

Gli occhi e lo sguardo in Leopardi e Montale

Loredana Castori

Il tema della “doppia vista”, in limine tra realtà e immaginazione, è affrontato da Leopardi in un celebre passo dello *Zibaldone*:

All'uomo sensibile e immaginoso, che viva, come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo ed immaginando, il mondo e gli oggetti sono in un certo modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà cogli orecchi un suono di una campana; e nel tempo stesso coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono. In questo secondo genere di obbietti sta tutto il bello e il piacevole delle cose. Trista quella vita [...] che non vede, non ode, non sente se non che oggetti semplici, quelli soli di cui gli occhi, gli orecchi e gli altri sentimenti ricevono la sensazione¹.

Nel *Sogno*, con una sorvegliata tecnica espressiva, indaga il margine tra la vita e la morte:

Allor d'angoscia

Gridar volendo, e spasimando, e pregne

Di sconsolato pianto le pupille

*Dal sonno mi disciolsi*².

(95-100)

Dove la sineddoche è funzionale nel passaggio dal sonno alla veglia.

Ma la linea dell'orizzonte è anche e soprattutto la sua immaginazione, quella vista seconda che gli permette di entrare nello spazio metafisico che è il suo mondo interiore.³

La soglia, oltre la quale si estende il mondo, crea un sentimento di malinconia, ma anche di piacere: la siepe, che dell'estremo «orizzonte il guardo esclude», rivela il senso del limite che diventa impulso alla visione interiore⁴.

¹ Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, a cura di Rolando Damiani, tomo secondo, Milano, Mondadori, 1997, 4418, pp. 2975-76.

² Leopardi, *Poesie e prose*, a cura di Mario Andrea Rigoni, vol. I, Milano, Mondadori, 1987, pp. 53- 55.

³ Cfr. Luigi Blasucci, *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, il Mulino, 1985.

⁴ «Lo spazio scenico interiore de *L'Infinito* si gioca tutto tra l'essere e il nulla. [...]l'io procedendo da uno spazio scenico limitato e finito, flettendolo a misura di sé, agendo in esso e su di esso [...] ritrova, dalla passività iniziale, un senso di protagonismo evidenziato dalla precisa direzionalità verso il mare creato dalla fantasia, dalla memoria, dal presente e dal futuro: presente = vicino, passato e futuro = lontano. Tempi che si annullano nello

In Montale lo sguardo punta qualcosa che si muove, mentre nel campo visivo si compongono gli oggetti, come accade in *Arsenio*:

[...]anello d' una
catena, immoto andare, oh troppo noto
delirio, Arsenio, d'immobilità...
[...]un'ombra sola tiene
mare e cielo, [...] ⁵

L'ombra diventa motivo della sua poesia (*Meriggi e ombre*), così come il limite , che può essere valicato anche solo per un attimo, in quell'«anello che non tiene», nella «maglia rotta nella rete», nella memoria di ciò che è stato, nella figura salvifica di una donna –angelo che scende dalle «alte nebulose» a visitare il poeta, come in *Ti libero la fronte dai ghiaccioli*⁶:

Mezzodi: allunga nel riquadro in nespolo
L'ombra nera, s'ostina in cielo un sole
Freddoloso: e l'altre ombre che scantonano
Nel vicolo non sanno che sei qui.

Nelle *Occasioni* luce e ombra convivono quasi sempre, come se lo sguardo del poeta fosse proiettato a cogliere i giochi di luce (*La casa dei doganieri*), ma le ombre dilatano lo spazio e il tempo, come avviene nel *Tramonto della Luna: Fingon l'ombre lontane*.⁷

