

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE
UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

1-2

ANNO XXII 2014

EDUCATT - UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

L'ANALISI
LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE
E LETTERATURE STRANIERE

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

1-2

ANNO XXII 2014

ATTI DEL CONVEGNO

In fuga. Temi, percorsi, storie

Milano, 1-2 marzo 2013

A cura di Federico Bellini e Giulio Segato

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA
Facoltà di Scienze Linguistiche e Letterature straniere
Università Cattolica del Sacro Cuore
Anno XXII – 1-2/2014
ISSN 1122-1917
ISBN 978-88-6780-075-9

Direzione

LUISA CAMAIORA
GIOVANNI GOBBER
MARISA VERNA

Comitato scientifico

LUISA CAMAIORA – ARTURO CATTANEO – ENRICA GALAZZI
MARIA CRISTINA GATTI – MARIA TERESA GIRARDI
GIOVANNI GOBBER – DANTE LIANO – FEDERICA MISSAGLIA
LUCIA MOR – MARGHERITA ULRYCH – MARISA VERNA
SERENA VITALE – MARIA TERESA ZANOLA

Segreteria di redazione

LAURA BALBIANI – SARAH BIGI – LAURA BIGNOTTI
ELISA BOLCHI – GIULIA GRATA

*I contributi di questa pubblicazione sono stati sottoposti
alla valutazione di due Peer Reviewers in forma rigorosamente anonima*

© 2014 EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano | tel. 02.7234.2235 | fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (*produzione*); librario.dsu@educatt.it (*distribuzione*)
web: www.educatt.it/libri

Redazione della Rivista: redazione.all@unicatt.it | *web:* www.educatt.it/libri/all

Questo volume è stato stampato nel mese di ottobre 2014
presso la Litografia Solari - Peschiera Borromeo (Milano)

MONTALE CONTRA RIMBAUD: LA *BILDUNG* DI “CHI RIMANE A TERRA”

GIULIA GRATA

Che Montale leggesse Rimbaud in gioventù è attestato dagli appunti del *Quaderno genovese*, diario dell'anno 1917¹. Dopo la lettura del *Rimbaud* di Soffici, ad esempio, Montale annotava il seguente appunto: “Rimbaud è del resto, mi son convinto, un poeta straordinario; un colosso”². Notizie al riguardo si trovano anche nella corrispondenza della sorella Marianna e, in particolare, in una lettera a Ida Zambaldi datata 22 giugno dello stesso anno, dove sono commentate le prime prove poetiche del fratello: “c'è del buono e del meno buono; subisce l'influenza dei francesi, molto, Rimbaud, Baudelaire, e altri. Già ci ha una passione tale per questi”³. È noto, del resto, che Montale imparò a conoscere i simbolisti francesi dalla fortunata antologia curata da Adolphe Van Bever e Paul Léautaud, *Poètes d'aujourd'hui*, pubblicata la prima volta presso Mercure de France nel 1900 e oggetto di numerose riedizioni fino al 1947⁴. Ma possedeva pure un'edizione delle poesie di Rimbaud, acquistata su una bancarella di libri usati, e appartenuta a Sbarbaro⁵. L'entusiasmo condiviso è ricordato nell'omaggio del 1967 dove Montale scrive, citando i *Fuochi fatui* dell'amico: “Rimbaud fu la simpamina della mia adolescenza”⁶. L'immagine lascia intendere che il trasporto giovanile abbia dato luogo a un ripensamento, come pare testimoniare il fatto che, nell'abbondante produzione critica montaliana, non un saggio sia interamente dedicato a Rimbaud. Ne testimonia, anche – ed è quanto ci si propone di illustrare nelle pagine che seguono – la lirica *Mediterraneo*, negli *Ossi di seppia*, dove la vicenda esistenziale e poetica di Rimbaud quale essa è rappresentata, allegoricamente, nel *Bateau ivre*, è evocata e assunta

¹ Ora in E. Montale, *Il secondo mestiere: arte, musica, società*, G. Zampa ed., Mondadori, Milano 1996, pp. 1281-1342.

² In un altro passaggio si legge: “Poe è il padre – col Whitman – della poesia moderna, come a dire di tutta la poesia. Da lui derivano Baudelaire e Rimbaud, altri colossi rispettabilissimi. Togliete questi ultimi e non avrete Verlaine, Laforgue, Mallarmé, etc. Non avrete più nulla insomma...” (*ibidem*, pp. 1295 e 1309-1310).

³ I carteggi di Marianna Montale sono stati editi recentemente in *Lettere da casa Montale (1908-1938)*, Z. Zuffetti ed., Ancora, Milano 2006. La lettera citata è a p. 372.

⁴ Per un quadro dell'influenza francese nell'opera di Montale, vedi G. Ioli, *Le laurier e il girasole*, Champion/Slatkine, Paris/Genève 1987, pp. 27-68; Ead., *Montale*, Salerno, Roma 2002, pp. 44-50 (*Il segno francofono nel Quaderno genovese*) e pp. 91-98 (*L'esordio lirico e l'influenza degli autori francesi: Montale e Jaloux*).

