

Sinestesieonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI.
SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

Patrizia Di Patre

ECHI TESTUALI DALLA 'COMMEDIA' A MARIO LUZI

ABSTRACT

In queste pagine si analizza la dinamica di relazioni intertestuali stabilite a distanza e fra testi di variata procedenza, includendo celebri frammenti d'opera. La prima di queste riprese prevede l'utilizzazione – forse cosciente – da parte di Leopardi dell'aria *Bella vita militar*, tratta da *Così fan tutte*; l'analisi del dettato mette però in evidenza una chiara interferenza ariostesca. La seconda delle operazioni segnalate si estende fino al capolavoro luziano *Alla vita*, ma prevede anch'essa un complesso lavoro sotterraneo che porta dalla *Commedia* dantesca ai versi più marcatamente simbolisti di Antonio Machado.

In these pages we analyze the dynamics of intertextual relationships established at a distance and between texts of different origins, including famous fragments of opera. The first of these retakes involves Leopardi's use – perhaps consciously – of the aria taken from *Così fan tutte* *Bella vita militar*; the analysis of the style, however, highlights a clear Ariosto's interference. The second of the reported operations extends to the Luzi masterpiece *Alla vita*, but also involves a complex underlying work that leads from Dante's Comedy to the more markedly symbolist verses of Antonio Machado.

PAROLE CHIAVE

Così fan tutte, Leopardi, Mario Luzi, fonti testuali, Textual Sources

CONTATTI

pdipatre@puce.edu.ec

Mozart, Ariosto, Leopardi

In un'aria di *Così fan tutte*, opera in due atti con musica di Mozart e libretto di Lorenzo da Ponte,¹ compaiono queste giocose parole:

Il fragor di *trombe*, e pifferi;
lo sparar di *schioffi*, e *bombe*.
(atto I, scena V. Coro: *Bella vita militar*)²

Il frammento inneggia alla 'bella vita militar', e fa probabilmente da contrappunto alla famosa aria di Cherubino (*Non più andrai farfallone amoroso*) delle *Nozze di Figaro*: anche lì le pompe trionfali di una vita dura, ma gloriosa, vengono contrapposte all'asperità delle pene d'amore, con i suoi detrattori e apologisti. Tali dibattiti hanno una lunga

¹ Citiamo dal testo approntato in vista della prima rappresentazione (Burgtheater, 26 gennaio 1790), Società Tipografica, Vienna 1790.

² Il corsivo è sempre mio, salvo opportuna segnalazione.

tradizione, come mostra esemplarmente il trattato *De Amore* di Capellanus;³ ad ogni modo il tono dei due testi operistici ha forti connotazioni parodiche.

Ma Leopardi riecheggia il topico in un contesto assai elegiaco, ed anche abbastanza misteriosamente; tant'è che il ricordo si completa solo, come vedremo subito, con dei versi molto noti dell'Ariosto. Tutti conosciamo la tematica del *Passero solitario*: mentre ogni altro si diverte, ama, folleggia, solo il nostro poeta permane in un'amara solitudine; non cura neppure il 'german di giovinezza, amore', sprecando gioventù e passione. Ecco il passaggio prescelto, quello in connessione con l'opera mozartiana:

Odi per lo sereno un suon di squilla,
odi spesso un tonar di ferree canne,
che rimbomba lontan di villa in villa.
(LEOPARDI, *Il passero solitario*, 29-31)

Rispetto al testo di *Così fan tutte* iniziamo a notare la coincidenza, che io ho sottolineato in corsivo, fra lo «sparar di schioppi e bombe» e il «tonar di ferree canne» (entrambi settenari, ciò che determina anche l'affinità tonale e di ritmo); il rimbombare di questo fragore contiene inoltre, in qualità di componente fondamentale, l'altro fattore 'esplosivo' delle bombe. Mancano però le trombe (Mozart parla del loro fragore perché pare non potesse soffrire gli strumenti a fiato: «Cosa c'è di peggio d'un flauto»?), gli venne chiesto una volta. E lui: «Due flauti!»); mancano dunque le trombe, e la replica perfetta dell'elemento verbale, il rimbombare. Che è presente invece, e Leopardi pare estrarvelo puntualmente, nell'Ariosto (*Orlando Furioso*, XXIV, 8, 1-4):