spazio fluido del naufragio. » Pietro Pelosi, *Riflessioni su alcuni aspetti dello spazio ne L'Infinito*, in «Dialoghi: rivista di studi Italic», vol.III, 1999, n 1 /2, pp. 10-11. Joseph Conrad (*Cuore di tenebra*, Milano, Feltrinelli, 1995, pp.102-103) inseguirà gli spazi vuoti della terra, un' orma di infinito da inseguire in *Cuore di Tenebra*: Kurtz è l'uomo che sceglie di entrare nella tenebra, Marlow è l'uomo che si ferma sulla soglia, e si salva: sarebbe stato troppo buio » dice. Ma Kurtz «Qualcosa da dire l'aveva. E parlò. Per aver sbirciato di persona oltre il limite, capisco meglio il significato del suo *sguardo*, incapace di vedere la fiamma della candela, ma grande abbastanza da abbracciare l'intero universo, e abbastanza acuto da penetrare in tutti i cuori che battono nella tenebra. [...] Certo lui fece anche l'ultimo passo si spinse oltre il limite, mentre a me fu permesso di ritrarre il piede esitante. E forse la differenza è tutta qui; forse la saggezza, la verità e la sincerità sono interamente compresse in quel momento fugace in cui varchiamo la soglia dell'invisibile».

⁵ Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1984, pp.83-84. *Arsenio*: composta nel 1927 e pubblicata nello stesso anno su «Solaria» (a II, n° 6, Firenze, giugno 1927, pp. 21-23), entra nella seconda edizione degli *Ossi di seppia* (1928).

⁶ Ivi, p. 150. Il Mottetto è entrato nella seconda edizione delle *Occasioni* (1940);uscì in «La Ruota», Roma, aprile 1940, p. 15.

⁷ Leopardi, *Poesie e prose*, cit, vol. I, p. 121.

Il cielo lontano diventa tutt'uno con l'orizzonte terreno, in cui il pensiero si espande e si riflette su se stesso, e in cui la luna, invocata da Leopardi, è luce chiara, bianca, notturna. Una luce diversa, in grado di offuscare le miserie del mondo.

Lo sguardo di Montale nelle *Occasioni* è fermo, quasi sempre posto al limite, sulla soglia di una finestra o di un balcone, quindi dall'interno verso l'esterno, come nel *Balcone*, dove il poeta attende lo sguardo della donna da *una finestra che non s'illumina*.⁸ Come una «camerottica» è la finestra nelle *Ricordanze*⁹:

quella finestra
ond'eri usata favellarmi, ed onde
mesto riluce delle stelle il raggio,
è deserta.
(141-144)

Ne *La Sera del dì di festa* lo sguardo è rivolto alla luce lunare, in una prospettiva aerea, che proietta ombre e porta serenità alla fanciulla che dorme, ignara del dolore del poeta, a cui non brillano *gli occhi, se non di pianto*, con una luce desolata ed effimera.

Anche in Montale gli sguardi non s'incrociano, ma si perdono in una ricerca solitaria; a volte quello dell'osservatore si perde nel nulla o nell'inferno, come in *Lo sai debbo riperderti e non posso*:

un ronzo lungo viene dall'aperto,
strazia com'unghia ai vetri. Cerco il segno
smarrito, il pegno solo ch'ebbi in grazia
da te.
*E l'inferno è certo.*¹⁰

⁸ Giusi Baldissoni, *L'occhio di Montale e i quadri di Braque*, in *Parola e icona. La scrittura e la visività*, 5, Pesaro, Metauro, 2002, pp.27-43. Per il *Balcone* cfr. Montale, *Tutte le poesie*, cit., p.111.

⁹ «Si ricordi quella fenestrella sopra la scaletta ec. Onde io dal giardino mirava la luna o il sereno [...] sdraiato presso un pagliaio a S. Leopardi sul crepuscolo vedendo venire un contadino dall'orizzonte avendo in faccia i lavoranti di altri pagliai ec., torre isolata in mezzo all'immenso sereno come mi spaventasse con quella veduta della camerottica per l'infinito». Cfr. *Memorie e disegni letterari*, in Leopardi, *Poesie e prose*, cit., vol. II, p.1193.

¹⁰ Montale, *Tutte le poesie*, cit., p. 139. Il primo della serie dei 20 mottetti uscito sulla «Gazzetta del popolo», Torino, 5 dicembre 1934, p. 3.