⁵ Montale riconobbe il libro dell'amico dal fatto che mancava la riproduzione del celebre ritratto del poeta fatta da Fantin-Latour. La curiosa coincidenza è evocata da F. Bruni, *Note di lettura montaliane. III. Un'agnizione: l'Epigramma per Sbarbaro e il Bateau ivre di Rimbaud*, in *L'Accademia della Crusca per Giovanni Nencioni*, Le Lettere, Firenze 2002, p. 328.

⁶ E. Montale, *Il secondo mestiere*, t. II, p. 2866.

quale anti-modello dell'io-poeta montaliano⁷. A guisa di preambolo, si pongono a confronto gli intrecci narrativi, cominciando dal *Bateau ivre* [BI].

1. Intreccio I. *La Bildung fallita*

Sciolti i lacci della civiltà, il poeta-battello discende veloce il fiume verso il mare aperto (“Moi, l'autre hiver, plus sourd que les cerveaux d'enfants / Je courus!”, vv. 11-12), dove senza più alcuno strumento per dirigere la propria rotta (“[...] dispersant gouvernail et grappin”, v. 20) galleggia leggero come un sughero, abbandonandosi ai flutti (“Plus léger qu'un bouchon, j'ai dansé sur les flots”, v. 14)⁸. S'immerge così nell'illimitato poema del mare, “le Poème de la Mer, / infusé d'astres et lactescent” (vv. 21-22), giungendo alla visione di cose straordinarie che nessun uomo ha mai visto, secondo la poetica del Veggente dichiarata nella famosa lettera⁹.

Ma a un certo punto la spossatezza lo coglie: egli rimpiange la patria, i suoi antichi confini, “l'Europe aux anciens parapets” (v. 84) che al suo partire aveva disprezzato; lo investe un desiderio struggente: essere sui bordi di una pozzanghera in cui lasciar andare, come un bambino, la propria barchetta di carta. Sconvolto dall'impatto immediato con il tutto in cui si è gettato, l'io poetante-battello dichiara la propria impotenza: “Je ne puis plus” (v. 97), e desidera, letteralmente, di ‘esplosere’, di essere restituito al tutto che lo ha sconfitto, com'è detto in un verso dal *pathos* lacinante: “Ô que ma quille éclate! Ô que j'aïlle à la mer” (v. 92)¹⁰.

⁷ Per un'efficace sintesi dei più significativi contributi critici alla lettura di *Mediterraneo*, si rimanda a T. Arvigo, *Guida alla lettura di Montale. Ossi di Seppia*, Carocci, Roma 2001, pp. 156-169. Un confronto critico tra le letture più accreditate del *Bateau ivre* si trova nel saggio di Sergio Sacchi, *Le voyage métaphorique du Bateau ivre*, in *Arthur Rimbaud ou Le voyage poétique*, actes du Colloque de Chypre, 22 octobre 1991, Tallandier, Paris 1992, pp. 97-108. Il superamento del simbolismo nel giovane Montale è oggetto del recente studio di I. Campeggiani, *Appunti di un saggio sul simbolismo francese nel primo Montale*, “Critica Letteraria”, XXXVIII, 2010, pp. 104-133 (su cui vedi anche *infra*, nota 26). Sull'influenza francese in *Mediterraneo*, con riferimento a Baudelaire, Valéry, Lautréamont, Boutroux e Larbaud, occorre leggere R. Luperini, *Appunti su Mediterraneo. Montale tra Svevo e Lautréamont*, in *La poesia di Eugenio Montale*, atti del Convegno internazionale tenuto a Genova dal 25 al 28 novembre 1982, S. Campailla – C.F. Goffis ed., Le Monnier, Firenze 1984, pp. 131-140. Una rassegna delle fonti francesi di *Mediterraneo* è in T. Arvigo, *Guida alla lettura*, p. 158, nota 1, dove tuttavia non è fatta menzione di Rimbaud.

⁸ Secondo Roland Barthes, Rimbaud rovescia così il luogo comune della nave intesa come mondo in miniatura, guscio protettivo cui l'uomo presiede: eliminato l'uomo dalla scena della navigazione, “le bateau cesse d'être boîte, habitat, objet possédé; il devient œil voyageur, frôleur d'infinis” (R. Barthes, *Nautilus et Bateau ivre*, in *Mythologies*, Seuil, Paris 1957, p. 90). La figura umana è quindi in un certo modo assente dal *Bateau ivre*, mentre è chiaramente il fulcro dell'interrogazione che attraversa *Mediterraneo* (*infra*, par. 2).

⁹ Vedi A. Rimbaud, *Ceuvres complètes*, A. Guyaux – A. Cervoni ed., Gallimard, Paris 2009 (Bibliothèque de la Pléiade, 68), pp. 339-349. Per un decisivo confronto fra i due testi si rinvia a Sergio Cigada, *Rimbaud dalla Lettre du Voyant a Le Bateau ivre*, in *Simbolismo e Naturalismo fra lingua e testo*, Sergio Cigada – M. Verna ed., Vita e Pensiero, Milano 2010, pp. 87-128.

