

Daniela Shalom Vagata - Sample of work
La regata: lettura di una farfalla di Montale.

Per Annarita coraggiosa e ostinata

Se si potessero racchiudere in poche parole le impressioni che suscita una prima lettura della *Regata*, uno dei racconti della *Farfalla di Dinard*¹, queste parole sarebbero «fragilità» e «leggerezza», come lo sbattere d'ali del lepidottero e le sfumature lievi dei ricordi². La *Regata*, che nella mia storia personale possiede il fascino che si prova nell'intravedere, nascosta sotto la veste leggera del protagonista bambino, la gravità dei dubbi esistenziali di un adulto, è un ponte gettato a collegare la prosa e la poesia. Nella *Farfalla di Dinard* la prosa a volte è precorritrice della poesia, a volte ne è una «seconda stesura», un commento ed un ulteriore svolgimento³.

La mia lettura della *Regata* punta a chiarire la consapevolezza di Montale della rottura tra il suo io ed il mondo, tema che si riflette in tutte le liriche, da *Ossi di seppia* a *Quaderno di quattro anni*, e ad evidenziare, attraverso nuovi percorsi tematici, lo stretto legame che intercorre tra prosa e poesia⁴. La figura di Zebrino, il protagonista dalla maglietta a righe della *Regata*, nasconde alcune caratteristiche note della poetica montaliana: l'apertura ad una «realtà diversa», il varco verso l'aldilà, la messa in dubbio dell'identità del poeta, la mancata corrispondenza tra l'io ed il suo nome, il mito

¹EUGENIO MONTALE, *Farfalla di Dinard*, in *Prose e racconti*, a cura e con *Introduzione* di Marco Forti, note ai testi e varianti a cura di Luisa Privitera, Milano, Arnoldo Mondadori, 1995. Tutte le citazioni della *Regata* e delle altre prose della raccolta, non altrimenti segnalate, sono tratte da questa edizione. Da ora in avanti il volume *Prose e racconti* verrà indicato con la sigla PR.

²Come in un gioco, la casualità con la quale riemergono i ricordi dal passato si annoda a quella casualità con la quale il lettore, forse attratto da un'immagine o da una parola, sceglie un libro dalla sua libreria. Ed a proposito dei ricordi, vorrei menzionare la distinzione montaliana tra ricordo e memoria enunciata in una poesia che appartiene a *Quaderno di quattro anni*, *I pressepapiers* 6-14 (EUGENIO MONTALE, *L'opera in versi*, a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1980): «Non ho torri pendenti/ in miniatura, minigondole o simili/ cianfrusaglie ma ho lampi che s'accendono/ e si spengono. È tutto il mio bagaglio./ Il guaio è che il ricordo non è gerarchico,/ ignora le precedenze e le susseguenze/ e abbuia l'importante, ciò che ci parve tale./ Il ricordo è un lucignolo, il solo che ci resta./ C'è il caso che si stacchi e viva per conto suo». Tutte le citazioni delle poesie di Montale sono tratte da EUGENIO MONTALE, *L'opera in versi*, cit.

³ Cfr. CESARE SEGRE, *Invito alla farfalla di Dinard*, in *I segni e la critica*, Torino, Einaudi, 1969, p. 184: «La *Farfalla di Dinard*, a nostro avviso, dev'essere messa a fuoco tra la poesia di Montale e Montale stesso: essendo nate, queste prose, a un livello immaginativo che non è più autobiografia e non è ancora o non è del tutto o non è più poesia».

⁴ Affrontano il problema del rapporto tra la prosa della *Farfalla di Dinard* e la poesia CESARE SEGRE, *op. cit.*, pp. 184-193; GILBERTO LONARDI, *Il vecchio e il giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli, 1980, pp. 171-189 (soprattutto pp. 176-177); FRANCESCO ZAMBON, *Il sogno del nestoriano*, «Studi novecenteschi», III, 7, 1974, pp. 57-74; MARCO FORTI, *La prosa di fantasia e d'invenzione. La farfalla di Dinard*, in *Eugenio Montale. La poesia, la prosa di fantasia e d'invenzione*, Milano, Mursia, 1973, pp. 309-324; GIULIANO GRAMIGNA, *Un debito con la farfalla*, in *Omaggio a Montale*, a cura di Silvio Ramat, Milano, Arnoldo Mondadori, 1966, pp. 182-183; ROMANO LUPERINI, *Montale o l'identità negata*, Napoli, Liguori, 1984.

ritornante dell'infanzia e il campo onomasiologico della maschera e del teatro. Il mio è un cammino che va dal particolare al generale, dal breve racconto alla visione integrale della figura del poeta: e, invertendo la direzione, la poesia, con il suo reticolato d'immagini e di temi, getta una luce più intensa sul racconto. *La regata* si apre ad altro e diventa un accesso alla condizione esistenziale del poeta.

Per dare alcune coordinate spazio-temporali, *La farfalla di Dinard*, pubblicata una prima volta nel 1956, e poi ristampata e modificata nel 1973, raccoglie brevi racconti scritti tra il 1946 e il 1973. Già la prima data di pubblicazione, che coincide con l'anno d'uscita della *Buferà ed altro*, è indicativa della materia della quale è costituita la raccolta. *La regata*, composta nel 1948, compare sin dalla prima edizione della *Farfalla*, inizialmente divisa in tre parti. In questa edizione la storia di Zebrino prende posto nella seconda sezione,⁵ in mezzo ad altre storie che raccontano la giovinezza e fanciullezza del poeta: ricordi, immagini brevi e folgoranti. Ma è a partire dall'edizione successiva del 1961 che *La regata* trova il suo posto definitivo nella prima parte del libro, accanto alla *Busacca*, un altro raccontino che ha per protagonista Zebrino a caccia di un fantomatico uccello, appunto la busacca. La vicinanza dei due racconti sarà una costante in tutte le edizioni successive della *Farfalla*.

Dalla stessa struttura del racconto s'intuisce che il lettore si trova di fronte ad un'unione tra memoria ed immaginazione. *La regata* è facilmente divisibile in due parti, distinte da una svolta, posta a circa metà del racconto e decisiva nella struttura della narrazione:

Col passar del tempo il mito dei Ravecca si dissolse nell'anima del fanciullo, preso da altre scoperte e preoccupazioni. Ma non prima di essere esploso in un episodio del quale egli solo, tra i protagonisti, colse il senso nascosto⁶.

È il punto critico del racconto. La citazione fa da spartiacque tra una parte maggiormente descrittiva e generale, ed un'altra che narra l'episodio stesso della regata, la gara fra le barche di due paesi rivali. La prima parte, che coincide con l'inizio della *Regata*, fornisce al lettore la chiave per interpretare il racconto ed immette il fatto nella dimensione di una

⁵ EUGENIO MONTALE, *La farfalla di Dinard*, Venezia, Neri Pozza, 1956. Questa raccolta è divisa in tre parti, ed alla seconda appartengono i racconti *La regata*; *La casa delle due palme*; *Le rose gialle*; *Donna Juanita*. Nell'edizione successiva, quella del 1973, tutti questi racconti sono trasportati dalla prima alla seconda sezione. Lo spostamento in blocco dei racconti e l'aggiunta di altre prose riguardanti la giovinezza sanciscono la volontà di Montale di dar vita ad una sezione che riguardi l'unico tema delle memorie dell'infanzia e della giovinezza. Tralasciando gli ultimi quattro racconti della sezione, che narrano l'aspirazione giovanile del poeta di diventare cantante lirico (*In chiave di fa*, *Il successo*, «*Il lacerato spirito...*», *La piuma di struzzo*), le prose *Racconto di uno sconosciuto*, *Le rose gialle*, *Donna Juanita*, *La regata*, *La busacca*, *Laguzzi e C.*, *La casa delle due palme*, *La donna barbata* e *Il bello viene dopo* sono tutte collegate da sottili richiami. Per fare soltanto qualche esempio, ecco che dal «bambino che si nasconde in un canneto per tirare qualche innocuo ciottolo a donna Juanita» (EUGENIO MONTALE, *Donna Juanita*, in *PR*, cit., p. 22) prende forma il personaggio di Zebrino delle due storie successive. Ancora, *Laguzzi e C.* è legato alle prose precedenti attraverso la frase «Ero bambino e poco incline alla vita di mare, per quanto ogni anno passassi non meno di tre mesi in riviera...» (EUGENIO MONTALE, *Laguzzi e C.*, in *PR*, cit., p. 33), mentre la serva di nome Maria è la stessa donna della fanciullezza di Montale che compare sia nella *Casa delle due palme*, sia nella *Donna barbata*.