Analoga all'idea del piacere nello *Zibaldone* leopardiano, la visione immobile fa accrescere la brama e la fantasia di andare "oltre", verso ciò che non si vede; così, ad esempio, la figura di Dora Markus:

*Fu dove il ponte di legno
Mette a porto Corsini sul mare alto
E rari uomini, quasi immoti, affondano
O salpano le reti.¹¹*

Dora, nel silenzio attonito della bassura e del mare, addita con un gesto l'altra sponda di Adriatico, dove è la sua patria. Le sue parole «iridavano», cioè mandavano bagliori. L'analogia tra l'immagine visiva e l'effetto psicologico è assai felice, esprime il ricordo di quel parlare, in cui si susseguivano, inquieti, sentimenti, ricordi, pensieri.

Le donne sono figure mobili rispetto all'occhio immobile di Montale; la donna, a partire da Clizia, si muove nel mondo e ricambia lo sguardo, dopo aver guardato il sole. Certo egli non era consapevole ancora (in *Stanze*) della potente figura di donna in grado di dominare la storia, in cui era ancora troppo netta la differenza tra la sua bellezza, col suo sguardo lampeggiante, e la barbarie della guerra. Lo sguardo di Clizia, infatti, risulta ancora ignorato: «... se poco è il lampo del tuo sguardo/ ma domanda altri fuochi»
ma la sua chiaroveggenza è compendiata nella metafora conclusiva:

*Ma resiste
E vince il premio della solitaria
Veglia chi può con te allo specchio ustorio
Che accieca le pedine opporre i tuoi
Occhi d'acciaio.¹²*

Alla minaccia della guerra si oppone la veglia della ragione, ossia la forza della poesia, dell'arte vigilata dagli occhi della donna. La donna che gioca a scacchi ricorda, per certi aspetti la «Signora d'ingegno» dagli «occhi nerissimi», la Gertrude delle *Memorie del primo amore*, del frammento XXXVIII e dell'*Elegia I*¹³ :

¹¹Ivi, pp. 130-32. I gesti sono lenti, emblematici: i rari uomini che, quasi immoti, affondano o salpano reti.

¹² Ivi, pp. 184-85. *Nuove stanze* – scritta nel maggio del 1939 – *Le Occasioni*.

¹³ Le *Memorie del primo amore* sono state scritte nel 1817 durante una visita della cugina di Monaldo, Gertrude Cassi, in casa Leopardi e pubblicate nel 1906. Leopardi ha composto anche l'elegia *Il primo amore* nel 1817,

*Oh come viva in mezzo alle tenebre
Sorgea la dolce immagine, e gli occhi chiusi
La contemplavano sotto le palpebre*¹⁴.
(*IL primo amore* 25-27)

Ma la scacchiera della guerra interiore, diventa quella dei campi di battaglia europei, quelli della storia¹⁵. Oltre la finestra che si apre, senza che si sappia come, crolla il confine tra interno ed esterno, la realtà esterna è la guerra, dove vi partecipano uomini inconsapevoli dello sguardo di Clizia¹⁶.

A differenza di Leopardi, vi è il superamento progressivo del tema della “doppia vista”: nel *diario del 71 e del 72* Montale lo annuncia in termini squisitamente moderni *In che mastice*

col titolo *Elegia I*, per distinguerla dall' *Elegia II* (*io qui vagando al limitare intorno*) del 1818, pubblicate nella raccolta *Versi* (Bologna 1826), entrate poi nei *Canti*. Cfr. Leopardi, *Memorie del primo amore*, a cura di Cesare Galimberti, Milano, Adelphi, 2007. Per il frammento XXXVIII cfr. Leopardi, *Poesie e prose*, cit., vol. I, p. 138.

¹⁴ Leopardi, *Memorie del primo amore*, cit., p. 40.