¹⁰ Il poema – fitto di riferimenti a Hugo, a Baudelaire, ai parnassiani Léon Dierx e Théodore de Banville – è così, secondo il *topos* della poesia romantica, un'epopea individuale del “dégagement rêvé”, della liberazione, dell'affrancamento da ogni legame e, infine, della disillusione, che è, secondo Lukács, lo stigma della generazio-

2. Intreccio II. *La Bildung di “chi rimane a terra”*

In *Mediterraneo* [M] il protagonista non si mette per mare, bensì cammina sulla riva, interrogandosi sul proprio andare. Da un lato, egli vorrebbe, come il BI, abbandonarsi pacificamente alla potenza dell'elemento marino: “sentir[s]i scabro ed essenziale / siccome i ciottoli [...] mangiati dalla salsedine” ([VII], vv. 1-3). Dall'altro, riconosce presto nel mare, cui conferisce i tratti marcati della figura divina e paterna, “una legge severa”, un limite che per lui, in quanto uomo, è “vano” e pericoloso infrangere ([IV], vv. 16-17)¹¹.

Tale separazione dell'io narrante dalla potenza marina assume un'esplicita valenza poetica: il mare è il detentore di una lingua piena, “delirio” e “vaneggiamento”, che all'uomo-poeta è preclusa: “Altri libri occorrevano / a me, non la tua pagina rombante” ([VII], vv. 20-21). Il poeta non può imitare il canto fragoroso del mare, poiché è, in quanto uomo, specificamente chiamato alla parola, all'esercizio della ragione: “il coltello che recide, / la mente che decide e si determina” ([VII], vv. 18-19); quindi alla riflessione sul proprio agire, esposto al dubbio: “Altro fui: uomo intento che riguarda / in sé, in altrui, il bollire / della vita fugace – uomo che tarda / all'atto, che nessuno, poi, distrugge” ([VII], vv. 6-9).

Dell'agire irriflesso e del canto pieno, indiviso del mare, rispetto al quale egli si sente inadatto, “scordato”, il poeta conserva la nostalgia e l'invidia. Così vagheggia: “Potessi almeno costringere / in questo mio ritmo stento / qualche poco del tuo vaneggiamento; / dato mi fosse accordare / alle tue voci il mio balbo parlare” ([VIII], vv. 1-5)¹². Nostalgia di una modalità dell'essere e della parola, di una patria, posseduta un tempo (un tempo preumano) e ora perduta, che tuttavia gli torna alla mente nell'udire il frangersi delle onde sulla riva: “Ma sempre che traudii / la tua dolce risacca su le prode / sbigottimento mi prese / quale d'uno scemato di memoria / quando si risovviene del suo paese” ([IX], vv. 11-15).

ne post 1848 (D. Combe, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations d'Arthur Rimbaud*, Gallimard, Paris 2004, p. 47). Nella scena finale, quando “la transgression glorieuse des limites de l'univers aboutit à la nostalgie des frontières protectrices du vieux continent” (M. Collot, *L'horizon fabuleux*, José Corti, Paris 1988, p. 201) si prefigura già, secondo Roger Caillois, la conclusione della fulminea parabola poetica di Rimbaud: “Certes il n'y a là nulle prophétie, mais connaissance de soi et certitude obscure qu'il n'est pas d'entreprise, d'ivresse ou de réussite qui ne finissent un jour par lasser et décevoir: la flache noire et froide, ce n'est pas, seulement, retour des pays chauds, c'est aussi, au lendemain des présomptueuses tentatives condamnées dans *Une saison en Enfer*, le dédaigneux refus d'écrire” (R. Caillois, *La source du Bateau ivre*, “Nouvelle Revue Française”, 78, 1^{er} juin 1959, p. 1084). Suggestiva è la lettura di Jean-Pierre Richard, che vede nel finale del BI “la difficulté de l'ivresse totale et de la totale liberté” (*Rimbaud ou la poésie du devenir*, in *Poésie et profondeur*, Seuil, Paris 1976, p. 191).

¹¹ L'attribuzione dei connotati della divinità al mare di *Mediterraneo* è al cuore della lettura di P. Frare, *Un “Auto da fé” di Eugenio Montale: Mediterraneo*, “Testo”, XVII, 1997, pp. 76-102. Secondo la convincente ipotesi dell'autore, il mare è “anche un'allegoria del Dio biblico”, e il componimento mette a tema “due episodi fondamentali e concatenati della storia dell'umanità, vale a dire l'allontanamento di Adamo dal paradiso terrestre in seguito al peccato originale e la redenzione di questa colpa grazie al sacrificio del nuovo Adamo; insomma, la perdita e il recupero della Grazia” (p. 86).