⁶ EUGENIO MONTALE, *La regata*, in *PR*, cit., p. 25.

storia personale. L'intreccio tra l'evento realmente accaduto (la regata) ed il concetto esistenziale che gli è sotteso costituisce l'ossatura del racconto. Va aggiunto che la prima parte è condotta in terza persona: un narratore che parla di Zebrino fa delle supposizioni su di lui e ne riporta i pensieri⁷. Nessuna determinazione temporale, ad eccezione della frase «la sua famiglia passava i mesi estivi»⁸, aiuta a collocare nella sfera del transitorio quanto detto: prevale un tempo al passato e compare il discorso indiretto libero⁹. A partire dal sopraccitato periodo fa capolino il discorso diretto, e il racconto si sviluppa secondo il tempo reale, con la specificazione esatta del giorno e dell'ora dello svolgimento dell'azione¹⁰.

Ma si legga l'inizio della *Regata*. Il racconto si apre con un'immagine spaziale, quella dell'«arco di mare» tra Vernazza e Monterosso:

Il Verdaccio – un piccolo porto naturale difeso da alti roccioni, nel cuore di un semicerchio di vecchie case attaccate insieme o divise solo da stretti sottopassaggi o intricati budelli – si prendeva quasi d'infilata dalla stanza di Zebrino¹¹.

In modo repentino il lettore è proiettato nella realtà del racconto, dove i particolari del luogo, «l'arco di mare» tra Vernazza e Monterosso, ed il punto di vista di Zebrino, lente attraverso la quale il narratore racconterà la sua storia, sono importanti per l'interpretazione del testo.

Già dall'immagine spaziale del ritaglio di mare si possono rilevare alcuni paralleli con la lirica, e proprio il confronto tra la prosa e la poesia costituisce un primo interessante motivo di riflessione. Lo spazio delimitato e misurato con l'esattezza dell'agrimensore da una parte traduce il tentativo montaliano di circoscrivere un brandello di realtà per intensificarlo ed enfatizzarlo, dall'altra interpreta il procedimento memoriale e creativo di trarre dal particolare una verità umana. Ad un ritaglio di spazio corrispondono non solo la condizione esistenziale del poeta, ma anche quello che nella definizione continiana è il «sospetto di un altro mondo»¹². Si può desumere che il tratto di mare tra il Mesco e Punta Monasteroli, oltre ad essere il paesaggio abbracciato dalla vista di Zebrino, sia

⁷ Per utilizzare la terminologia di Genette, ci si trova di fronte ad un narratore *eterodiegetico* (assente come personaggio dalla storia) e *intradiegetico* (che analizza la storia dall'interno). Cfr. GÉRARD GENETTE, *Figure II. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 233-236.

⁸ EUGENIO MONTALE, *La regata*, in *PR*, cit., p. 23.

⁹ A queste osservazioni va aggiunta la considerazione che il tempo verbale al passato, adottato nella prima parte del racconto, indica una narrazione «ulteriore», quella dei fatti avvenuti: il racconto acquista il valore di ricordo di un episodio nella vita di Zebrino.

¹⁰ Cfr. MARIA GRAVILI, *La farfalla di Dinard e le sue maschere (Un'ipotesi di romanzo)*, «Studi e problemi di critica testuale», 38, 1989, p. 174: «L'analisi dei modi del racconto, in *Farfalla di Dinard*, porta ad enucleare, nell'ambito della forma narrativa mimetica, il discorso raccontato (continuazione delle forme fondamentali del dialogo e del monologo) con trapassi continui verso il discorso immediato».

¹¹ EUGENIO MONTALE, *La regata*, in *PR*, cit., p. 23.

¹² GIANFRANCO CONTINI, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino, Einaudi, 2002.

anche spazio rivelatore, dove dovrà accadere qualcosa di significativo¹³. A questo punto sono chiarificatori i paralleli con la poesia: l'immagine dell'arco del mare azzurro della *Regata* si confonde con «l'arcuata ripa» di *Fine dell'infanzia* e con «l'arco del cielo» che «appare finito» di *Sul muro grafito* negli *Ossi di seppia*, dove cielo e mare stimolano interrogativi esistenziali. Il «piccolo porto naturale difeso da alti roccioni»¹⁴, intravisto dalla finestra di Zebrino, rappresenta lo stesso fondale scenico di *Dov'era il tennis* nella *Buferà* («dov'era una volta il tennis, nel piccolo riquadro difeso dalla massicciata»), e, al tempo stesso, rimanda alla «chiostra di rupi» di *Non rifugiarti nell'ombra* degli *Ossi*. Ed ancora, in ... *Ma sia così, in un suono di cornetta*, l'ultimo dei *Mottetti*, l'arco di mare come il quadrato cortile è uno spazio di vita ma, dice il poeta, «la vita che sembrava/vasta è più breve del tuo fazzoletto» (7-8). In un gioco artificioso di scambio delle categorie, la vita raffigurata spazialmente non è più grande di un fazzoletto, e perciò breve in termini temporali. Così nel «vasto arco di mare», connotazione puramente spaziale, risuonano le note della brevità della vita, immaginata come spazio ritagliato nell'ultimo dei *Mottetti*. Si può ipotizzare una sorta di rimando, un filo esiguo che lega il paesaggio di Monterosso all'idea della brevità dell'esistenza e che aggiunge valore di intima riflessione ad un particolare geografico della *Regata*. In fondo, se si considera la *Farfalla di Dinard* come una collezione di ricordi, l'eco nascosta di una riflessione sul tempo all'interno della descrizione paesaggistica trova la sua naturale spiegazione¹⁵.

Alla consonanza tra i particolari paesaggistici della *Regata* e i luoghi geo-spirituali della poesia, si somma la predisposizione tutta montaliana per i particolari concreti della realtà. La tensione verso la connotazione precisa, mentre conferma la tendenza antilirica ed antieloque della poesia montaliana, ha l'effetto di trasferire la materia verbale nella quotidianità della vita. Il narratore puntella di elementi realistici la rappresentazione: consiglia l'uso di un cannocchiale («e ci sarebbe voluto un cannocchiale per vedere»¹⁶) per suggerire la lontananza sfumata del Verdaccio, e descrive gli sforzi dei due fratelli di

¹³ Soltanto per rimanere nell'ambito degli *Ossi di seppia* e delle *Occasioni*, ma senza escludere le successive raccolte, esemplari di uno spazio delimitato e caricato di valenze metafisiche sono anche quei passi che si riferiscono alla realtà del cortile: l'«estremo angolo... oscuro mio canto» di *Crisalide* e il «chiuso dell'ortino» di *Arremba sulla strinata proda* negli *Ossi di seppia*; «nel riquadro il nespolo» del *Mottetto XII* e «i cortili quadrati» di *Notizie dall'Amiata* nelle *Occasioni*. La vita, ristretta e ritagliata, è vista da un angolo che permette di cogliere la dimensione spirituale e fantastica del reale. Tra i molti esempi che ricorrono fino ai *Diari*, credo che possano essere presi a modello di questo modo di osservare il reale i versi di apertura delle *Occasioni*, *Balcone* 9-12: «La vita dà barlumi/ è quella che sola tu scorgi./ A lei ti sporgi da questa/ finestra che non s'illumina».

¹⁴Eugenio Montale, *La regata*, in *PR*, cit., p. 23.