Già potreste sentir come *ribombe* / l'alto rumor nelle *propinque ville*, / d'urli e di corni, rusticanne *trombe*, / e più spesso che d'altro, *il suon di squilla*.⁴

Ecco la squilla, totalmente assente in *Così fan tutte*; ecco la coincidenza perfetta del rimbombare, ecco anche le ville dotate qui di una prossimità che in Leopardi diviene, emblematicamente, lontananza. Ma troviamo anche un fattore determinante per stabilire la connessione misteriosa, quasi un gioco di affinità elettive, fra i tre testi in esame: le trombe! Mozart + Ariosto = intersezione. L'unico elemento assente in Leopardi accomuna invece il grande compositore e il nostro autore cinquecentesco – in un canto e un passaggio veramente emblematici, come spiegherò immediatamente –, ciò che può chiarire allo stesso tempo la connessione fonale e il suo potere di rappresentazione poliedrica nel processo mnemonico in atto.

Cerchiamo di spiegare la natura di questo processo. Abbiamo argomenti affini (seppure svolti giocosamente nell'opera buffa, com'è naturale; ma la parodia potrebbe mancare in un testo di antierocità come il *Furioso*?); tematica analoga dunque, componenti in intersezioni successive, o piuttosto assenze variamente complementari, da integrare con l'uno o l'altro dei due, diciamo, capostipiti.

Tutto ciò ha una sola spiegazione: Leopardi prende direttamente dal *Furioso* gli elementi posti in risalto, il rimbombare nelle *propinque ville*, il suon di squilla. Ma non le trombe: elemento che, trasferitosi al testo di Lorenzo da Ponte in un contesto molto simile,

³ Fino a divenire il centro stesso del corpo dialogico e, potremmo anche dire, l'anima del libro. Ciò non toglie che il formalismo dell'opera giunga a ispirare i quadri di intensa drammaticità presenti in *Inf.* v e nella stessa *Celestina*. Cfr. P. DI PATRE, *Dante entre Capellanus y 'La Celestina'*, in «Celestinesca», 42, 2018, pp. 57-82.

⁴ Si cita dall'edizione Segre, Mondadori, Milano, 1999.

fa scattare la molla delle rimembranze e suggerisce a Leopardi il motivo concomitante delle ferree canne, cioè lo «sparar di schioppi e bombe», assente invece nel testo ariostesco. Possiamo concludere che Leopardi riutilizza un *Furioso* filtrato da... *Così fan tutte*, un'opera che egli poteva sentire e apprezzare nelle molteplici rappresentazioni dei teatri marchigiani. Le Marche registrano, al tempo di Leopardi, un'autentica fioritura del genere operistico, che può dirsi al suo apogeo nella regione.⁵

Come s'innesci l'operazione proiettiva, la reminiscenza il cui meccanismo procede con tanta sottigliezza? In primo luogo, per l'affinità tematica: vediamo a tal proposito l'esposizione presente nell'ottava introduttiva di questo canto XXIV del *Furioso*:⁶

Chi mette il piè su l'amorosa pania,
cerchi ritrarlo, e non v'inveschi l'ale;
che non è in somma amor, se non insania,
a giudizio de' savi universale:
e se ben come Orlando ognun non smania,
suo furor mostra a qualch'altro segnale.
E quale è di pazzia segno più espresso
che, per altri voler, perder se stesso?