¹² La metafora della ‘mancata accordatura’ si trova anche in *Corno inglese*, vv. 17-18: “scordato strumento, / cuore”. La presenza del motivo musicale nell'opera montaliana – termini tecnici, citazioni di titoli di brani e di libretti d'opera, metafore tratte dal mondo dei suoni, etc. – ha generato un vero e proprio filone di studi di cui offre una rassegna bibliografica L.C. Rossi, *Montale e l'“orrido repertorio operistico”*. *Presenze, echi, cronache del melodramma tra versi e prose*, Bergamo University Press-Sestante, Bergamo 2007, pp. 119-122.

Egli vorrebbe, come il battello ebbro, immergersi nel “Poème de la mer”, assumere cioè lo stato di Veggente, per cui parola e visione sono una cosa sola: “rapire” al mare “le salmastre parole / in cui natura ed arte si confondono”, come un “fanciullo invecchiato che non doveva pensare” ([VIII], vv. 7-10)¹³. Egli non ha, invece, che le frammentate “lettere fruste dei dizionari”, ove il rapporto tra parola ed essere rischia in ogni istante di essere offuscato e la poesia, di farsi vuota, “lamentosa letteratura” ([VIII], vv. 11-14)¹⁴. E qui echeggia forse, anche, il monito di Rimbaud, che nella lettera del Veggente fulmina i letterati, i versificatori, innumerevoli “générations idiotes” che dall’antichità all’Ottocento si sono beati di pura “prose rimée”, di “jeu”, di “avachissement et gloire”; così come potrebbe risuonare il disprezzo rimbaldiano per il dizionario, opera di accademici “plus mort[s] que [des] fossile[s]”.

Infine, dopo lungo errare, colloquiare e interrogare, l’io poetante rimane a terra, e l’arsura del terrestre prende definitivamente il sopravvento sull’elemento equoreo e marino: “Preso la mia lezione / [...] / a te mi rendo in umiltà. Bene lo so: bruciare, / questo, non altro, è il mio significato” ([IX], vv. 16-23).

Il confronto degli intrecci suggerisce una prima sottolineatura: nel contatto con il mare – contatto-immersione, in Rimbaud; contatto-colloquio, in Montale – si prospettano, sotto il medesimo sigillo della ‘resa’, due opposti percorsi di formazione del poeta *infans*. In BI, il protagonista respinge ogni limite; rimasto perciò “fanciullo”, è travolto dalla parola infinita del mare e in essa dissolto¹⁵. In Montale, il protagonista fa esperienza di una parola

¹³ *Senhal* rimbaldiano in *Riviere* (*infra*, par. 5), il termine “fanciullo”, è ulteriore indizio del rapporto con Rimbaud condiviso dai giovani Montale e Sbarbaro. Nell’*incipit* di *Epigramma*, secondo movimento delle *Poesie degli Ossi* dedicate al poeta ligure, questi – così apostrofato: “Sbarbaro, estroso fanciullo” – è protagonista di una scena che reca un’evidente allusione al finale del BI, alla “flache / Noire et froide où vers le crépuscule embaumé / Un enfant plein de tristesses, lâche / Un bateau frêle comme un papillon de mai”: “piega versicolori carte e ne trae navicelle che affida alla fanghiglia mobile d’un rigagno”. L’“agnizione” è segnalata da F. Bruni, *Note di lettura montaliane*, pp. 91-104, che sottolinea: “la forte risemantizzazione che l’*Epigramma* ottiene dando rilievo unico e autonomo a un elemento che, nella fonte francese, valeva solo come correzione e controcanto [...] la nave giocattolo del bambino europeo di contro al tema dominante del *Bateau ivre* perso negli oceani del pianeta”; l’autore osserva inoltre che: “l’eloquenza drammatica, la tensione estrema del *Bateau ivre* sono molto lontane dalla voce sommessa di chi in questi anni [...], attento alle direzioni della moderna poesia francese, non per ciò intendeva riprodurre l’atteggiamento di rottura eroica dello stile di vita convenzionale espresso da Rimbaud, né proponeva la strappo da un Occidente sentito come chiusura da cui evadere” (p. 326).

¹⁴ Si offusca, cioè, quella ‘necessità’ della parola poetica che è detta, con Dante, “oscura voce che amore detta” (Cfr. *Purg.* XXIV, vv. 52-54).