¹⁵ Parlando di spazi delimitati e circoscritti, dove prendono forma il lampo ed il bagliore del ricordo, è d'obbligo il rimando al sistema onomasiologico della vasca, dello specchio e della superficie d'acqua che, come ha evidenziato D'Arco Silvio Avalle, sono gli spazi prediletti da Montale per il riemergere dei ricordi. Cfr. D'ARCO SILVIO AVALLE, «*Gli orecchini*» di Montale, in *Tre saggi su Montale*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 13-90. Agli esempi avanzati da Avalle, va aggiunto quello delle *Acque alte* di *Diario del '72* e quello di *Ribaltamento*, in *Quaderno di quattro anni*, dove la vasca piena di «ninfee e pesciolini rosa pallido» (2) è la stessa verso la quale da bambino sporgeva la mano, mentre ora, da adulto, ricordando e fantasticando, è soltanto il pavimento della stanza.

¹⁶ EUGENIO MONTALE, *La regata*, in *PR*, cit., p. 23.

Zebrino per vedere la regata attraverso le «dita strette a cartoccio»¹⁷ di uno e «la palma delle mani a grondaia sugli occhi» dell'altro¹⁸. Tutto induce a credere che il luogo descritto ad apertura del racconto sia teatro di un avvenimento straordinario.

Il secondo indizio, sul quale vale la pena soffermarsi, è l'accento posto sulla prospettiva attraverso la quale osserva il narratore. Come in un fotogramma cinematografico, il paesaggio è rappresentato attraverso un'immagine obliqua e scorciata. È il punto di vista di Zebrino che s'impone sulla sostanza descrittiva e dirige la percezione del lettore; il regista che muove la camera sono gli occhi di questo ragazzino impertinente e fantasioso (parlo di camera perché, come la terza persona del racconto, la macchina si interpone tra il protagonista e la realtà, è un filtro ed un secondo obiettivo). E qui la tentazione di un rimando non può essere respinta: mi riferisco allo stile, giocato tra distanza e avvicinamento, della *Gerusalemme liberata*. Secondo Galileo Galilei, lettore del poema, attraverso la molteplicità delle focalizzazioni, Tasso crea una scrittura equiparabile ad una rappresentazione anamorfica: la raffigurazione di una scena deformata prospetticamente che trova la sua visione corretta soltanto da un determinato punto di vista. Qui bisogna sforzarsi di ricordare l'episodio dello scontro tra Tancredi ed Argante, ripercorso secondo il punto di vista di Erminia spettatrice dell'incontro, per rendersi conto della prospettiva che inquadra la narrazione¹⁹. La scrittura della *Liberata* asseconda le emozioni dei personaggi ed è patetica. In Montale, seppure non sopravviva nulla del *pathos* tassesco, lo sguardo è scorciato e collocato in lontananza, come quello che esige una rappresentazione anamorfica²⁰.

La prospettiva di Zebrino e la scenografia del Verdaccio sono elementi che favoriscono la comprensione del racconto e dell'opera poetica montaliana. Ma è tempo di proseguire la lettura della *Regata*:

Fin qui la leggenda pervenuta agli attenti orecchi di Zebrino; per cui, tuttavia, il Verdaccio non era che un buco nella lontana scogliera, un grande albero fronzuto, forse un noce, che sfidava la distanza e sorgeva quasi sul porto, e la macchia bianca di una casa turrata, un po' discosta, erta su uno scoglio a levante²¹.

La voce narrante si attarda a raccontare quello che gli occhi del dodicenne Zebrino distinguono nella lontananza di Verdaccio: un buco, la macchia bianca di una casa turrata.

¹⁷ Ivi, p. 26.

¹⁸ *Ibidem*. Allo sforzo di descrizione della realtà concreta appartengono anche le espressioni in dialetto, «foresto», «carruggi», «vitta ch'er beuttu» e «laccetti»; i procedimenti di accumulazione nominale, «il Verdaccio non era che un buco nella lontana scogliera, un grande albero fronzuto, forse un noce» e «Esauriti i previsti divertimenti, l'albero di cuccagna, la corsa nei sacchi ed il discorso anticlericale dell'anarchico Papirio Triglia»; l'attenzione coloristica, «la macchia bianca di una casa turrata» e «le prue appaiate, lontanissime, alta e biancorossa quella del *Lampo*, bassa verdecupo e di malaugurio quella del *Grongo*».

¹⁹ Nel canto VI della *Gerusalemme Liberata* (TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi, 1993).

²⁰ Per un approfondimento sull'ottica scorciata di Tasso, cfr. GIOVANNI BAFFETTI, *Fra distanza e passione. Una poetica dell'occhio 'patetico'*, «Lettere italiane», a. LIII, vol. I, 2001, pp. 49-62.

²¹ EUGENIO MONTALE, *La regata*, in *PR*, cit., p. 23.

E l'immagine della macchia bianca si riverbera per tutto il racconto e si vela di significati misteriosi. Nell'ambivalenza della finzione letteraria essa svolge una doppia funzione: riproduce l'immagine coloristica registrata dagli occhi di Zebrino - forse ricordo delle nivee mura che Montale mirava da Monterosso - e si presenta come lettera miniata nel manoscritto della vita. Inoltre, l'andamento circolare del racconto, creato dalla citata macchia bianca che emblematicamente riappare nella chiusura del racconto («Rivolto verso levante i suoi occhi erano fissi sulla macchia bianca che sovrastava il Verdaccio»²²), induce all'interpretazione della *Regata* come fatto narrativo chiuso in se stesso e crea l'impressione che l'episodio narrato sia costruito intorno ad un ricordo del poeta.²³

La macchia bianca è la casa dei Ravecca, i signori del Verdaccio, e costituisce il fulcro del racconto. Prima di fidanzarsi con la madre del bambino, il padre di Zebrino, il «signor Zebrino senior», era stato in procinto di sposare una Ravecca e, ogni volta che discuteva con la consorte, additava il Verdaccio. Nella fantasia di Zebrino la macchia bianca diventa una «legenda», il «mito dei Ravecca»: essa combina il dato visivo del paesaggio lontano e quello uditivo del dialetto incomprensibile con la storia prima della nascita del protagonista²⁴. La macchia bianca introduce il lettore alle fantasticherie dell'infanzia di Zebrino ed alla conoscenza della condizione esistenziale del poeta. Si assiste al doppio effetto di attribuire ad un oggetto (la casa dei Ravecca) e una situazione (la regata) dei significati misteriosi (il segreto del paesino confinante e rivale, la storia dei genitori prima della nascita di Zebrino) e, allo stesso tempo, di percepire una realtà diversa e inconoscibile che fa scattare una *quaestio* esistenziale:

Se le cose fossero andate in un altro modo, lui Zebrino sarebbe forse nato là, in quella torre bianca, e il Verdaccio non avrebbe avuto segreti per lui. Se suo padre avesse sposato un'altra donna, lui Zebrino sarebbe stato un altro Zebrino, anzi forse non avrebbe avuto quel nomignolo... Ci avrebbe perso o guadagnato²⁵?

²² Ivi, p. 27.

²³ Il particolare della macchia bianca non è esplicitamente citato in nessuna delle poesie montaliane, ma, forzando un po' il discorso, si potrebbe accordare il significato della bianca casa turrata all'amuleto portafortuna di *Dora Markus* I, 25-28: «... 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». Il topo bianco è l'ancora di salvezza che permette l'esistenza a Dora Markus, così come la macchia bianca della *Regata* è il luogo misterioso e leggendario, forse soluzione di tutti i problemi, per Montale-bambino. D'altro canto, la stessa alterità del paese di Verdaccio rispetto a Montecorvo (il paese dove abita il bambino) è paragonabile alla patria che Dora Markus addita di là dall'altra sponda: «Con un segno/ della mano additavi all'altra sponda/ invisibile la tua patria vera» (I, 4-6). Tuttavia, e a differenza di Dora Markus, Zebrino non raggiungerà mai la macchia bianca ed il Verdaccio, perché, come scritto in *Falsetto*, egli appartiene alla «razza/ di chi rimane a terra» (50-51).