Intanto notiamo, in quest'ottava come nelle seguenti, delle spie d'inequivoca procedenza: «sì avieno invischiate l'ali sue» (*Inf.* XXII, 144); «Gli è come una gran selva, ove la via / conviene a forza, a chi vi va, fallire: / chi su, chi giù, chi qua, chi là travia» (*Orl. Fur.*, XXIV, 2, 3-5; *Inf.* I e *passim*, *Inf.* V, 43; «Ben mi si potria dir: – Frate, tu vai / l'altrui mostrando» (*Orl. Fur.* XXIV, 3, 1-2; cfr. *Purg.* XVI, 65-66: «Frate, lo mondo è cieco»).

Ricordiamo le antinomie risalenti al trattato amoroso del Capellanus (ma dalla tradizione ancora più antica, si vedano Saffo, Catullo che la imita così bene, Virgilio), le gioie e i pianti (soprattutto questi), il contrasto leopardiano fra feste allegre / moltitudine e l'isolamento di chi, solo e pensoso, si ritrova unicamente con se stesso. Abbiamo qui l'insieme delle componenti in esame, anzi la miccia che innesci l'intero processo derivativo: senza proporselo affatto, Leopardi mischia tutti questi fattori e i referenti tematici, li compone ed integra in fasci di affettività diffusa, amalgamante. È questa potenza emotiva il fattore risolutivo, ma anche eziologico, di una organicità ottenuta con unioni sporadiche e suture estemporanee. Tutto un gioco di virtuosismi forse inconsci, minimamente previsti.

Un recitativo dalle conseguenze importanti

Quasi contiguo all'aria di cui abbiamo esaminato un piccolo frammento, troviamo il delicato recitativo che inizia con queste parole: «Ecco, amici, la barca» (scena IV), e prosegue nella scena seguente con qualche altro chiarimento:

Del vostro reggimento
già è partita la barca;
raggiungerla convien coi pochi amici

⁵ Si può a questo proposito rimandare, fra i tanti interventi, all'istruttivo articolo di B. CAGNOLI, *Leopardi e la musica*, in «Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati», a. CCLIII, serie VIII, vol. III, 2003.

⁶ Ed. cit.

che su legno più lieve
attendendo vi stanno.

Così come il settenario permise a Leopardi un'usufruzione immediata dell'antecedente nell'esempio appena addotto, l'endecasillabo garantisce qui l'accoglienza pacifica di elementi danteschi: ovvio è il richiamo a *Inf.* III, 84-86: «Per altra via, per altri porti / verrai a piaggia, non qui, per passare: / *più lieve legno convien che ti porti*». La formazione endecasillaba, patente in uno dei casi («raggiungerla convien coi pochi amici») si fa più sfumata nell'esempio seguente, e ricostruibile solo coll'eliminazione del nesso relativo-preposizionale («che su») e l'artificiale unione dei due segmenti terminali, ma dalla cadenza evidentemente significativa. S'instaura così una operazione allusiva completa, ma adattata alle regole della sequenza operistica ospitante. L'agile naviglio che deve condurre alla meta si presta a connotazioni anti-prosaiche, può addirittura assumere una fisionomia decodificabile solo all'insegna del simbolo, come vedremo nei versi celeberrimi di Mario Luzi dedicati a questa allegoria antichissima, una barca e il suo percorso 'esistenziale'.

Alla vita

Rimarcabile il fatto che nei versi allusi di *Inf.* III chi parla è Caronte, immagine correlata del 'vecchio filosofo' ch'è quasi un protagonista dell'opera mozartiana. Nel cinismo disincantato di quest'ultimo si riflettono i tratti 'infernali' del fatidico nocchiero. Si tratta di portare alla perdizione, a un luogo di martiri, figurato o no: di qui probabilmente la scelta di Da Ponte.