¹⁵ Si noti come nelle *Memorie* leopardiane il monologo interiore è costantemente reiterato: «[...] ed eccomi di diciannove anni e mezzo innamorato. E veggo bene che l'amore deve essere cosa amarissima, e che io purtroppo (dico dell'amore tenero e sentimentale) ne sarò sempre schiavo. Benchè questo presente (il quale, come ieri sera quasi subito dopo il giocare, pensai, probabilmente è nato dall'inesperienza e dalla novità del diletto) son certo che il tempo fra pochissimo lo guarirà: e questo non so bene se mi piaccia o mi dispiaccia, salvo che la saviezza mi fa dire a me stesso di sì.» Ivi, pp. 16-17. Nei *disegni letterari* è presente l'idea di voler costruire la *Storia d'una passeggiata*, ma già nella lettera al Giordani dell'8 agosto 1817 racconta la passeggiata interiore, il «nembo» e la «furia» dei suoi pensieri: «Amo più il dormire che il vegliare. Poi mettermi immediatamente a passeggiare sempre senza mai aprir bocca né veder libro sino al desinare. Desinato, passeggiar sempre nello stesso modo sino alla cena: se non che fo, e spesso sforzandomi e spesso interrompendomi e talvolta abbandonandola, una lettura di un'ora. [...] mi fa infelice [...] il pensiero. Io credo che voi sappiate, ma spero che non abbiate provato in che modo il pensiero possa cruciare e martirizzare una persona che pensi alquanto diversamente dagli altri, quando l'ha in balia, voglio dire quando la persona non ha alcuno svagamento o distrazione, o solamente lo studio, il quale perché fissa la mente e la ritiene immobile, più nuoce di quello che giovi. A me il pensiero ha dato per lunghissimo tempo e dà tali martiri, per questo solo che m'ha avuto sempre e m'ha intieramente in balia, [...] che mi ha pregiudicato evidentemente, e m'ucciderà, se io prima non muterò condizione». Leopardi, *Lettere*, Milano, Mondadori, pp.87-90; 1156. Proprio in questo periodo (agosto 1817), Leopardi raccoglie in un foglietto quelle che saranno le prime pagine dello *Zibaldone*, dove racconta la storia di un'anima, del suo animo. La sua capacità di osservazione è in grado di trascendere a volte lo spazio e il tempo, attraverso la registrazione delle minime oscillazioni della coscienza e una simultaneità, che va al di là dell'apparenza frammentaria. La simultaneità delle forze in conflitto ragione-immaginazione, ma anche antico-moderno, permette l'intersezione dei pensieri, segmenti narrativi capaci di rendere in senso moderno il conflitto interiore del protagonista. Con i nervosi moti mentali, egli ha trasmesso le avventure del suo spirito, l'eccesso di pensieri che gli attraversano la mente: «La tendenza al dilatamento nell'allegrezza, e al restringimento nella tristezza a fuggire il consorzio altrui e rannicchiarsi in noi stessi co' pensieri e col nostro dolore. Ed io mi ricordo [...] che stando in alcuni pensieri o lieti o indifferenti, mentre sedeva, al sopravvenirmi di un pensiero tristo immediatamente l'una contro l'altra le ginocchia che erano abbandonate e in distanza e piegai sul petto il mento che era elevato». *Zib.*, cit., to.I, 70, pp.107-08.

¹⁶ Lo sguardo interiore cerca di quietarsi dal tormento nel richiamo del fantasma della Signora, fondamento delle malinconie di Leopardi: «presemi gagliardamente quel tristo pensiero, tanto ch'io n'alzai gli occhi verso quella parte dov'era stata la Signora per guardarla, com'avea fatto in quel turbolento giocare, quasich'ella ancora ci fosse». Ivi, p. 28.

tiene insieme, in cui «occorrono altri occhi/che non ho/e non desidero»¹⁷; una diminuzione «della lettura rovesciata del mondo e del tema della doppia vista», ripreso anche nella contemporanea *L'arte povera*¹⁸:

[...]