²⁴ Nella descrizione del porto del Verdaccio le voci e le espressioni del dialetto dei verdacciani (completamente diverso da quello degli abitanti di Montecorvo, dice umoristicamente la voce narrante) aggiungono un particolare acustico alla descrizione. Cfr. Eugenio Montale, *La regata*, in *PR*, cit., p. 23.

²⁵ EUGENIO MONTALE, *La regata*, in *PR*, cit., p. 24.

Sono i modi del discorso indiretto libero. Per il lettore è naturale domandarsi chi stia parlando, il dodicenne Zebrino o il narratore, forse Montale ormai adulto; chiedersi se il narratore stia riportando una domanda reale del bambino o un suo pensiero. L'identità di chi pone queste domande è volutamente lasciata ambigua.

La regata si presenta come un racconto di memoria e d'invenzione, dove la fantasia, il ricordo e gli interrogativi esistenziali sono fusi in un'unica colata: le domande del periodo sopra citato possono riferirsi sia al presente della narrazione, sia al passato del ricordo. Il paesaggio si fa infatti veicolo della memoria e, in una dilatazione quasi espressionistica, gli oggetti ed il mondo sono percepiti come carichi di soprasensi. Se poi si considera che attraverso la costa delle Cinque Terre Montale ha scoperto il mondo da bambino ed ha preso coscienza di sé, diventa chiaro che questa stessa natura è il suo modo di sentire da adulto. La facoltà di significare che il poeta porta dentro di sé attraverso gli squarci paesaggistici di una Liguria rocciosa, scabra e assolata, avvicinano *La regata* all'intera sua poesia, fin dagli *Ossi di seppia*, dove spicca l'andamento narrativo e indeciso tra passato e presente di *Mediterraneo*. È la presenza del motivo dell'infanzia a intessere i paralleli più attraenti con la poesia ed a offrire una chiave di lettura al racconto.

Del tema dell'infanzia, all'interno della poesia montaliana, si può tracciare una sorta di diagramma: esso va da un massimo di presenze negli *Ossi*, per scendere nelle *Occasioni*, dove ha una minore incidenza, risalire nella *Bufera*, precisamente nelle *Silvae*, apparire in *Satura* e formare un groviglio nel quale confluiscono altri motivi nei *Diari* e nel *Quaderno di quattro anni*²⁶. Il che comprova l'unità della poetica montaliana, l'esistenza di un unico libro²⁷. Del tema dell'infanzia si possono però tracciare anche le coordinate. L'infanzia è un sistema al quale si aggiungono di poesia in poesia, con riverberi anche nella prosa, immagini ed elementi figurativi²⁸. Esso appare sotto multiformi spoglie e in una screziatura di motivi divisibili in due grandi gruppi: immagini che appartengono al passato e che a posteriori restituiscono il mito dell'età breve, e immagini che nascondono il ritratto di una fanciullezza insidiata dal dubbio, dove accanto allo scavo più profondo emerge il problema del «dramma delle origini»²⁹, nella definizione data da Luperini. Come microcosmo mobile e in continuo sviluppo, il tema

²⁶ A partire dalla poesia successiva a *Satura*, il tema dell'infanzia si dirada e si lega al tema dell'inganno di ascendenza russa, secondo le indicazioni suggerite dallo Jacobbi (RUGGERO JACOBBI, *Eugenio Montale*, in *L'avventura del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Milano, Garzanti, 1984, pp. 483-498), e successivamente approfondite dal Lonardi (GILBERTO LONARDI, *op. cit.*, pp. 42-47).

²⁷ «Il Libro (con I maiuscola)» è l'appellativo dato da Gianfranco Contini all'intero *corpus* poetico montaliano. Cfr. EUGENIO MONTALE, *L'opera in versi*, cit., p. 834.

²⁸ Seguendo le definizioni date da Segre, i temi sono «quegli elementi stereotipi che sottendono tutto un testo o una parte ampia di esso; i motivi sono invece elementi minori». Cfr. CESARE SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1999, p. 349. Riportando il discorso all'analisi della *Regata* e ai suoi rapporti con la poesia, il tema è l'infanzia, mentre i motivi sono tutte le immagini che costituiscono il tema. In questo contesto, si può anche adottare la categoria di isotopia, in quanto i motivi di rappresentazione dell'infanzia si strutturano tutti allo stesso livello di senso.

²⁹ ROMANO LUPERINI, *op. cit.*

dell'infanzia s'adegua e sfuma secondo i diversi motivi e concezioni maturati da Montale lungo l'arco dell'intera sua poesia.

Al primo gruppo, semplici motivi figurativi e immagini di un tempo perduto, appartengono le pozze d'acqua, le anguille, le serve, i giochi, l'infanzia cacciata e cacciatrice. È facile intravedere in questi motivi il legame tra prosa e poesia. Ad esempio, l'«acquiccia insaponata» dove i bambini di *Flussi* fanno navigare «i piccoli sciabecchi» è la stessa acqua saponata del botro melmoso dove in un altro racconto della *Farfalla di Dinard, Il bello viene dopo*³⁰, un signore distinto racconta che da bambino usava pescarci le anguille; e, a proposito di anguille, si legge nei *Limoni* che i ragazzi le agguantano. «Gli archetti» e «le fionde» dei fanciulli di *Flussi* sono quelli utilizzati anche nella caccia con «le fionde all'elastico» del racconto sopra citato e, per via di associazioni, nella caccia al fantomatico uccello della *Busacca*; essi compaiono anche nell'*Arca* 8-9 («quando il salce era biondo e io ne stroncavo/ le anella con la fionda...»), e nel *Parco* («soffio di cerbottana»), entrambi nella *Buferà*. Tuttavia l'immagine della cerbottana presente nella poesia *Nel parco* non riconduce affatto il ricordo dell'infanzia. Altri elementi che ricostruiscono l'universo infantile sono lo schianto delle mine fatte esplodere, il suono dei piattini o tamburini dei fanciulli di *Caffè a Rapallo* e della *Serra*, il treno con i suoi annessi di sbuffi, fumi e gallerie – immagini così presenti nel «libro» montaliano da poter costituire un tema a sé – e Maria, la «vecchia serva analfabeta/ e barbata», di *Quel che resta (se resta)* 1-2 nel *Quaderno di quattro anni*, la quale aveva già fatto capolino in alcuni racconti della *Farfalla di Dinard* ed in *Arca*.

Se questi sono i motivi figurativi che riesumano il ricordo di un passato ormai trascorso, altri però sono gli elementi che contribuiscono a svelare i significati nascosti della *Regata* e a darne un'interpretazione più approfondita. Essi partecipano di quel secondo gruppo precedentemente menzionato e, di là da una semplice rievocazione dell'infanzia, rivelano la problematicità dell'esistere. La “dubbiosa fanciullezza” è come un filo rosso che si dipana attraverso la matassa della poesia montaliana. Dagli *Ossi* fino al *Quaderno di quattro anni* il tema della fanciullezza insidiata dal dubbio s'innerva nei motivi della frammentazione dell'identità, dell'impossibilità di una maturazione e di un cambiamento dello stato d'indefinitezza, dell'illusione e dell'inganno. Per rilevare il legame tra il mondo leggendario evocato nelle liriche e quello narrato nella *Farfalla* bisogna cominciare da *Fine dell'infanzia*. I versi di *Fine dell'infanzia*, come moto ondosso, riconducono il lettore alla fanciullezza ambiguamente ricreata nella memoria del poeta, come ambigue sono le fantasticherie di Zebrino: è un ritratto di Montale bambino, inquieto e dallo sguardo indagatore, intento a sondare la vita e a fantasticare su di essa per superare i limiti spazio-temporali della dimensione umana. Sia nella poesia, sia nel racconto, non è ricreata un'infanzia leopardianamente rimpianta come età felice delle illusioni, perché il ricordo in Montale è portatore di una tensione conoscitiva:

³⁰ Cfr. EUGENIO MONTALE, *Il bello viene dopo*, in *PR*, cit., pp. 48-51.