Volgiamo ora la nostra attenzione alla figura topica del battello 'magico', dotato di caratteristiche soprannaturali: questo *topos* così sfruttato svolgerà un ruolo di primo piano – ben al di là quindi del parallelo intravisto – nell'economia di un contesto molto simile: il capolavoro luziano dedicato 'alla vita'. In Mozart la questione è di stretta operatività: il suo librettista avrà pensato a Caronte, un vecchio, alla figura dantesca davvero allettante: ci stava bene, e ve l'ha messo più che contento. Ma in Mario Luzi... è un'altra cosa. Lì converge tutta la semantica figurativa della barca incantata («Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io»),⁷ che non solo ti porta a liti sconosciuti e ad avventure inattese, misteriosissime, ma che è un'immagine genuina del viaggio marino verso l'aldilà, una nave troiana che non si arresta ai confini del mondo, ma s'innalza oltre quei limiti o al di sopra d'essi. Qual è la barchetta leggera, non tanto carca, che trasporterà Dante una volta emerso dal regno infernale, magicamente librato nell'aria, e proteso ad un cielo da dove vedrà «l'aiuola che ci fa tanto feroci»? Rileggiamo questi versi del canto II del *Purgatorio* (vv. 10-48):

Noi eravam lunghezzo mare ancora,
come gente che pensa a suo cammino,
che va col cuore e col corpo dimora.
Ed ecco, qual, sol presso del mattino,
per li grossi vapor Marte rosseggia

⁷ Che spero di poter svolgere in un convegno coordinato da Rino Caputo e me stessa (Galápagos, 10-12 novembre 2021), dedicato appunto al tema del 'mare, i paesaggi fatati, il sogno nell'opera di Dante'. La tematica si presta, come sappiamo, a una moltitudine di operazioni comparative, da Cervantes a una produzione latino-americana improntata programmaticamente ai dettami del realismo magico.

giù nel ponente sovra 'l suol marino,
 cotal m'apparve, s'io ancor lo veggia,
 un lume per lo mar venir sì ratto
 che 'l muover suo nessun volar pareggia.
 Dal qual com'io un poco ebbi ritratto
 l'occhio per domandar lo duca mio
 rividil più lucente e maggior fatto.
 Poi d'ogne lato ad esso m'apparia
 un non sapeva che bianco, e di sotto
 a poco a poco un altro a lui uscìo.
 Lo mio maestro ancor non faceva motto,
 mentre che i primi bianchi apparver ali;
 allor che ben conobbe il galeotto,
 gridò: «Fa, fa che le ginocchia cali.
 Ecco l'angel di Dio: piega le mani!
 Omai vedrai di sì fatti ufficiali.
 Vedi che sdegna li argomenti umani,
 sì che remo non vuol, né altro velo
 che l'ali sue, tra liti sì lontani.
 Vedi come l'ha dritte verso 'l cielo,
 trattando l'aere con l'etterne penne,
 che non si mutan come mortal pelo».
 Poi, come più e più verso noi venne
 l'uccel divino, più chiaro appariva:
 per che l'occhio da presso nol sostenne,
 ma chinail giuso; e quei sen venne a riva
 con un vasello snelletto e leggero,
 tanto che l'acqua nulla ne 'nghiottiva.
 Da poppa stava il celestial nocchiero,
 tal che faria beato *per iscripto*;
 e più di cento spirti entro sediero.
 'In exitu Israël de Aegypto'
 cantavan tutti insieme ad una voce
 con quanto di quel salmo è poscia scripto.⁸

L'uscita dall'Egitto, l'esodo: qui naturalmente figura del viaggio ultraterreno, per arrivare alla patria o destino ultimo. Rivediamo ora alla luce di questi versi quelli magnifici di Mario Luzi nella poesia *Alla Vita*:

Amici, ci aspetta una barca e dondola
 nella luce ove il cielo s'inarca
 e tocca il mare, volano creature pazze ad amare.
 [...]
 Amici, dalla barca si vede il mondo