Per amore di un'ombra. T'ho ingannato

Ma ora ti dico a questo punto smetti

Il tuo peggio e il tuo meglio non t'appartengono

E per quello che avrai puoi fare a meno

Di un'ombra. A questo punto

Guarda coi tuoi occhi e anche senz'occhi.

*(A questo punto)*¹⁹.

Versi che contrappongono il miraggio della poesia alla materia, al puro e semplice essere uomo, senza più nessuna fede nella doppia vista.

In Leopardi e in Montale la donna è descritta per alcuni caratteri simbolici: lo sguardo, i capelli, il riso, gli occhi. Nel Recanatese, la figura salvifica di Elvira (*Consalvo*) è “conscia” che un suo sguardo, una parola appena rappresentano uno spirituale nutrimento che placa il desiderio e conforta l'infelice amante²⁰.

«Più non vedrò quegli occhi/Né la tua voce udrò²¹(48-49)».

Nell'idealizzazione della figura creata dalla mente, accesa di passione per *Aspasia*, riuscirà, in seguito, a distinguere la donna reale dall'«amorosa idea» che ad essa l'attraeva proprio nella contemplazione degli occhi:

[...] e sì mi piacque

sua celeste beltà, ch'io, per insino

già dal principio conoscente e chiaro

dell'esser tuo, dell'arti e delle frodi,

*pur ne' tuoi contemplando i suoi begli occhi*²²

(80-84)

¹⁷ Montale, *Tutte le poesie*, cit., pp. 358-59. *In che mastice tiene insieme – Satira*.

¹⁸ *Antologia della poesia italiana*, diretta da Cesare Segre e Carlo Ossola, *Novecento. Prima parte*, Roma, Gruppo Editoriale l'Espresso, 2004, p.470.

¹⁹ *A questo punto*: manoscritto datato 18-06-1971- *Diario del 71 e del 72*. Montale, *Tutte le poesie*, cit., p. 424.

²⁰ Questo canto fu composto a Firenze nel 1832, apparve per la prima volta nell'edizione napoletana del 1835.

²¹ Leopardi, *Poesie e prose*, cit, vol.I, pp. 60-64.

²² Ivi, pp. 103-06.

In un cielo coperto, senza luce, riflettendo sull'infinita vanità del tutto, il poeta volge lo sguardo inerte, immobile, al mare, alla terra e al cielo, sorridendo della nullità di tutte le cose²³ :

*Già del fato mortale a me bastante
E conforto e vendetta è che su l'erba
Qui neghittoso immobile giacendo,
Il mare la terra e il cielo miro e sorrido.*²⁴
(109-112)

Arletta-Annetta di Montale ricorda Silvia e Nerina, ma anche la donna del *Sogno*, in cui avviene l'incontro degli «occhi negli occhi», quella donna che pur negli occhi gli restava. Il virginale pudore di Silvia espresso dagli «occhi ridenti e fuggitivi», risorge dal passato: «Silvia rivive – come ha sottolineato Giovanni Getto - per i suoi occhi»²⁵; occhi che rappresentano anche la soglia, il passaggio verso la gioventù .

*Il limitare di gioventù salivi (A Silvia)
Dell'anno e di tua vita il più bel fiore (Passero solitario)
O dell'arida vita unico fiore (Le Ricordanze)*

E, nel commentare i versi, nello *Zibaldone* puntualizzerà come

[...] Veramente una giovane dai sedici ai diciotto anni ha nel suo viso, nei suoi moti, nelle sue voci ec. Un non so che del divino che niente può agguagliare. [...]Quel fiore purissimo, intatto, freschissimo di gioventù, quella speranza vergine, incolume che gli si legge nel viso e negli atti, o che voi concepite in lei

²³ Benjamin in *Angelus Novus* descrive l'uomo della Parigi baudelairiana e la sua smarrita capacità di guardare, trovandosi a vivere nell'inferno di Parigi. È l'evento decisivo del mondo moderno, quello che Benjamin descrive della Parigi baudelairiana e che in Leopardi sarà il riso malinconico e tragico di alcune *Operette*. Il cigno che con occhio attonito cerca invano tra le vie fangose di Parigi gli alberi di cocco. Cfr. Walter Benjamin, *Angelus Novus: saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 2007.