¹⁵ Questa la penetrante lettura di S. Solmi, *Saggio su Rimbaud*, Einaudi, Torino 1974 (ora in *Saggi di letteratura francese*, G. Pacchiano ed., Adelphi, Milano 2009, t. II, pp. 21-36): “Alla radice della vita – e della poesia – di Rimbaud, c’è qualcosa che può definirsi una crisi di adattamento, e ne costituisce, insieme, il segreto e la chiave. Sulle soglie dell’adolescenza, al momento della separazione dell’io dal mondo e della loro immancabile opposizione, in luogo di faticosi ma salutari compromessi, dev’essersi compiuta, in lui, una frattura insanabile. A un certo momento la realtà, in cui originariamente l’anima penetra e nuota come in una sua propria emanazione e trasparenza [...] comincia a farsi impenetrabile e opaca, diviene “l’altro”. [...] Il confine col mondo riduce a poco a poco il suo alone di sogno [...] fino a coincidere col profilo della nostra stessa persona. Se riusciamo a distaccarci, senza restarne troppo feriti, dall’indivisione originaria, potremo dirci relativamente salvi. Ma nei primi anni di Rimbaud [...] avviene una sorta di arresto in questo lento e faticoso processo di adattamento. Forse egli finge di accettare i nuovi oggetti opachi ed irti che la “rugosa realtà” gli offre, con una segreta malafede, con un

diversa, umana, improntata all'esercizio della ragione e alla mediazione con l'altro da sé: parola che lo divide, in senso psicanalitico, dal suo agire, ma in cui si dà il fondamento della sua individualità, della sua separatezza dal tutto¹⁶.

3. *L'insegnamento del mare*

I due componimenti presentano con evidenza elementi macrostrutturali comuni: la forma poematica – venticinque quartine regolari, per un totale di cento alessandrini, in Rimbaud, e nove movimenti, in tutto centoventicinque versi di misure varie, in Montale; l'enunciazione in prima persona; l'andamento narrativo, che riporta, al passato prossimo, il resoconto di una vicenda di formazione.

Comuni sono anche i principali connotati che l'io narrante attribuisce all'elemento marino. Innanzi tutto, la presa di contatto si configura, in modo invero abbastanza prevedibile, come 'discesa'¹⁷. In entrambi i componimenti il moto discendente che porta l'io narrante al mare viene evocato in una posizione incipitaria di rilievo, per mezzo di una subordinata temporale – subordinata implicita gerundiva, in Montale, e subordinata esplicita, in Rimbaud – che evoca lo sfondo del racconto che sta per iniziare: “Scendendo qualche volta / gli aridi greppi” ([III], vv. 1-2); cfr.: “Comme je descendais des Fleuves impassibles” (v. 1)¹⁸.

fondo pensiero ritorco. Forse, egli si volge ai chiusi cancelli del Giardino con un sentimento misto di rimpianto, e di rancore e vergogna per quella che doveva confusamente sentire come una debolezza. La storia della vita e della poesia di Rimbaud sarà la storia di questo rimpianto, di questo rancore, e del tentativo dell'impossibile riconquista” (cit. p. 21). Va notata l'insistita sottolineatura di un legame 'fatale' tra poesia e vita che è davvero l'impronta della lettura di Rimbaud presso i poeti del nostro pieno Novecento (al riguardo, si rimanda *infra*, nota 26).

¹⁶ Luperini evidenzia in *Mediterraneo* la “modernissima” scoperta di una nuova condizione umana, nel segno di una “disarmonia col reale” e di un “irrisarcibile lacerazione”, entro la quale il mare si configura come un “modello irraggiungibile d'identità” (R. Luperini, *Appunti su Mediterraneo*, pp. 131-140). Un'interpretazione psicanalitica del mare come “super-io moralistico” è in E. Gioanola, *Mediterraneo IV*, in *Letture montaliane in occasione dell'ottantesimo compleanno*, S. Luzzatto ed., Bozzi, Genova 1977, pp. 55-68; Id., *Il mare negli Ossi di seppia*, in *Il secolo di Montale*, Genova 1896-1996, Fondazione Mario Novaro ed., il Mulino, Bologna 1998, pp. 325-342. Il mare del *Bateau ivre* si è prestato a un'interpretazione psicanalitica in senso opposto. Secondo Michel Collot, l'affrancamento iniziale dai legami della civiltà coinciderebbe con l'uccisione del padre; l'immersione nel mare, con una tumultuosa e incestuosa unione con la madre, che si concluderebbe nella fantasia regressiva degli ultimi versi: “Ce vœu d'un naufrage définitif renvoie au désir d'un engoulement dans les eaux prénatales, qui s'était déjà exprimé lors des deux apparitions de la figure 'ravie' du noyé, dont la trajectoire régressive croise celle du navire” (*L'horizon fabuleux*, p. 200). Non è, forse, inutile sottolineare la differenza di genere grammaticale tra l'italiano 'mare', maschile, e il francese 'mer', femminile e omofono di 'mère', 'madre'.

¹⁷ Nella recente lettura di S. Maxia, “L'esiliato rientrava nel paese incorrotto”. *La terra, il mare, la costa in “Mediterraneo” di Eugenio Montale*, “La modernità letteraria”, III, 2010, pp. 107-121, è messa in rilievo la 'discesa' come motivo incipitario negli *Ossi di seppia*, e in particolare nella grande lirica *Arsenio* (pp. 5-8).

