

Vincenzo Allegrini

Elena Santagata

«*Col rovescio del binocolo*». *Montale e il sublime del comico*

Roma

Carocci editore

2022

ISBN 978-88-290-1705-8

Il volume di Elena Santagata offre una lettura complessiva di *Satura* attraverso la lente del *sublime del comico*. Pubblicato nel 1971, il quarto libro montaliano si contraddistingue infatti per una strana convivenza: quella tra barlumi dell'aulico – il tratto più netto delle prime tre raccolte – e tinte comiche, desublimanti e profane, care invece al tardo Montale. In tal senso, spiega Santagata, *Satura* da un lato conduce a una svolta (e genera uno *shock*), dall'altro lato rappresenta un punto di raccordo, il «ponte» o l'anello che tiene insieme il “vecchio” e il “giovane” poeta. Ed è un testo costruito mediante un'attentissima cura formale; il suo carattere eterogeneo, le sue ambiguità e contraddizioni di fondo non ne compromettono l'intima coerenza e l'unità macro-strutturale. Ad essa guarda il primo capitolo, che ripercorre le tappe che portano al libro *Satura* prendendo le mosse dal carteggio tra Eugenio e Margherita Dalmati: «l'incubatore di molti temi e addirittura di intere poesie della raccolta», nonché il «nucleo centrale dei futuri *Xenia*» (pp. 69, 20). Seguono poi alcune considerazioni su altri titoli ipotizzati dal poeta (*Divinità in incognito*, *Rete a strascico*) e un'attenta analisi degli indici e del lessico (sulla scorta degli studi di Grignani e De Rosa). È proprio mediante la riflessione sul lessico che Santagata giunge a una prima conclusione. L'«arco della produzione montaliana», scrive, non va pensato tanto come una «linea retta» che a un certo punto si spezza e genera una «frattura», quanto piuttosto come un «cerchio che, dopo forti oscillazioni e mutamenti, si chiude con un parziale ritorno al passato» (p. 41). Lo si può notare dalla fitta presenza di lemmi e richiami intertestuali «di matrice crepuscolare» (soprattutto gozzaniana), che l'autrice segnala più volte nel corso del volume. Va da sé che dietro tali rimandi, ed è ciò che più conta, vi è una poetica condivisa che gioca sul “sublime del comico” e sul «doppio registro di “alto” e di “basso”» (p. 42).

Il secondo capitolo sposta il *focus* sugli *Xenia*, visti «come sede letteraria di elaborazione del lutto» e, di conseguenza, «come asse portante dell'intera struttura macrotestuale» (p. 47). Dopo aver brevemente riassunto le «tappe obbligate» e i più diffusi *topoi* dei “canzonieri in morte”, Santagata propone dunque di rileggere l'intensa sezione alla luce delle teorie di Kübler Ross e Parkes sulle fasi dell'elaborazione del lutto. La prima è la «negazione», durante la quale la persona perduta «tende a manifestarsi frequentemente come allucinazione» (p. 56), in sogno o in veglia. È il caso di *Caro piccolo insetto*: la prima epifania di Mosca e la prima allucinazione di *Satura*. Ma accanto alle allucinazioni, che il poeta stesso finisce per riconoscere come tali, vi sono anche altre forme epifaniche. In *La tua parola così stenta e imprudente*, per esempio, Mosca si manifesta nei suoni degli oggetti quotidiani: segno che l'allucinazione si sta affievolendo, sta lasciando cioè «il posto a una maggiore consapevolezza della realtà e quindi a una primaria forma di accettazione» (p. 58). Si giunge così alla seconda fase: il desiderio di ricongiungimento, «la ricerca spasmodica dell'oggetto perduto, spesso accompagnata da un desiderio di morte», come accade in *Avevamo studiato per l'Aldilà*. La terza e quarta fase, invece, si manifestano insieme: l'«autocommiserazione» – *Pietà di sé, infinita pena e angoscia* – si affianca al «ricordo della malattia e colpevolizzazione» (bastino tre *xenia*: *La primavera sbuca col suo passo di talpa*; «*Pregava?*» «*Sì, pregava Sant'Antonio*»; *Con astuzia*). Nella fase successiva, la quinta, entrano in scena personaggi terzi. È la fase della «condivisione del cordoglio» con i «testimoni di un tempo ormai perduto» (p. 66): Celia, la vecchia

domestica filippina di *Riemersa da un'infinità di tempo*, oppure il signor Cap, l'avvocato di Vienna conosciuto a Ischia. Ed eccoci al sesto stadio: la «rabbia per la quotidianità perduta», che però compare in un unico *xenion*, *Al Saint James dovrà chiedere*. Ora, se le fasi che abbiamo visto sin qui – l'incredulità, la negazione, l'autocommiserazione, la rabbia – riguardano più che altro *Xenia I*, con *Xenia II* si dispiega un differente «viaggio nella memoria». Ricordi, luoghi, situazioni condivise e persino dialoghi ritornano «come intermittenze luminosi», a sprazzi, «dolorosi e pieni di malinconia» (p. 72). Siamo quindi ancora lontani dalla fase di consapevole accettazione, che inizia a manifestarsi al di fuori degli *Xenia*, e proprio laddove meno ce l'aspetteremmo. Vale a dire, nel finale di *Piove*, lirica di *Satura I* che fino a quel momento poteva sembrare una semplice parodia. All'improvviso ritornano lì i tratti del «sublime nascosto» e il «dolore insanabile per la perdita di Mosca». È una Mosca, però, che non abita più la dimensione terrena, e non si manifesta più come fantasma: è, insomma, soltanto «mancanza» (p. 75). A ogni modo, il processo di «accettazione» occupa pure tutta *Satura II*: l'ultima comparsa della moglie è *Luci e colori*, «dopo la quale la perdita sarà superata e la raccolta potrà schiudersi» (p. 76).

