizione «originaria»: quarto di sette versi) sia sintatticamente (sigillando la prima delle due unità sintattiche maggiori di cui si compone la strofa), si ha un terzetto di versicoli che rispecchia quasi esattamente quello di apertura tramite rime o quasi-rime (in -ore: -ole c'è correlazione di liquidità dei fonemi consonantici), le quali rafforzano la notevole corrispondenza grammaticale dei rispettivi membri costituenti: *Raggiorna* verbo - *torna* verbo, entrambi cardini d'apertura delle due unità di discorso e non solo affini semanticamente (indicando azione che si ripete, che torna a verificarsi) ma ancor più strettamente legati da un rapporto «metonimico», poiché il «raggiornare» è effetto del ritorno del sole; «da un albero» - «del sole», parimenti scomponibili in preposizione + articolo + sostantivo, e nuovamente i sostantivi, oltre ad avere entrambi carattere visivo, presentano l'interrelazione causa-effetto; mentre per i «versi» centrali dei due terzetti va pur tenuto presente che il sostantivo *avvenimento* entra in un sintagma nominale perifrastico e ridondante passibile in sostanza di trasformazione in sintagma verbale di tipo semplice,<sup>30</sup> a non dire del legame semantico, ancora di carattere metonimico, che unisce il «presentimento» del fatto e il suo realizzarsi (l'«avvenimento»). Ma si osservi poi tutta la distribuzione strategica dei verbi. A parte il soggetto *presento*, che anticipa la situazione delle strofe successive, dominate dalle prime persone (verso cui convergono anche varie apparenti terze, tramite l'accompagnamento pronominale: «mi turgeva», «mi diranno», «mi sarà comparso», e solo alla fine della lirica, circolarmente, si tornerà in modo netto alle terze vere e proprie), sono quattro verbi di terza persona o non personali, «oggettivi»: tutti in posizione forte, ottenuta anche mediante rilevanti inversioni, sono collocati a chiasmo e secondo regolata proporzione («versi» 1, 7 e 8

<sup>30</sup> Cfr. il mio *Da D'Annunzio a Montale* cit., p. 214 e note 78-79 (anche per il probabile ricordo di un luogo sabiano di Trieste e una donna) [= qui, pp. 66-68 e note 89-90].

io è esattamente al centro, 14, con uguale intervallo fra la prima coppia e la seconda), e la struttura chiasmica è sottolineata dal parallelismo sillabico e accentuativo fra i due centrali, rispettivamente, e gli estremi (*lista - Torna* bisillabi, accento di prima; *Raggiorna - non porta* trisillabi, accento di seconda). I tre verbi semanticamente dominanti su labi, accento di seconda). *lista* è certo secondario e cui s'incentra la progressione del discorso (*lista* è certo secondario e per così dire appositivo) sono collegati da rima e quasi-rima (-ORZA: -ORA, correlazione di dentalità), che si aggancia poi alla strofa successiva (*forza*, in punta di verso), e l'aggancio interessa particolarmente (*t - z*: oltre all'elemento dentale è in comune anche quello occlusivo) il terzo, «non porta», che chiude la strofa e apre alla successiva non soltanto per la sua posizione terminale, ma più ancora per il suo senso, rovesciando in negativo («non») la sequenza delle azioni verbali e problematizzando dunque la situazione (infatti la prima parola della seconda strofa è *Perché?*).

Qualche altra osservazione, a recuperare specialmente i fenomeni considerati meno pertinenti all'atto della riscrittura. Anche il quarto versicolo è in realtà fortemente relato, poiché *FRUSTO*, oltre ad assuonare con *barlume* e più con *chiuse*: *diffuse*, consuona con *lista* e soprattutto con *finestre*; a sua volta dunque l'endecasillabo centrale si può scomporre, ottimalmente, in due unità di 5 + 6 sillabe unite da una sorta di *rapportato* sonora (*lista - finestre, barlume - chiuse*, con alteranza consonanza-asonanza) - e comunque questa o un'ulteriore scomposizione farebbe risultare altre proporzioni e regolarità di suoni e tempi (o intervalli) su cui non mi soffermo. Convienne invece sottolineare che la penultima unità minima del primo «periodo», *finestre* sta con la penultima del secondo periodo, *strepiti*, in un rapporto come di epanalessi fonica e «rima consonantica» chiasmica. Infine la microsequenza *consueti strepiti* può considerarsi una nuova realizzazione particolare, e particolarmente callida (variante della rima ipermetra: -ETI: -EPITI) del modulo della rima baciata ravvicinatissima e all'interno dello stesso verso, carissimo al D'Annunzio del genere, *nel pineto* (da cui già si è esemplificato) e di tanti altri testi del genere, a cominciare dalla solita *Onda* («spumeggia, biancheggia», «s'infiora, odora», «vi si mesce, s'accresce» ecc., ma anche «Ma il vento riviene, «Sciacqua, sciaiborda» e simili; e non diversamente va considerato il fenomeno fuori di unità convenzionale di verso: «scintilli le di berilli», ma anche «... l'ulva; l's allungo»).