¹⁸ Entrambi i poeti scendono, quindi, verso il mare. Ma la separazione che l'io poetante montaliano pone, in *Mediterraneo*, tra sé e il mare, la scelta 'accidiosa' della riva, ribalta completamente la situazione della poesia e la sua eventuale vocazione conoscitiva e redentrice: nella poesia non si scende, per immersione; verso di essa, invece, si può salire. La figurazione della poesia come volo, ancora in opposizione a Rimbaud, si ritrova nel componimento *Per un omaggio a Rimbaud*, incluso in *La Bufera e altro* (*infra*, nota 26).

L'immersione nel mare, effettiva in BI, ipotetica in M, ha un effetto purificatorio, lavando il protagonista dalle scorie ripugnanti che lo insozzano: "la tua legge rischiosa: esser vasto e diverso / e insieme fisso: / e svuotarmi così d'ogni lordura" ([II], vv. 16-18); cfr. "L'eau verte pénétrea ma coque de sapin / Et des taches de vins bleus et des vomissures / Me lava [...]" (vv. 18-20).

Il mare, inoltre, eccita il movimento corporeo, rendendolo ingovernabile; per la sua incapacità a dirigere la propria rotta, il protagonista del BI è paragonato a un tappo di sughero, preda di un moto organizzato che assurge dapprima a danza: "Plus léger qu'un bouchon j'ai dansé sur les flots" (v. 14); in Montale, invece, il sughero è in balia di un moto caotico e assimilato a materiale di scarto: "tu [...] che sbatti sulle sponde / tra sugheri alghe asterie / le inutili macerie del tuo abisso" ([II], vv. 19-21).

Accomuna le due rappresentazioni anche lo stato di ebbrezza indotto nel protagonista dalla potenza dell'indifferenziato marino: "Antico, sono ubriacato dalla voce ch' esce dalle tue bocche" ([II], v. 1); "L'âtre amour m'a gonflé de torpeurs enivrantes" (v. 91) e "carcasse ivre d'eau" (v. 72). Tale potenza è capace di disgregare l'individuo e di riassorbirlo in sé. Il motivo è insistito in Montale, evocato inizialmente come fonte di giubilo: "M'abbandono a prova i miei pensieri. / Sensi non ho; né senso. / Non ho limite" ([VIII], vv. 23-24); ma, infine, posto sotto il segno di una stoica rassegnazione alla propria fine particolare entro la ciclicità del tutto: "Dissipa tu se lo vuoi / questa debole vita che si lagna, / come la spugna il frego / effimero di una lavagna. / M'attendo di ritornare nel tuo circolo, / s'adempia lo sbandato mio passare" ([IX], vv. 1-6). La dissoluzione nel mare dell'essere è invece esplicitamente invocata dall'io-battello quale fine dei propri tormenti, nel citato verso: "Ô que ma quille éclate! Ô que j'aille à la mer!"

Infine, il mare impone all'uomo la propria supremazia e lo costringe a una resa che in entrambi i componimenti appare connotata nel senso dell'umiltà cristiana; in Rimbaud il protagonista è affranto dalla potenza del moto e dalla visione che per mare lo investono, "martyr lassé des pôles et des zones", rimasto "ainsi qu'une femme à genoux" (vv. 61, 64)¹⁹. In Montale si legge, insieme alla dichiarazione di resa umile, l'esplicito riconoscimento di un insegnamento ricevuto: "Preso la mia lezione / [...] a te mi rendo in umiltà" ([IX], vv. 21-23)²⁰.

4. Rimbaud, anti-modello montaliano

L'occorrenza di un elemento strutturale comune, il predicato al passato prossimo posto a inizio strofa – tratto ricorrente che scandisce l'andamento del BI ("J'ai vu [...] j'ai revé

¹⁹ Un'esortazione a riconoscere la pervasività dell'intertesto biblico nell'opera di Rimbaud è in Sergio Cigada, *A proposito di Le loup criait sous les feuilles di Arthur Rimbaud*, "Bérénice", XIV, 2006, 36-37, pp. 12-27.

²⁰ Così Luperini (*Appunti su Mediterraneo*, pp. 139-140) tratteggia l'esito di questa lezione: "un desolato gesto etico assai diverso dal 'delirio' della identificazione panica, un atto di accettazione del limite e della differenza che è anche scelta morale di adesione al destino della terra e degli uomini: dalla desolazione può nascere una pianta che resiste ai colpi del mare [...]; dalla 'chiaroveggenza' all'umiltà; dal caos alla separazione; dall'abisso alla deiezione".

[...] j'ai suivi [...] j'ai heurté [...], etc.)²¹ – funge da *senhal* e apre, nel IV movimento di *Mediterraneo*, la rievocazione dell'intera vicenda rimbaldiana e la sua esplicita condanna e assunzione a *exemplum* negativo.