E *Fine dell'infanzia*, in cui ho spiato – sulla scorta della memoria – il primo sorgere del dubbio nelle anime infantili³¹,

scrive in una lettera Montale a Angelo Barile. A partire dal «mare pulsante, sbarrato da solchi,/ cresciuto e fioccoso di spuma» (3-4), immagine che nasconde e mantiene la pericolosità rappresentata dal «palpitare» del mare di *Meriggiare pallido e assorto*, prende avvio l'altalenante rappresentazione della fanciullezza, a mezzo tra inquietudine e dimensione giocosa e felice. Dal turbamento di fronte al paesaggio ed al mistero contenuto in esso,

[...] e scarse cappellature
di tamerici pallide
più d'ora in ora; stente creature
perdute in un orrore di visioni.
Non era lieve guardarle
per chi leggeva in quelle
apparenze malfide
la musica dell'anima inquieta
che non si decide³².

e dalla descrizione dei botri e dei monti lontani e invalicati, si passa alla sicurezza del ritorno ai luoghi conosciuti,

[...] Ma riaddotti dai viottoli
alla casa sul mare, al chiuso asilo
della nostra stupita fanciullezza,
rapido rispondeva
a ogni moto dell'anima un consenso
esterno, si vestivano di nomi
le cose, il nostro mondo aveva un centro³³,

per poi ribadire l'attesa del «procelloso evento». Vengono rappresentate la fine di ogni certezza e la consapevolezza di un'età felice ormai perduta, età tuttavia inquieta, tesa alla comprensione di un ritmo della vita che nonostante tutto sfugge, «confusa» di fronte ad una natura diversa dall'uomo perché creduta eterna e perenne³⁴. Nei versi di chiusura («Giungeva anche per noi l'ora che indaga./ La fanciullezza era morta in un giro a tondo», 98-99) l'andamento circolare del giro a tondo indica un tempo che ritorna dal

³¹ Montale ad Angelo Barile, Monterosso 12 Agosto 1924. Cfr. EUGENIO MONTALE, *Opera in versi*, cit., p. 874.

³² EUGENIO MONTALE, *Fine dell'infanzia* 18-22.

³³ Ivi, vv. 62-68.

³⁴ Cfr. ETTORE BONORA, *Lettura degli Ossi di seppia*, Torino, Lauri, 1964, pp. 104-105: «in questa rievocazione il poeta vuol tornare a quella che è stata la sua prima conoscenza del mondo [...], parlando del modo in cui allora egli aveva avuto nozione del mistero della vita dietro le forme a lui familiarissime del paesaggio ligure, dice che quel suo modo di guardare era quello già dell'anima che non si decide: di un'anima che pur nell'inconsapevolezza della fanciullezza portava in sé la sofferenza morale che sarebbe stata poi di tutta la vita».

passato per situarsi invariato nel futuro, a ribadire la somiglianza tra il Montale bambino e quello adulto³⁵.

Con *Fine dell'infanzia* risulta inequivocabilmente che il tempo prediletto da Montale è quello *in limine*: il limite tra l'età adulta e quella infantile, l'orlo che sta tra il mondo metafisico e quello sensibile. Così, come in *Fine dell'infanzia*, «la dubbia dimane» e il «domani oscuro» incombono sulla fanciullezza di Esterina in *Falsetto*, e s'incrociano con «i malevoli spiriti che veleggiano a stormi», con il «gufo» che svolacchia e con i pesanti «fumacchi dei tetti» di *Arremba su la strinata proda*. Sui cattivi presagi del futuro di quest'ultima poesia si fa spazio il motivo delle barchette di carta³⁶. Il consiglio di condurre in porto le navi e di non solcare le acque, perché quando giunge l'età adulta si salva solo la nave in panna, esorta all'inazione e consiglia l'immobilità:

Viene lo spacco; forse senza strepito.
Chi ha edificato sente la sua condanna.
È l'ora che si salva solo la barca in panna.
Ammarra la tua flotta tra le siepi³⁷.

In questi versi della non-azione e dell'accidia, - e la rima «condanna» : «in panna» è illuminante – si articola il rimando all'*Epigramma II* dedicato a Sbarbaro, dove al passante è chiesto di ricondurre al porto «la delicata flottiglia», e alla flotta dei due tempi di *Flussi*, una prima volta contemplata nel solcare lenta le acque di un botro melmoso, una seconda fissa nell'immagine di un naufragio. Nel tentativo vano di ritorno al passato, e trascorsa ormai l'adolescenza, il naufragio allude allo scacco di Montale incapace di vivere pienamente. Togliendo il velo alla metafora, Montale traduce con l'immagine delle barchette di carta il motivo della difficoltà di prendere il largo, di maturare e crescere per formare una propria identità. È significativa allora l'identificazione delle barche con gli anni della fanciullezza in *Fine dell'infanzia*: il «volava la bella età come i barchetti sul filo/ del mare a vele colme» (103-104), che fa eco a «volarono anni corti come giorni» (80), aggiunge un filo di nostalgia alle barchette impossibilitate alla navigazione.

L'identificazione di un Montale fanciullo turbato e delle barchette impedito alla navigazione con l'inerzia e l'immobilità di *Arsenio* è immediata. A questa si aggiungono il profilo dello «smarrito adolescente» di *Riviere* e l'immagine del «fanciullo invecchiato

³⁵ Come è spiegato dalla Graziosi (ELISABETTA GRAZIOSI, *Il tempo di Montale. Storia di un tema*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, pp. 29-31), negli *Ossi* l'immagine circolare nasconde una concezione del tempo fisso e irreversibile. Questa immagine, insieme alla rappresentazione e al ricordo dell'infanzia, ricorre piuttosto frequentemente, dalla *Farandola dei fanciulli sul greto*, dove la farandola è una danza provenzale, alla duplicazione delle immagini in *Flussi* - e si noti la ripetizione di «tornano/ le tribù dei fanciulli» (21-22) e «ritornano i fanciulli» (27) - a *Riviere*, dove il «tornò» a metà della poesia scandisce la differenza ed insieme l'uguaglianza di un Montale bambino ed uno adulto che di fronte alla riviera ligure – e «riviere» rima internamente con «rivivere» - non è cambiato.

³⁶ Ma il *topos* della navigazione esiste anche staccato dal tema della fanciullezza. Alcune note su questo tema si trovano in TIZIANA ARVIGO, *Montale. Ossi di seppia*, Roma, Carocci, 2001, pp. 204-205.

³⁷ EUGENIO MONTALE, *Arremba su la strinata proda* 9-12.

che non doveva pensare» di *Mediterraneo* 10³⁸, anche loro ritratti di esseri radicati nella terra, eppure tesi verso il mare; condannati al tormento mentre aspirano alla salvezza. Sulle orme di Contini si è poi costretti a rilevare una volta di più la relazione che corre tra *Arsenio*, ritratto del nuovo inetto, dell'anti-eroe accidioso e indeciso, e le immagini di indefinitezza e di immobilità presenti in alcune poesie degli *Ossi*. Sono testi che, come *Là fuoriesce il tritone* e *La farandola dei fanciulli sul greto*, esprimono l'indistinto e la mancanza del discreto delle origini; sono poesie dove decidere, avere un volto, possedere un nome è impossibile e rimandato al tempo lontano della maturità. Ma se in *Là fuoriesce il tritone* e nella *Farandola dei fanciulli sul greto* l'indistinto è una situazione originaria che contiene una venatura di positività e di rimpianto («Il passante sentiva come un supplizio/ il suo distacco dalle antiche radici»: *Farandola dei fanciulli sul greto* 5-6), in *Arsenio* l'indifferenziato è concepito come fallimento, come quelle barchette in panne in mezzo al mare.