Ecco qui: aspettano gli amici, su un legno più lieve: la prima ispirazione testuale è evidentemente quella di *Così fan tutte*: Ecco, amici, la barca! [...]. Raggiungerla convien coi pochi amici, eccetera. Ma le parole successive («che su legno più lieve attendendo vi stan»), patentemente tratte da Dante e in riferimento aggiunto ad una imbarcazione che porta in alto, su su fino alla cima da cui «si vede il mondo», non solo reca di straforo

⁸ Testo a cura di E. Malato, Salerno, Roma, 2018.

l'immagine correlata, ma giunge ad estrarne l'allegoria fondamentale legata al viaggio, un viaggio emblematicamente dantesco, questa polisemia infinita. Così gli amici che aspettano, primitivamente mozartiani, diventano quelli destinati alla beatitudine celeste nel quadro del *Purgatorio*, anticipato dal vecchio Caronte, nell'*Inferno*, dall'anziano filosofo, nell'opera. Ma lo strumento che fa da mediazione è sempre l'elemento comune, il punto d'intersezione dei gruppi. Convoglia tutti gli altri fattori, scatena il processo. Uno dice "questo +questo, =...": è un'equazione, già si sa. O uno slittamento di ricordi che si precisano successivamente, e adottano una marcia successiva dall'andatura quasi meccanica, come appare con chiarezza quando riusciamo a smontarne l'ingranaggio. Notiamo intanto anche gli altri elementi di convergenza: la «luce ove il cielo s'inarca e tocca il mare, volano creature pazze ad amare»; «un lume per lo mar venir sì ratto, / che 'l muover suo nessun volar pareggia». Anche i 'sospiri' del testo luziano, che in Dante erano invece «come gente che pensa a suo cammino, / che va col cuore e col corpo dimora. È il tema dei «peregrini, che pensosi vanno»,⁹ e dei sospiri invariabilmente concomitanti. C'è anche la gente che aspetta, quasi stipata, in quel «vasello snelletto e leggero»; più il richiamo classico alla sfera vista dall'alto, quando «si vede il mondo». Funzioni variamente declinabili nella fissità del tracciato intravisto.

Ma non basta: guardiamo bene anche questi versi di Antonio Machado, alla cui presenza nell'opera di Luzi non si è prestata sufficiente attenzione:¹⁰

*Profesión de fe*¹¹

Dios no es el mar, está en el mar, riela
como luna en el agua, o aparece
como una blanca vela;
en el mar se despierta o se adormece.

Creó la mar, y nace
de la mar cual la nube o la tormenta;
es el Criador y la criatura lo hace;
su aliento es alma, y por el alma alienta.

Qui naturalmente altri richiami, attraverso Dante e in Luzi: la bianca vela, nel primo (ricordiamo «Poi d'ogne lato ad esso m'appario / un non sapeva che bianco», *Purg.* II, 22-3); Dio e i sospiri, in entrambi i moderni: «un sospiro profondo dalle foci alle sorgenti»; «su aliento es alma, y por el alma alienta»: notiamo che la parola 'aliento' denota il respiro ma anche l'incoraggiamento e la speranza, in spagnolo («viso d'Iddio caldo di speranza»). Ma l'elemento focalizzatore è il mare. Tentiamo questo piccolo

⁹ Qui si potrebbe fare un rimando a di P. DI PATRE, «Cavalcando l'altr'ier per un cammino»... *Sulle tracce dantesche dei «peregrini pensieri»*. In *Tempo e memoria nella lingua e nella letteratura italiana*. Atti del XVII Congresso AIPI (Ascoli Piceno, 2006), vol. II: *Letteratura dalle origini all'Ottocento*, Associazione Internazionale Professori d'Italiano, Bruxelles 2009, pp. 27-36.