Così inizia il IV movimento: “Ho sostato talvolta nelle grotte / che t'assecondano, vaste / o anguste, ombrose e amare”. Segue una sequenza di dodici versi che imitano il proliferare visionario del poema rimbaldiano, in cui l'aspetto del mare viene paragonato a una possente struttura architettonica che riempie lo spazio del cielo (“architetture”; “possenti campite”; “aerei templi”; “guglie”; “città di vetro”), descritta con verbi che indicano moto direzionale e/o ascendente, coniugati alla voce attiva (“segnavano”, “sorgevano”, “scoccanti”, “si scopriva”, “nasceva”, “emergeva”) secondo un procedimento che ricorda alcune *Illuminations*²².

Nei sei versi successivi, le architetture marine vengono paragonate a una “città”, ambiente adatto all'abitare dell'uomo, ma a una città “di vetro”, sede di un soggiorno edenico ove attingere una verità rivelata: “una città di vetro dentro l'azzurro netto / via via si scopriva da ogni caduco velo / [...] / Nasceva dal fiotto la patria sognata. / Dal subbuglio emergeva l'evidenza. / L'esiliato rientrava nel paese incorrotto” ([IV], vv. 10-15)²³.

Il protagonista, però, è messo in guardia dal dare credito a questa visione edenica, narra, infatti, all'imperfetto, quale immagine ritenuta un tempo vera, ma rivelatasi poi inconsistente e vana, come segnala, con brusca cesura, la congiunzione consecutiva: “Così, padre, dal tuo disfrenamento / si afferma, a chi ti guardi, una legge severa. / Ed è vano sfuggirla: [...]” ([IV], vv. 16-17).

Se ciò non dovesse bastare, è messo in guardia, pure, dai sassi intaccati dall'erosione e dalla salsedine, testimonianza ovunque visibile della forza distruttiva del mare: “mi condanna / s'io lo tento anche un ciottolo / róso sul mio cammino, / impietrato soffrire senza nome” ([IV], vv. 19-21)²⁴; e, ancora, dal resoconto di chi si è messo per mare prima di lui, per farvi rotta, e si è perduto: “l'informe rottame / che gittò fuor del corso la fiumara / del vivere in un fitto di ramure e di strame” ([IV], vv. 22-24), verso che richiama, per l'“essere

²¹ L'andamento anaforico partecipa dello stile sublime, proprio della poesia epica, che il *Bateau ivre* imiterebbe, secondo Dominique Combe, in chiave parodistica (D. Combe, *Poésies*, p. 45).

²² Si legga, ad esempio, la celeberrima *Marine*, descrizione di una struttura massiccia e luminosa ove elementi marini e terrestri s'intrecciano con moto vigoroso: “Les chars d'argent et de cuivre – / Les proues d'acier et d'argent – / Battent l'écume, – / Soulèvent les souches des ronces – / Les courants de la lande, / et les ornières immenses du reflux, filent circulairement vers l'est, / Vers les piliers de la forêt, – / Vers les fûts de la jetée, / Dont l'angle est heurté par des tourbillons de lumière”.

²³ Per la mobilità delle ‘città sospese’, si rimanda di nuovo alle *Illuminations*, e ad esempio, a *Villes*: “Ce sont des villes! [...] Des chalets de cristal et de bois qui se meuvent sur des rails et des poulies invisibles. [...] Des fêtes amoureuses sonnent sur les canaux pendus derrière les chalets. [...] Sur les passerelles de l'abîme et les toits des auberges l'ardeur du ciel pavoise les mâts. Au-dessus du niveau des plus hautes crêtes, une mer troublée par la naissance éternelle de Vénus”. Si ritrova qui l'intreccio tra marino e terrestre, caratteristico, del resto, anche dello stesso *Bateau ivre*, come ha notato Alan R. Chisolm: “un ciel parsemé d'archipels sidéraux” (*Moi qui trouvais le ciel...*. *Note sur l'esthétique de Rimbaud*, “Revue d'histoire littéraire de la France”, XXXVII, 1930, pp. 259-264) e come appare nell'immagine chiave, sintetica del ‘poema-mare-cielo’: “Je me suis baigné dans le Poème / De la Mer, infusé d'astres [...]”.

²⁴ ‘Róso’ è participio del verbo ‘rodere’, detto di animali roditori, imparentato però con ‘erodere’, che descrive l'azione distruttiva del mare sulla materia.

gettato” del relitto (“carcasse”) “fuor del corso [...] del vivere”, la fine del viaggio rimbaldiano “Or moi, bateau perdu sous les cheveux des anses, / Jeté par l’ouragan dans l’éther sans oiseau, / Moi dont les Monitors et les voiliers des Hanses / N’auraient pas repêché la carcasse ivre d’eau” (vv. 69-72)²⁵.

5. *Intreccio II bis: Montale, Riviere*

Una fase ‘embrionale’ dell’esperienza narrata in *Mediterraneo* è argomento di *Riviere*, componimento posto a sigillo conclusivo della raccolta *Ossi di seppia*: mentre nel primo, il percorso è narrato nel suo progressivo farsi e giungere a consapevolezza dell’io poetante, esso è costruito, nel secondo, sulla contrapposizione tra passato e presente. A conferma di quanto detto in precedenza, è chiaro anche qui il riferimento all’anti-modello del BI.