È con *Satura*, tuttavia, che il nesso fanciullezza-mancanza d'identità, nascosto tra le pieghe degli *Ossi*, si afferma nella sua perentorietà e chiarezza e, come lente d'ingrandimento, rende visibili i caratteri altrimenti illeggibili della *Regata*. In *Xenia* II, 14, descrizione dell'alluvione di Firenze del '66, Montale sostiene che la perdita dell'identità risale agli anni infantili: «Anch'io sono incrostato fino al collo se il mio/ stato civile fu dubbio fin dall'inizio» (14-15). E lo stesso concetto è ribattuto, nella brevità dell'epigramma, nel *Notaro*:

Il notaro ha biffato le lastre
 Dei miei originali.
 Tutte meno una, me stesso,
 già biffato all'origine
 e non da lui³⁹.

«Biffato», che vuol dire «annullato», indica lo stato di indefinitezza al quale sottostà l'io di Montale che «biffato» lo è stato sin dall'infanzia. A questo punto non sarà inutile ricordare «il ragazzo col ciuffo» che si chiede se l'uomo sia un «caso o un'intenzione», e che non sa «se buttarsi nel mare a grandi bracciate» dell'*Educazione intellettuale*, in *Quaderno di quattro anni*, o il «puerile inganno» di *Presto o tardi*, nel *Diario del '72*. Se nel *Quaderno* viene ritratto un fanciullo dubbioso, nel *Diario del '72* la giovinezza, contemplata retrospettivamente, è fautrice dell'illusione della differenziazione:

³⁸ Nella sezione di *Mediterraneo* è sviluppato il motivo essenziale del fanciullo al cospetto del mare, madre e padre al tempo stesso. Montale-bambino auspica sia un ricongiungimento panico con il mare, sia la conoscenza della lingua e della parola marina. Così la definizione di «fanciullo invecchiato che non doveva pensare» (*Potessi almeno costringere* 10) indica la conformità dei sentimenti e degli interrogativi esistenziali tra Montale fanciullo e Montale adulto. Comprovano questa supposizione anche i versi del secondo tempo di *Mediterraneo* (*Antico, sono ubriaco dalla voce* 9-12), dove l'io poetico, rievocando la casa e i luoghi delle estati della sua fanciullezza, dice di provare gli stessi sentimenti di allora: «Come allora oggi in tua presenza impietro, / mare, ma non più degno/ mi credo del solenne ammonimento/ del tuo respiro». Che *Mediterraneo* si decida tutto tra il passato ed il presente è evidente dall'alternanza dei tempi verbali che si avvicinano all'interno della stessa poesia.

³⁹ EUGENIO MONTALE, *Il notaro*.

Poi mi accorsi
del mio puerile inganno e ora so
che volante o pedestre, stasi o moto
in nulla differiscono⁴⁰.

L'ossimoro, che coagula termini e oggetti contrastanti, si risolve in nulla esistenziale, e l'inganno, come negli *Ossi*, sono il tempo e la vita che hanno le parvenze di qualcosa e che invece racchiudono l'inesistenza. Si ricordi ancora una volta *Fine dell'infanzia*, dove Montale, sulle orme dell'«inganno consueto» di *Forse un mattino andando*, l'inganno di prestar fede alle parvenze della natura dietro alle quali, invece, è nascosto il nulla, scrive che «d'altra semenza uscita/ d'altra linfa nutrita/ che non la nostra, debole, pareva la natura. / [...] Eravamo nell'età illusa» (72-74 e 79), e conclude che soltanto all'alba dell'età adulta «l'inganno ci fu palese» (90). E inganno è anche credere alla morte e all'aldilà («O si è vivi o si è morti, l'altalena/ non poteva durare oltre l'eterna/ fugacissima età della puerizia», *Senza colpi di scena* 8-10), o convincersi della suddivisione della vita in età («Scoprimmo allora che cos'è l'età./ Non ha nulla a che fare col tempo, è qualcosa che dice/ che ci fa dire siamo qui, è un miracolo/ che non si può ripetere. Al confronto/ la gioventù è il più vile degli inganni», *Sorapis, 40 anni fa* 26-30)⁴¹.

Al termine di questo *excursus* sulla rappresentazione problematica della fanciullezza nella poesia montaliana, si ritorna alla strada maestra con l'analisi della *Regata*. Nel contrasto tra certezza e dubbi esistenziali dell'infanzia s'intravede in sovraimpressione la maglietta a righe di Zebrino. Diversamente dall'alternanza fluttuante di *Fine dell'infanzia*, dove i nomi corrispondono agli oggetti e tendono verso un'identità certa⁴², nel raccontino della *Farfalla di Dinard* Zebrino non è più certo del suo nome. Il «se» è rivelatore di un probabilismo che riguarda tutta la realtà⁴³. Risulta così utile rileggere dalla *Regata*:

Se suo padre avesse sposato un'altra donna, lui Zebrino sarebbe stato un altro Zebrino, anzi forse non avrebbe avuto quel nomignolo... Ci avrebbe perso o guadagnato⁴⁴?

⁴⁰ EUGENIO MONTALE, *Presto o tardi* 7-10.

⁴¹ Il concetto di gioventù illusa è espresso anche in *Annetta, Diario del '72* 31-34: «Ma ero pazzo/ e non di te, pazzo di gioventù/ pazzo della stagione più ridicola/ della vita». Conferma queste mie supposizioni anche l'attenta analisi della poesia montaliana della Ricci, la quale traccia il legame qui descritto tra *Annetta, Sorapis, 40 anni fa, Senza colpi di scena, Presto o tardi* e *Fine dell'Infanzia*. Cfr. FRANCESCA RICCI in *Montale. Diario del '71 e del '72*, Roma, Carocci, 2005, pp. 371-376.

⁴² E diversamente anche da *Proda di Versilia*, secondo la quale l'infanzia racchiude un mondo conosciuto e comprensibile: «anni di scogli e di orizzonti stretti/ a custodire vite ancora umane/ e gesti conoscibili» (40-42).

⁴³ Cfr. PIER VINCENZO MENGALDO, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 230: «Talune strutture sono in evidente rapporto con altrettanti elementi tematici, sottolineandoli: si pensi alle ipotetiche, supportate dalla parola chiave *se* o comunque, che rispondono in modo esatto al probabilismo ed all'incertezza esistenziali che marciano la concezione del mondo del poeta...».

⁴⁴ EUGENIO MONTALE, *La regata*, in *PR*, cit., p. 24.

Il «se» introduce una delle grandi domande della vita, quella sull'identità dell'uomo e sulla sua corrispondenza con il nome che porta: forse il bambino sarebbe stato un altro Zebrino o addirittura non sarebbe stato Zebrino e non avrebbe vissuto. Si fa strada una sorta di Mattia Pascal che esordisce dicendo il suo nome, creduto una delle poche certezze della vita, per poi venire smentito lungo il corso del romanzo⁴⁵. Come nel *Fu Mattia Pascal* Pirandello associa la certezza del nome a quella dell'essere e, dubitando del nome, dubita anche dell'essere, così Montale, attraverso i turbamenti infantili, tradotti nel rapporto identità/ nome, presenta un'analogia condizione di disarmonia. Dando un volto al narratore che pone le domande del racconto, ed intravedendo in questo i lineamenti del Montale adulto, il «se» può essere letto come una fuga dalla realtà, un'ipotesi di vita sotto un altro nome. E ci sono altri segnali che conducono inequivocabilmente all'opera pirandelliana; più che sul piano dell'intertestualità, essi si collocano su quello dell'interdiscorsività e dell'omogeneità concettuale⁴⁶. Nel racconto *Il se* la voce narrante crede che il «se» sia lo spunto per una diversa esistenza: «Posso veder tutto quello che sarebbe stato, se quel ch'è avvenuto non fosse avvenuto»⁴⁷. Ma il «se» è anche causa di disgregazioni, scrive nell'*Umorismo* Pirandello, come se fosse presago dei dubbi esistenziali di Zebrino:

“Se il naso di Cleopatra fosse stato più lungo, chissà quali altre vicende avrebbe avuto il mondo”. E questo *se*, questa minuscola particella che si può appuntare, inserire come un cuneo in tutte le vicende, quante e quali disgregazioni può produrre, di quanta scomposizione può esser causa...⁴⁸.