Quest'ultimo rilievo riconduce anche per *Quasi una fantasia* all'ipotesi che già avevo delibato nel citato lavoro su D'Annunzio e la lingua poetica del Novecento e che è al centro della presente nota: vale a dire la relazione genetica fra una determinata tecnica metrica di Montale e modalità largamente esperite da D'Annunzio, in particolare nella serie alfonica di cui possiamo considerare tipiche le due liriche ora ricordate. E allora, concludendo: sorprendere una prima o una delle prime manifestazioni lampanti in una poesia come *Como inglese*, dove il rapporto col repertorio verbale di *Azione* risulta eccezionalmente ricco, può valere come conferma sperimentale all'ipotesi.<sup>31</sup>

### III. Il motetto «La gondola che scivola» e «Genova» di Campana

Ho suggerito altrove<sup>32</sup> che l'esperienza linguistica di Campana non è fra quelle che abbiano lasciato un forte segno in Montale, e la cosa (differenze di poetica a parte, come quelle che possono passare tra uno sregolato *voyeur* e un lucido razionalista) non sorprende neppure dalla pura angolazione tecnico-linguistica. Congruente con la fisionomia tecnica – e non solo – di Montale è infatti l'orientarsi della sua memoria verso poeti ricchi di abilità e varietà formale e di

<sup>31</sup> A stesura ultimata di questa nota leggo l'importante articolo di G. ORELLI, *L'«ipupa» e altro*, in «Strumenti critici», 15 (giugno 1971), pp. 236-63. Riporto senz'altro per intero quanto si dice di *Como inglese* a p. 244: «In *Como inglese* non so se altri abbia già notato come il ricordo di Pascoli (incrociato con quello, più vago e superficiale, di D'Annunzio) dapprima agisca a livello lessicale, poi in una sorta di abbandono ritmico da cui, forse, abbastanza presto (cioè dopo due versi, ma in rima baciata) il poeta si libera come da un pericolo di narcosi: *Nell'ora che lenta s'amera / Suonasse te pure stasera*... E il novenario che in Pascoli, come tutti sanno, tende allo scampanto addormentante, e che in D'Annunzio è per solito inserito in strutture metriche miste, sicché, se da un lato incontriamo *il mare che lento s'imbianca (Mia, 82-80)*, dall'altro su *l'alta scala che s'amera (La sera fiesolana)* ha, col suo accento di quarta, evidente andamento di endecasillabo interrotto. La rima *lame-rame*, che D'Annunzio usa incrociata (*Le madri*), è nella prima terzina del *Transito (Primi poemetti): Il cigno canta*. In mezzo delle *lame Rombano le sue voci lunghe e chiare, Come percossi cembali di rame*». Differenze di prospettiva a parte, queste belle osservazioni integrano utilissimamente le mie. E vedi anche le pp. 255-56 per l'uso di *protenere* in Montale e in D'Annunzio.

<sup>32</sup> In *Da D'Annunzio a Montale* cit., pp. 175 e 183 [= qui, pp. 28 e 36]. Non mi riesce di accogliere veramente l'indicazione di G. GALIMBERTI (*Dino Campana*, Milano 1967, p. 119 – e vedi anche pp. 120-21) sull'accostabilità di Montale a una data zona della poesia di Campana «anche per certo dantismo di fondo». Continuo a pensare che da questo lato il precedente che più pesa sia, in quell'area, Rebora.

sapienza retorica. Questo in genere non è, così mi continua a sembrare, il caso di Campana, e poco importa se all'origine di ciò vi sia davvero e sempre un proposito eversore di disordinamento delle forme, o anche e semplicemente una dose effettiva di inopia tecnica, leggi difficoltà di arrivare alla forma. Fatto sta che Campana, in modo che non potrebbe essere più remoto da Montale – il quale, se è possibile sintetizzare così, imposta i suoi enunciati sulla coesistenza di un processo espansivo di pluralismo e moltiplicazione lessicale e di un processo riduttivo di assimilazione fonica –, gioca sostanzialmente le sue carte sulla figura dell'irerazione ritmica e verbale (per una previsione, anche psicologicamente interessante, dell'identico sul vario e sul simile). Donde sia l'apertura infine limitata del suo registro lessicale, infatti meno ampio e inventivo che nei contemporanei «voceiani»<sup>33</sup>, sia la tendenziale riduzione dei tradizionali schemi musicali di similarità (rima ecc.) a favore della mera ripetizione. I *Leitmotive* lessicali e frastici (come anche nella lirica cui ci riferiremo) funzionano insieme da segnali e nodi dell'elemento ossessivo, sul piano psicologico e visivo, e, sul piano formale, da punti d'orientamento di strutture compositive altrimenti debordanti (in pochi poeti come in lui l'incompiuto è così poco un accidente): quasi stazioni provvisorie di una «poesia in fuga», per usare la calzante definizione di Montale stesso.<sup>34</sup>