Primo indizio di quanto affermato è il sintagma “smarrito adolescente”, variante del “fanciullo” già incontrato in *Mediterraneo*, e del “fanciullo antico” che ricorrerà nei versi successivi di *Riviere*: “Rammento l’acre filtro che porgeste / allo smarrito adolescente, o rive” (vv. 18-19), dove “acre” richiama “l’acre amour” da cui il battello si dichiara sconfitto: “l’acre amour m’a gonflé de torpeurs enivrantes” (v. 91). Come nel IV movimento di *Mediterraneo* analizzato poc’anzi, il segnale rimbaldiano è seguito da una serie di versi ove si realizza una sorta di *pastiche* a imitazione del paesaggio marino simbolista, dove cielo e mare si confondono: “nelle chiare mattine si fondevano dorsi di colli e cielo; sulla rena / dei lidi era un risucchio ampio, un eguale / fremer di vite, / una febbre del mondo; ed ogni cosa / in se stessa pareva consumarsi” (vv. 20-25).

Ancora le aspirazioni dell’“antico fanciullo” Rimbaud, *alter ego* dell’io narrante montaliano adolescente, sono evocate in questo passo: “Oh allora sbalottati / come l’osso di seppia dalle ondate / svanire a poco a poco; [...] Erano questi, / riviere, i voti del fanciullo antico / che accanto ad una rósa balaustrata / lentamente moriva sorridendo” (vv. 26-38). Del riferimento al viaggio del BI, di cui viene prelevato il momento della catastrofe finale, il passo rivela tre indizi, che appaiono tuttavia significativamente riplasmati. Il primo è l’identificazione dell’io poetante con un oggetto di scarto in balia delle onde: tappo di sughero, in *Mediterraneo* e in BI; qui, invece, “osso di seppia”, variante montaliana ed emblema della raccolta omonima. Il secondo è la “rósa balaustra”, o ‘parapetto’, accanto a cui il fanciullo antico si ripara, che ricorda precisamente il rimpianto del battello perduto: “Je

²⁵ L’assunzione di Rimbaud a proprio anti-modello è ribadita dal Montale maturo di *Per un omaggio a Rimbaud*, pubblicato nell’antologia *Omaggio a Rimbaud*, Scheiwiller, Milano 1954, poi inserita, due anni dopo, in *La Bufera e altro*. Nel componimento si staglia, secondo la lettura di A. Jacomuzzi (*Per un omaggio di Montale a Rimbaud*, in *La poesia di Montale*, Einaudi, Torino 1978, pp. 92-126), la contrapposizione tra due voli: quello rimbaldiano della starna, disordinato e violento, con strazio di piume sull’asfalto; quello montaliano della farfalla, insieme più delicato e più terribile, ispirato dalla “fede in cui tu credi”, dove il ‘tu’ è, secondo Jacomuzzi, donna o poesia. Il citato volume scheiwilleriano raccoglie poesie, traduzioni, note critiche di ventisette poeti, da Palazzeschi a Sereni; poco noto, esso costituisce un documento significativo della ricezione novecentesca di Rimbaud in Italia. Di questa traccia una limpida sintesi M. Luzi, *Nel cuore dell’orfanità*, introduzione al volume A. Rimbaud, *Opere complete*, Einaudi-Gallimard, Torino 1992, poi in M. Luzi, *Naturalzza del poeta. Saggi critici*, G. Quiriconi ed., Garzanti, Milano 1995, pp. 246-268.

regrette l'Europe aux anciens parapets!” (v. 84). Va notata, inoltre, l'occorrenza dell'aggettivo 'róso' – che reca i segni di una distruzione parziale – quale indizio specifico del rapporto tra i due testi: anche in *Mediterraneo* l'aggettivo ricorre in prossimità di un esplicito riferimento al naufragio rimbaldiano, nel già citato passo: “mi condanna / s'io lo tento anche un ciottolo / róso sul mio cammino [...] l'informe rottame [...] ([IV], vv. 18-22)”. Infine, ha plausibilmente origine nel BI l'immagine dell'annegato sorridente che scende negli abissi: “Je me suis baigné dans le Poème / De la Mer / [...] où, flottaison blême / Et ravie, un noyé pensif parfois descend” (vv. 21-24)²⁶.

I due Ossi, *Mediterraneo* e *Riviere*, si riferiscono quindi, a partire da due posizioni enunciate differenti, al medesimo percorso consapevole di una formazione 'anti-rimbaldiana' dell'io narrante, come individuo e come poeta.

Keywords

Montale Eugenio, Mediterraneo, Rimbaud Arthur, Bateau ivre.

²⁶ I. Campeggiani, in *Appunti*, pp. 117-118, pone il componimento *Riviere* in rapporto con il sonetto di Rimbaud *Le dormeur du val*, e rinvia, per il passo in oggetto, ai vv. 5-10: “Un soldat jeune, bouche ouverte, / [...] / Souriant comme / sourirait un enfant malade”.