Ma si possono ipotizzare altri richiami di Pirandello nella poesia montaliana. Il pirandelliano «strappo nel cielo di carta del teatrino»⁴⁹ nel *Fu Mattia Pascal*, metafora del cielo come un foglio di carta azzurrina opposto alla conoscenza del vero, produce una sorta di isomorfismo con i versi «ed era forse oltre il telo/ l'azzurro tranquillo» di *Ciò che di me sapeste* (5-6), negli *Ossi*, con il concetto di mondo come «messa in scena di

⁴⁵ Ed infatti Mattia Pascal, divenuto Adriano Meis dopo un finto suicidio, ragiona: «E libera dunque era rimasta lei, mia moglie; non io che m'ero acconciato a fare il morto lusingandomi di poter diventare un altro uomo, vivere un'altra vita» (LUIGI PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1993, pp. 195-196). Forse tirando un po' il discorso (perché è attestato da Montale stesso che la poesia si riferisce all'incontro con Hemingway), si potrebbe leggere nei versi di *Due prose veneziane* II 27-28 («... e morendo due volte/ ebbe il tempo di leggere le sue necrologie») un'allusione al *Mattia Pascal*.

⁴⁶ È stato Pasquini, cogliendo lo spunto da una riflessione di Jacobbi, a rilevare per primo l'identità tematica tra un passo dell'*Umorismo* ed alcuni versi dei *Limoni* e di *Forse un mattino andando*. Su questa scia si è poi posta Francesca Ricci rintracciando in *Notizie dall'Amiata* la presenza della novella pirandelliana *Pallottoline*. Consonanze con alcune pagine dell'*Umorismo* e del *Fu Mattia Pascal* si trovano anche nei dialoghi montaliani tra ombre e vivi di *Ciò che di me sapeste*, di *A questo punto* e di *Voce giunta con le folaghe*. Cfr. EMILIO PASQUINI, *Agnizioni pirandelliane nella poesia di Montale*, «Ariel», I, 3, 1986, pp. 52-59, e FRANCESCA RICCI, *Montale e Pirandello: appunti in margine a una "sfera"*, «Studi e problemi di critica testuale», 66, 2003. Per i legami di *Ciò che di me sapeste* con le riflessioni pirandelliane sul tema dell'ombra, cfr. TIZIANA ARVIGO, *op. cit.*, pp. 106-109.

⁴⁷ LUIGI PIRANDELLO, *Il se*, in *Novelle per un anno*, I, Milano, Arnoldo Mondadori, 1985, p. 204.

⁴⁸ LUIGI PIRANDELLO, *L'umorismo*, Milano, Garzanti, 2004, p. 224.

⁴⁹ LUIGI PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 151.

cartone» del sesto tempo di *Pasquetta*, e con «Ecco il Velo, se inganna non si lacera» della seconda poesia dei *Primi di Luglio* (13), entrambi appartenenti al *Quaderno di quattro anni*. In Pirandello, tuttavia, si parla di un buco e di uno strappo del cielo di carta che rivela la condizione dolorosa dell'uomo moderno e che trasforma la marionetta Oreste in Amleto; se le prime due citazioni montaliane instaurano una comparazione tra mondo e teatro, la terza, oltre a contenere il richiamo allo scrittore siciliano, si situa autonomamente dalla ripresa intertestuale, sulla scia di quel «varco» nel muro o «buco» nelle maglie di una rete rotta di altre poesie. Ne segue che la metafora del velo instaura un più profondo confronto con gli antecedenti russi dei due scrittori⁵⁰.

Alla luce di queste ultime considerazioni, si deduce che Montale, come Pirandello, percepisce la realtà in modo frammentato, ed è alla costante ricerca di una realtà integra e durevole. Forti tuttavia sono le differenze: dove il nome e l'identità per Pirandello sono una prigionia e sono indicativi dell'impossibilità di vivere esprimendo se stessi, per Montale, all'altezza della *Farfalla di Dinard*⁵¹, essi traducono una dissociazione dell'io non ancora portata alle estreme conseguenze. Ne deriva che Zebrino è una maschera dell'autore, così come lo è il protagonista dei racconti ambientati in Liguria o il signore elegante e snob di altre *farfalle*⁵². L'episodio della regata ed il suo antefatto sono dei ricordi costruiti intorno agli interrogativi di Montale adulto, il quale intreccia la memoria, gli echi e la leggenda della storia di Zebrino con la crisi d'identità dell'uomo moderno. E questa crisi d'identità non è soltanto culturale e poetica, ma anche sociale, poiché investe la figura ed il ruolo del poeta nei confronti del mondo esterno⁵³.

⁵⁰ Ed infatti le matrici ideologiche di Montale e di Pirandello derivano dalla lettura degli scrittori russi, di Pascal e di Leopardi.

⁵¹ L'attenzione al nome è il tema principale di *Sulla spiaggia* (EUGENIO MONTALE, *Sulla spiaggia*, in *PR*, cit., pp. 193-198). In questa *farfalla* l'esistenza di un personaggio e la sua sopravvivenza al flusso del tempo sono affidati al ricordo del suo nome. *Sulla spiaggia* racconta ciò che succede quando il nome viene abbandonato «al pozzo di San Patrizio del ricordo». Il personaggio di *Sulla spiaggia*, «Anactoria-Anastasia», stenta la sua esistenza nel ricordo del poeta a causa del nome ormai dimenticato, mentre proprio questo personaggio si è ricordato della voce narrante. Il succo dalla storia è quindi che si esiste soltanto quando si è ricordati. La stessa storia di *Sulla spiaggia* è raccontata nel *Lago di Annecy* 1-9: «Non so perchè il mio ricordo ti lega/ al lago di Annecy/ che visitai qualche anno prima della tua morte./ Ma allora non ti ricordai, ero giovane/ e mi credevo padrone della mia sorte./ Perchè può scattar fuori una memoria/ così insabbiata non lo so; tu stessa/ m'hai certo seppellito e non l'hai saputo./ Ora risorgi viva e non ci sei».

⁵² Si può aderire all'interpretazione secondo la quale *La farfalla di Dinard* sia una sorta di romanzo *in nuce*, composto da racconti-ricordi e da silenzi parlanti come il romanzo composto da epifanie tipico di Joyce e Proust. A questo proposito, cfr. MARIA CRISTINA SANTINI, *La farfalla di Dinard e la memoria montaliana*, La Spezia, Agorà, 1999; il già menzionato saggio di MARIA GRAVILI, *op. cit.*; e la dichiarazione di Montale, successivamente smentita, sulle sue prose d'invenzione: «Qualche approssimazione a pagine di ciò che potrebbe essere un mio romanzo (mai un antiromanzo) si potranno trovare nella mia "Farfalla di Dinard"...» (EUGENIO MONTALE, *Dialogo con Montale sulla poesia*, in *Sulla poesia*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Arnoldo Mondadori, 1976, p. 577).

⁵³ Urge la lettura del *Poeta*, da *Diario del '71*: «Si buccina che viva dando ad altri/ la procura, la delega o non so che. / Pure qualcosa stringe tra le dita/ il deputante, il deputato no. / Non gli hanno detto al bivio che doveva/ scegliere tra due vite separate/ e intersecanti mai. Lui non l'ha fatto. / È stato il Caso che anche se distratto/ rimane a guardia dell'invisibile».

All'impossibilità di trovare un senso alla realtà è strettamente intrecciato il tema del nome ed il campo semantico a questo connesso: il volto, la barba e la maschera, ma anche i gusti e le abitudini che contribuiscono a connotare l'identità di una persona⁵⁴. Le abitudini possiedono infatti la stessa valenza di un nome e di un volto, e conferma ne è quel «già dalla scelta del nomignolo c'era forse una prescienza delle sue attitudini e dei suoi gusti»⁵⁵ detto di Zebrino nella *Busacca*. I gusti e le attitudini di Zebrino sono poi quelli che Montale porta con sé anche da adulto, presenti sia nella prosa sia nella poesia: la fuga dal presente, l'attitudine a fantasticare e a dare nomi, la propensione a mescolare la realtà con la fantasia.