¹⁰ Mario Luzi si riferisce a Machado in un'occasione significativa, nel libro *L'idea simbolista*, Garzanti, Milano, 1959, pp. 5-6: «Non intendiamo pensare solo a Jiménez e a Machado, a Yeats e a Eliot, a Rilke e a George, a Pascoli e a Onofri: implicazioni simbolistiche sono al fondo di tutta la poesia moderna». Prendo il rilievo dal saggio di F.J. DECO PRADOS *Poética de la ausencia: Luzi e Mallarmé*, in «Cauce: Revista de Filología, Comunicación y sus didácticas», 14-15, 1991-1992, p. 385.

¹¹ Tratta da *Campos de Castilla*. A. MACHADO, *Poesías completas*, a cargo de M. Alvar, Espasa-Calpe, Madrid 1991.

esperimento: «[...] ove il cielo s'inarca e tocca il mare. En el mar se despierta y adormece». Suona bene, c'è come una continuazione naturale su piani distinti, equivale a inquadrare lo stesso paesaggio in ore, o perché non codici, differenti.

Con ogni probabilità, c'è stato un altro innesto. Forse Machado si è inserito fra Mozart, o Lorenzo da Ponte che gli scrive questi versi, Dante, e il nobilissimo Luzi in un'operazione complicatasi progressivamente; e magari senza che lo stesso autore, Mario Luzi, ne sapesse nulla.¹²

La serie di richiami a distanza potrebbe però non esaurirsi qui. Nel corso di uno studio sulla «*métrica de la poesía popular en el Ecuador*»¹³ trovai dei passi di Juan Micolta, improvvisatore di Esmeraldas, che recitano così:

Sí, ella vive en el mar,
como una ola encendida que se mece,
suspendida sobre la luz estelar.

Juan Micolta, nell'intervista concessa ai miei studenti, imitava con un virtuosismo assoluto gli strumenti che facevano l'accompagnamento alle decime: il tamburo, eccetera. Riusciva a riprodurre tutti i ritmi, uno spettacolo. Un tale gioco strumentale è destinato a segnare cadenze marcatamente 'cantabili', da usufruirsi nel corso di feste e raduni informali. Ma in questo caso il raffinamento era evidente, e l'analogia con i versi luziani, indubbia. Scartata preliminarmente l'ipotesi di una derivazione precisa – per l'inattendibilità dell'approccio –, mi limitai a esprimere la mia perplessità consegnandola alle pagine delle memorie congressuali. Solo quando presi a considerare i versi citati di Machado come probabile fonte luziana – al pari delle altre prescelte – mi resi conto delle vicende soggiacenti a quest'ultima convergenza. La fonte di Micolta era lo stesso Machado, che in qualità di anello mancante suggeriva una derivazione luziana solo, come si può intuire, mediata dall'ultimo, indirettamente stabilita sulla base della corrispondenza condivisa.

Ipotesi incrociate

Concludo con una brevissima riflessione su questi processi di rifacitura artistica, così affascinanti e suggestivi. La riflessione è tratta da una mia proposta montaliana, pubblicata in *Linguistica e Letteratura*.¹⁴ In quell'articolo spiego la congettura secondo la quale il capolavoro montaliano *Spesso il male di vivere* ha come fonte d'ispirazione il

¹² Ho accennato spesso ad Alfredo Luzi – studioso ed amico del poeta – nel corso di estesi dialoghi epistolari, alle ipotesi formulate in queste pagine. In particolare mi chiedevo se il poeta avesse mai parlato del recitativo *Ecco, amici, la barca* o anche solo alluso a *Così fan tutte*. Non son riuscita a ricavarne riscontri positivi, pur suscitando la sorpresa del mio interlocutore nel constatare l'affinità fra i versi di Lorenzo Da Ponte e quelli luziani segnalati. Ma io non dispero: quell' «Ecco amici, la barca!» e «Raggiungerla conviene coi pochi amici che su legno più lieve attendendo vi stan», coll'immagine dantesca atta a convogliare i successivi sensi, sono troppo intriganti e risulta pertanto difficile sottrarsi all'impressione di una dinamica correlata.