L'episodio che qui si segnala non comporta perciò rettifiche alla tesi generale, ma semplicemente che si indica un'eccezione,<sup>35</sup> per

<sup>33</sup> E, dalla parte di Montale, la scarsa influenza esercitata sulla sua lingua poetica da Campana è ancora più significativa se paragonata all'azione sostanziale di Rebora, e di Bontade (per non dire di Sbarbaro). Sulla poesia di Campana, in particolare, si veda l'articolo di G. GALIMBERTI, *Sulla poesia di Campana*, in «Strumenti critici», 15 (giugno 1971), pp. 236-63. Riporto senz'altro per intero quanto si dice di *Como inglese* a p. 244: «In *Como inglese* non so se altri abbia già notato come il ricordo di Pascoli (incrociato con quello, più vago e superficiale, di D'Annunzio) dapprima agisca a livello lessicale, poi in una sorta di abbandono ritmico da cui, forse, abbastanza presto (cioè dopo due versi, ma in rima baciata) il poeta si libera come da un pericolo di narcosi: *Nell'ora che lenta s'amera / Suonasse te pure stasera*... E il novenario che in Pascoli, come tutti sanno, tende allo scampanto addormentante, e che in D'Annunzio è per solito inserito in strutture metriche miste, sicché, se da un lato incontriamo *il mare che lento s'imbianca (Mia, 82-80)*, dall'altro su *l'alta scala che s'amera (La sera fiesolana)* ha, col suo accento di quarta, evidente andamento di endecasillabo interrotto. La rima *lame-rame*, che D'Annunzio usa incrociata (*Le madri*), è nella prima terzina del *Transito (Primi poemetti): Il cigno canta*. In mezzo delle *lame Rombano le sue voci lunghe e chiare, Come percossi cembali di rame*». Differenze di prospettiva a parte, queste belle osservazioni integrano utilissimamente le mie. E vedi anche le pp. 255-56 per l'uso di *protenere* in Montale e in D'Annunzio.

<sup>34</sup> Nell'articolo, fondamentale nella bibliografia campaniana, sulla poesia di Campana, in particolare, si veda l'articolo di G. GALIMBERTI, *Sulla poesia di Campana*, in «Strumenti critici», 15 (giugno 1971), pp. 236-63. Riporto senz'altro per intero quanto si dice di *Como inglese* a p. 244: «In *Como inglese* non so se altri abbia già notato come il ricordo di Pascoli (incrociato con quello, più vago e superficiale, di D'Annunzio) dapprima agisca a livello lessicale, poi in una sorta di abbandono ritmico da cui, forse, abbastanza presto (cioè dopo due versi, ma in rima baciata) il poeta si libera come da un pericolo di narcosi: *Nell'ora che lenta s'amera / Suonasse te pure stasera*... E il novenario che in Pascoli, come tutti sanno, tende allo scampanto addormentante, e che in D'Annunzio è per solito inserito in strutture metriche miste, sicché, se da un lato incontriamo *il mare che lento s'imbianca (Mia, 82-80)*, dall'altro su *l'alta scala che s'amera (La sera fiesolana)* ha, col suo accento di quarta, evidente andamento di endecasillabo interrotto. La rima *lame-rame*, che D'Annunzio usa incrociata (*Le madri*), è nella prima terzina del *Transito (Primi poemetti): Il cigno canta*. In mezzo delle *lame Rombano le sue voci lunghe e chiare, Come percossi cembali di rame*». Differenze di prospettiva a parte, queste belle osservazioni integrano utilissimamente le mie. E vedi anche le pp. 255-56 per l'uso di *protenere* in Montale e in D'Annunzio.

<sup>35</sup> Non so se sia casuale la coincidenza fra il titolo *Vecchi versi* e quello identico di una lirica di *Versi sparsi* entrata a far parte, come appunto sopra la mano sull' analogia fra tale passo della celebre *Intervista immaginaria* dove si parla del sereno prestigioso toscano che diventa nelle *Occasioni* «movimento e fuga»).

<sup>36</sup> L'Italia che scrive del '42. Non credo si possa calare troppo la mano sull' analogia fra tale passo della celebre *Intervista immaginaria* dove si parla del sereno prestigioso toscano che diventa nelle *Occasioni* «movimento e fuga»).

<sup>37</sup> Non so se sia casuale la coincidenza fra il titolo *Vecchi versi* e quello identico di una lirica di *Versi sparsi* entrata a far parte, come appunto sopra la mano sull' analogia fra tale passo della celebre *Intervista immaginaria* dove si parla del sereno prestigioso toscano che diventa nelle *Occasioni* «movimento e fuga»).

<sup>38</sup> Non so se sia casuale la coincidenza fra il titolo *Vecchi versi* e quello identico di una lirica di *Versi sparsi* entrata a far parte, come appunto sopra la mano sull' analogia fra tale passo della celebre *Intervista immaginaria* dove si parla del sereno prestigioso toscano che diventa nelle *Occasioni* «movimento e fuga»).