Alcuni richiami al rapporto identità/nome, problematizzato dal «se», chiave del raccontino di Zebrino, ed il motivo della maschera – motivo diffuso nel primo Novecento - sono rintracciabili nell'intera opera poetica: compaiono nelle prime poesie di Montale, mutano per poi mostrarsi nelle maschere della *Farfalla di Dinard*, e si dispiegano martellanti e multiformi a partire da *Satura*. Sarebbe difficile esemplificare tutti i passi poetici dove compaiono questi motivi, se addirittura si possono cogliere nella giovanile *Lettera levantina* 124-125 («senza sorpresa camminammo accanto/ con dimesse parole e volti senza maschera»). Non potendo e volendo soffermarmi puntualmente su ogni luogo dove fanno la loro comparsa le maschere, il mondo come teatro con tanto di burattini e burattinai, la vita come recita, la mancanza di nomi certi o una nuova attribuzione di questi ultimi, i travestimenti da melodramma e la farsa umana, si deve osservare che questi motivi si diffondono soprattutto a partire da *Satura*, ma con un'interessante tappa, nel lungo percorso poetico montaliano, in uno dei due *poèmes en prose* della *Buferà*. Nelle ultime righe di *Visita a Fadin* la voce narrante, dopo aver ricordato l'incontro con un vecchio amico ormai scomparso, conclude dicendo che «il perché della rappresentazione ci sfugge», intendendo con il termine «rappresentazione» la vita terrena. Con la comparsa del motivo del teatro, *Visita a Fadin* si pone come diretto antecedente dei racconti montaliani. A questo punto si può concordare con Gianfranco Contini quando scrive che «*La farfalla di Dinard* va interpolata mentalmente dopo *La bufera* per rendere comprensibile *Satura* e quanto segue»⁵⁶: la maggiore presenza del tema della mancanza dell'identità, proprio a partire dalla cosiddetta svolta della poesia montaliana, stabilisce un diretto legame con i racconti della *Farfalla di Dinard*, nella quale si suppone che i diversi personaggi rappresentati siano tutti maschere di Montale. È però opportuno soffermarsi brevemente sul legame tra la maschera e la non-identità come parallelo e

⁵⁴ Consapevole di questa sua condizione di vita, e rendendosi critico e commentatore di se stesso, Montale dichiara: «Avendo sentito fin dalla nascita una totale disarmonia con la realtà che mi circondava, la materia della mia ispirazione non poteva essere che quella disarmonia.[...] Ritengo si tratti di un inadattamento, di un *maladjustment* psicologico e morale che è proprio a tutte le nature a sfondo introspettivo, cioè a tutte le nature poetiche» (EUGENIO MONTALE, *Confessioni di scrittori (interviste con se stessi)*, in *Sulla poesia*, cit., p. 570).

⁵⁵ EUGENIO MONTALE, *La busacca*, in *PR*, cit., p. 28.

⁵⁶ EUGENIO MONTALE, *L'opera in versi*, cit., p. 837.

alla condizione frammentaria della maschera. La vita è allora rappresentata pirandellianamente come uno spettacolo teatrale: se l'identità dell'attore che recita sul palcoscenico della vita è in perpetuo cambiamento, è coerente ritenere che l'io indossi una maschera per esistere sulla terra. Perciò si chiariscono gli interrogativi di Zebrino e s'illumina di una luce più intensa anche un altro passo della *Regata*, questa volta riguardante il padre di Zebrino:

Soprattutto non voleva che gli si togliesse un'arma, l'arma del *se*, con la quale egli metodicamente ricattava la fedele compagna dei suoi giorni. Andava d'accordo con la moglie, è vero; ma se le trenette col pesto non riuscivano bene oliate e insaporite di pecorino sardo o la cima ripiena gli pareva imbottita di pancotto anziché di pinoli e di *laccetti* (vulgo animelle), il signor Zebrino padre aveva sempre un gran out out, ed accennando alla casa bianca sull'altra riva poteva lasciar capire che là, *proprio là*, fatti simili non gli sarebbero mai accaduti⁶⁰.

Il «là», che mantiene il corsivo datogli da Montale, forse a sottolineare l'importanza conferita al vocabolo, indica l'«oltre» dietro il muretto, la realtà resistente che solca il terreno del tempo: il Verdaccio rappresenta un'evasione dal presente. Si possono scorrere le pagine della *Busacca* per ritrovare, nelle parole del cacciatore che discende le colline insieme a Zebrino ed al suo amico Restin, l'indicazione che l'imprendibile busacca si trova in altre terre:

“La busacca... eh la busacca” disse come per significare che bisognava cercarla lontano, in altri liti⁶¹.

Se all'altezza dei due racconti della *Farfalla di Dinard* al lettore non viene detto se Zebrino potrà un giorno carpire il segreto di questi luoghi meravigliosi, in *Qui e là* il “là” è precluso all'uomo ormai diventato a tutti gli effetti un attore. Con la tensione verso quel “là” dei raccontini potrebbe essere interpretata la ricomparsa del mondo dell'infanzia all'interno della *Buferà*. Nella sezione *Silvae* di questa il ritorno delle immagini dell'infanzia si accompagna alla comparsa del tema dell'uguaglianza tra vivi e morti, quasi a voler dire che le larve del passato possiedono la stessa fatua consistenza dei fantasmi in carne ed ossa del presente⁶². L'uguaglianza tra vivi e morti e l'impossibile ritorno del passato rappresentano per Montale l'irrealizzabile alternativa alla tragedia del presente.

A questo punto è avvalorato quanto ipotizzato all'inizio: Zebrino è una maschera di Montale e l'episodio della regata, con il suo antefatto, è un ricordo costruito intorno agli

⁶⁰ EUGENIO MONTALE, *La regata*, in *PR*, cit., p. 25.

⁶¹ EUGENIO MONTALE, *La busacca*, in *PR*, cit., p. 32.

⁶² La ricomparsa dei motivi e delle immagini dell'infanzia nella *Buferà* è stata notata precedentemente da Lonardi (GILBERTO LONARDI, *op. cit.*, pp. 57- 58) e da Luperini (ROMANO LUPERINI, *op. cit.*, pp. 86-100 e 114-125). Secondo Lonardi *La buferà* interpreta il disegno montaliano di ricerca e di estrazione del senso della propria vita; di conseguenza, uno dei nodi fondamentali della terza raccolta di Montale sarebbe la ricomparsa memoriale dell'età puerile. Secondo Luperini, invece, il tema dell'infanzia va immesso nel discorso più ampio della genesi della *Buferà* come romanzo; sulle tracce di Lonardi, egli lo spiega come ricerca, all'interno della poesia montaliana, di una parabola esistenziale scandita anche dal legame con il passato. Luperini affronta inoltre il rapporto tra la ricomparsa dei riferimenti all'infanzia nella *Buferà* e la cosiddetta sezione “ligure” della *Farfalla di Dinard*.

interrogativi di Montale adulto. Nella *Regata* recitano le maschere che l'uomo, alla ricerca di un'identità permanente, indossa in un palcoscenico diviso tra realtà e soprasenso. E il nome, che non corrisponde a ciò cui si riferisce, crea un aspetto duplice ed ambiguo ed induce all'assunzione della maschera. Se mi chiedo nuovamente a chi appartenga il «se» della *Regata*, posso ormai rispondere con sicurezza che appartiene a Montale: il narratore ed il protagonista coincidono con l'unica persona del poeta celato dietro il volto di Zebrino e dello sconosciuto narratore del racconto. In conclusione, la figura di Montale appare in tutta la sua opera come quella di un uomo allo specchio bisognoso del distanziamento di una maschera per potersi guardare. Nella *Regata* la duplice ripetizione del «se» presenta, nell'artificio della *mise en abyme*, il volto sdoppiato di chi, di fronte al dubbio, guarda se stesso. Cosa rimane della tensione verso questo là? Forse soltanto Zebrino, il ragazzino dalla maglietta a righe assorto a guardare il mare e la macchia bianca di una casa turrata.