¹³ Lavoro realizzato con un gruppo di studenti, i quali si incaricarono fra l'altro delle interviste agli improvvisatori di Esmeraldas ed altri settori dell'Ecuador. I risultati della ricerca, che presentammo al XIII Congresso Internacional de Literatura, Memoria e Imaginación de Latinoamérica y el Caribe, si possono reperire nel volume *Crítica, Memoria e Imaginación de la literatura latinoamericana*. V. Robalino comp. Centro de Publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito 2018, pp. 353-368.

¹⁴ P. DIPATRE, *Una proposta su Montale*, in «Linguistica e Letteratura», XLII, 1-2, 2017, pp. 157-170.

romanzo chiave di Maupassant *Bel-Ami*. Anche lì c'è un 'vecchio', che senz'essere 'filosofo' è definito, emblematicamente, poeta: e poeta verrà chiamato sempre, in tutto il romanzo. Cito dunque dall'articolo in questione (pp. 157-159).

1. « Je la découvre partout »

Bel-Ami, capitolo vi: chi parla è Norbert de Varenne, in genere – ma anche emblematicamente dalla nostra prospettiva – designato come il 'Poeta', per antonomasia. Rivolgendosi al protagonista, prorompe in una serie di esclamazioni intorno alla morte («Toujours la mort pour finir!») destinate a reiterarsi presto, come ricordo indelebile:

Moi, maintenant, je la vois de si près que j'ai souvent envie d'étendre les bras pour la repousser. Elle couvre la terre et emplit l'espace. Je la découvre partout. Les petites bêtes écrasées sur les routes, les feuilles qui tombent, le poil blanc aperçu dans la barbe d'un ami, me ravagent le coeur et me crient : «La voilà!».

Sorprendente l'identità della mossa 'ternaria', e significativo l'approccio quasi tattile (in Maupassant), o estesamente ricettivo («Spesso il male di vivere ho incontrato») all'interno dei testi in esame. Montale scinde quest'*Oss*o in due tempi dichiaratori anche delle modificazioni apposte; a Maupassant dobbiamo la fertilità di possibili intrusioni (le statue in un «merigiare assorto», il «falco alto levato», l'impassibilità della nuvola), a carattere evidentemente censorio, nell'ampliamento enfatico stabilito dall'ondata assertiva.

Dunque tre sono gli elementi (onnidiffusi) impiegati dall'autore francese a suffragio della sua tesi, cioè successivamente:

1. le bestioline schiacciate sulla strada;
2. le foglie che cadono;
3. il velo bianco (lett. 'pelo') riscontrato nella barba di qualche amico.

Come l'ultimo elemento slitta, in virtù della caratterizzazione montaliana, nel gruppo successivo stabilito da questa, limitiamoci a considerare per ora la coincidenza dei due elementi restanti, accomunati anche da un'analogia successione.

«[...] era l'accartocciarsi della foglia riarsa, / era il cavallo stramazzone» rispondono idealmente, ma con indubbia effettività, alle povere bestioline pestate, alle foglie vizzate nella denuncia coerente (non si possono 'stendere le braccia' per toccare un verbo, il montaliano 'incartocciarsi' appunto) di una caduta con soggetto esplicito. Ed è notevole anche il rinvenimento di un chiasmo forse intenzionale nella prassi operativa dei due autori: al feticismo esasperato del francese, che vorrebbe stendere le braccia nell'intento di raggiungere il suo oggetto, finirà per rispondere una scarnificazione progressiva, preparatoria dell'allegoria pura: «La mort seule est certaine»; mentre l'incontro montaliano con l'astrazione si risolve nell'accertamento di entità colte, o meglio infocate, individualmente.

Lasciamo che sia il testo originario a spiegare, quale nuovo Minosse, il ruolo assegnato ad ogni termine dalle successive spirali dichiarative.