Giungiamo così al terzo capitolo, che è una lettura ravvicinata di *Divinità in incognito* e *L'angelo nero*: un dittico che offre la chiave di volta non solo di *Satura II*, ma dell'opera intera. In prima analisi, Santagata discute i debiti – tematici e lessicali – con le *Elegie duinesi* di Rilke e gli *Inni* di Hölderlin, testi frequentati da Montale soprattutto nelle traduzioni di Vincenzo Errante e Leone Traverso. In estrema sintesi, se appartiene al poeta di Praga la figura dell'angelo come «metafora ambivalente», è invece di Hölderlin l'idea della «sparizione delle “divinità terrestri”, che vivevano nascoste dagli uomini» (p. 91): solo i poeti possono ancora fiutarne e seguirne le tracce. La vicinanza con l'impianto di *Satura*, come ammette lo stesso Montale, è innegabile. Anche lì, nonostante Dio sia scomparso e ridotto «in miniatura» (p. 92), agli occhi del poeta tornano le «deità». E sono, per la precisione, divinità ugualmente classicheggianti (pagane) e desublimite. Compaiono infatti in una forma tutta terrena, in abiti borghesi o peggio: «deità in frustagno e tascapane, / sacerdotesse in gabardine e sandali, / pizie assortite nel fumo di un gran falò di pigne», leggiamo ai vv. 17-19 di *Divinità in incognito*. Sono «pizie», queste, trasfigurate in prostitute, con un'immagine che lascia intendere assai bene il singolare accostamento tra aulico e prosaico, o 'sacro' e profano, sul quale Santagata insiste sin dall'inizio del volume. È nell'*Angelo nero*, tuttavia, che l'autrice individua un approdo definitivo, il momento in cui meglio prende forma l'«equilibrata fusione tra “comico” e “sublime”» (p. 99). E ciò a partire dalla figura stessa dell'angelo, che condensa in sé i tratti dei volti femminili che hanno popolato e ispirato i versi di Montale. E vi sono proprio tutte: da Mosca e Laura, ossia dalle «donne del quotidiano, abitanti di una realtà quasi crepuscolare fatta di piccole cose» (*ibidem*), sino a Paola, Annetta, Clizia, Volpe, cioè le muse sublimi di un tempo. Santagata lo dimostra con un'analisi minuziosa e quasi microscopica, di volta in volta attenta ai *senhal*, alle immagini e ai lemmi appartenenti alle donne montaliane.

Chiude il volume il capitolo intitolato *La filosofia di Satura: il “rovescio del binocolo” del leopardismo montaliano*, dedicato all'ambiguo rapporto di Montale con il poeta recanatese: un ingombrante «maestro da seguire nel processo di costruzione della propria identità, ma anche un nemico da attaccare scopertamente quando necessario» (p. 112). Dopo un primo paragrafo teorico, che riflette su categorie interpretative a lungo cristallizzate ma oggi oggetto di una quanto mai opportuna ridiscussione critica (il cosiddetto pessimismo cosmico e storico, per intenderci), Santagata si concentra più da vicino sui testi e propone un accostamento tra gli *Idilli* e gli *Ossi*. Ad accomunarli sono tre aspetti: 1. la narrazione in prima persona e la centralità dell'io; 2. l'«attuarsi» dell'immaginazione, che «mette in moto una serie di giochi interiori volti al piacere dell'illusione e della fantasticheria»; 3. la «sinusoidale alternanza di felicità e dolore» che si genera «in seguito alla contemplazione della Natura» (p. 116). All'interno di questa griglia, alcuni tra i più celebri *ossi* sono riletti assieme a *La vita solitaria*, *Il Sogno*, *Il sabato del villaggio*, *L'infinito* e *La quiete dopo*

la tempesta (sulla scia degli studi di Lonardi). Diverso, in ogni caso, è lo scenario di *Satura*, dove Montale dialoga con un altro Leopardi. Quello, anzitutto, della *Ginestra* e della polemica sulle «magnifiche sorti e progressive». Con una differenza, però, rispetto al canto del 1836: il poeta ligure «non fornisce [...] nessuna soluzione al male derivante dal progresso», non approda cioè «ad alcun sentimento di eroica risposta» (p. 132). Semmai, si affaccia l'ipotesi della distruzione del mondo «come unica soluzione al proliferare delle cellule cancerose nel seno della società moderna» (p. 133). È un'ipotesi, questa, che a ben vedere ci conduce verso un altro Leopardi, altrettanto presente in *Satura* (come lasciava presagire, aggiungerei, *Il sogno del prigioniero*, ultima della *Bufera e altro*). Alludo al Leopardi delle *Operette morali*, citato piuttosto esplicitamente, tra gli altri luoghi, nella “risposta” di *Botta e risposta II* (una poesia che tratta il tema del suicidio, sul quale si chiude «*Col rovescio del binocolo*»). Degni di nota, infine, mi sembrano i motivi leopardiani che Santagata, poco sopra, individua nella suite *Dopo una fuga*, collocata in *Satura II*. Su tutti, la «concezione apologetica dell'ignoranza», ovvero il tema della felicità primitiva degli Amerindi che addirittura ci riporta alle Canzoni, alla chiusa cioè dell'*Inno ai Patriarchi*, che risuona in alcune scelte lessicali. Verrebbe perciò da dire, in conclusione, che anche il confronto-scontro con Leopardi risponde al principio guida della raccolta: il “sublime del comico”, per l'appunto, che permette di affiancare la *Ginestra* e l'*Inno* alle *Operette*.