Sono dichiarazioni che richiedono sempre un intervento esegetico, e rinviando inoltre a stratificazioni successivamente complicate. Leggiamo infatti in nota, a pagina 160 dell'articolo citato:

Ma potremmo pensare anche, per rimanere in un ambito strettamente montaliano, all'immagine della felicità tracciata da Bossuet, una muraglia disseminata di chiodi. Benché minimamente afferente, in apparenza, rispetto al muro "che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia", questa bella caratterizzazione ricordata da Balzac può aver convogliato alcuni termini della figurazione montaliana. Ma anche in un brano fondamentalmente topico, come il luziano Alla vita, è possibile rinvenire precise ascendenze testuali: «Ecco amici, la barca!», recita un celebre passaggio di Così fan tutte; al quale fanno seguito immediatamente queste emblematiche parole: «[...] già è partita la barca / Raggiungerla convien coi pochi amici / che su legno più lieve / attendendo vi stanno».

Riscontri, certo, di non facile o almeno inequivoca interpretazione; ma non per questo, o ancor meno a causa di ciò, indegni di attenzione.

Il passo di Bossuet cui si allude in questo contesto è riportato da Balzac due volte, una nel romanzo *Albert Savarus* il quale, secondo l'esplicita annotazione di Rosanna Bettarini, era presente nella biblioteca montaliana;¹⁵ di agevole accessibilità quindi per l'autore degli *Ossi*. Indipendentemente però dal riscontro, e dato che è sempre difficile districare i singoli apporti dalla matassa di suggestioni convergenti, a volte, in un punto insolitamente consistente, limitiamoci ad apprezzarne il valore aggiunto; sarà facile a questo punto reperire cartesianamente, 'nel mezzo di' una dinamica modulare, i pezzi smontabili a volontà.

Lavoro realizzato con il finanziamento della Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

¹⁵ Cfr. R. BETTARINI, *Scritti montaliani*, Le Lettere, Firenze 2009. Non me la sento di sottoscrivere interamente la metodologia del 'lavoro sulle biblioteche', anche se nozioni specificamente vagliate possano assumere, come qui, un ruolo decisivo. Come scrivevo altrove (*Dante minore nella Spagna del Quattrocento. Il discepolo di Santillana si rimira nello 'specchio di nobiltà'*, *Actas del I Congreso Andino de Estudios sobre Dante Alighieri*, reperibile in https://www.academia.edu/16429147/Dante_minore): «In realtà il tentativo di dedurre la serie dei rilevamenti 'positivi' dall'ammissione di una verosimiglianza generica (in modo da eliminare qualsiasi obiezione sul piano storico) è, sul piano filologico, pressappoco equivalente alla pretesa di ricavare la somma delle letture di Santillana (e quindi il suo potenziale di 'riciclaggio' poetico) dal computo dei documenti sopravvissuti (come faceva notare M. Penna nel corso delle sue disquisizioni, volutamente polemiche nei confronti di Schiff, contenute nella sagace *Introducción al catálogo de la Exposición de la biblioteca de los Mendoza del Infantado en el siglo XV*. Madrid, Biblioteca Nacional, 1958). Bisognerebbe invece invertire decisamente il punto di partenza, e avere il coraggio di ammettere che, in luogo di subordinare l'ipotesi di un'influenza alla reperibilità (soggetta a tutti gli infortuni del caso) dei materiali *in loco*, sarebbe certamente più opportuno ricostruirne la consistenza sulla base di quelli necessariamente, e positivamente, supposti dalle operazioni derivate formalmente comprovate. Il problema non consiste, in altri termini, nel fissare le possibilità 'operative' di Santillana in base a una supposta biblioteca (rappresentata, oltretutto, da prodotti residuali!), ma nel cercare di ricostruirla con l'esame dei termini a nostra disposizione, vale a dire attraverso le operazioni testuali di indubbia verificabilità» (*Dante minore* cit., p. 2).