²⁴ Leopardi, *Poesie e prose*, cit., vol. I, p. 106.

²⁵ Giovanni Getto, *Per un'interpretazione di A Silvia*, in *Saggi leopardiani*, Firenze, Vallecchi, 1966, pp. 196-97: «La bellezza di Silvia si raccoglie e rifugge negli occhi, indimenticati per il poeta e indimenticabili per noi: ridenti e fuggitivi; due qualità che si esaltano e correggono a vicenda, e suggeriscono molte più cose di quante non ne dicano nel loro astratto significato. Gli occhi in quanto ridenti creano uno spazio, e in quanto fuggitivi suscitano un tempo: spazio e tempo ricchi di luce e di ombra. Gli occhi ridenti si velano di pudore, si colmano di rimpianto, e acquistano una mobilità affascinante per essere anche fuggitivi».

e per lei. [...] Quel primissimo fior della vita [...] fanno in voi un'impressione così viva e così profonda, così ineffabile, che voi non vi saziare di guardare quel viso [...]²⁶.

La traduzione montaliana della poesia di Joyce, *Per un fiore dato alla mia bambina*, rivela, in maniera inequivocabile, il legame con la fanciulla di Leopardi:

*Fragile e bella come rosa, e ancora
Più fragile la strana meraviglia
Che veli ne' tuoi occhi, o mia azzurro-
venata figlia.*²⁷

Le fanciulle in quanto figure salvifiche, incorporee, diventano stimolo a una pace interiore, e, tuttavia, una condizione “in limine”, tra la vita e la morte, riguarnerà, in seguito, *Sopra un Bassorilievo antico sepolcrale...*²⁸, in cui i primi versi, strutturati sotto forma di interrogativi, richiamano plasticamente lo sguardo di Leopardi attratto da un bassorilievo, su cui una giovane donna, allontanandosi dai suoi cari, è in procinto di abbandonare la vita²⁹.

²⁶ Zibaldone, cit., 30 giugno 1828.

²⁷ Montale, *Tutte le poesie*, cit., p. 750. Joyce, *Per un fiore dato alla mia bambina*, Trieste 1913, in «Il Mondo», n° 19, Firenze 5 gennaio 1946.

²⁸ Il canto apparve a Napoli nell'edizione Starita 1835. Sulla difficoltà di ricostruire l'iter compositivo di questo canto cfr. Umberto Bosco, *Titanismo e pietà in Giacomo Leopardi*, Le Monnier, Firenze 1957.

²⁹ Il bassorilievo che Leopardi ha ammirato risulta essere quello per la tomba di Clelia Severini dello scultore Pietro Tenerani. È l'Epistolario leopardiano ad offrire un prezioso riscontro, infatti in una lettera a Carlotta Lenzone il poeta dice: «Ho veduto il bravo e amabile Tenerani, col quale si è parlato di lei molto, e se ne parlerà ancora, se lo rivedrò spesso, come mi propongo. Non so se ella conosce un'altra Psiche ch'egli sta lavorando, che mi è parsa bellissima, come anche un bassorilievo per la sepoltura di una giovane pieno di dolore e di costanza sublime». Leopardi, *Lettere*, a cura di Rolando Damiani, Milano, Mondadori, 2006, 29 Ottobre 1831, pp. 966-67. La statua a cui allude il poeta rappresenta Psiche svenuta al ritorno dall'Ade, portata a termine nel '22 e «replicata 12 volte». Il Leopardi conosceva bene la prima *Psiche* dello scultore del 1817, in quanto acquistata nel 19 dalla Lenzone e da lei inserita in «una nicchia absidata avanti alla quale si doveva passare per andare nel salone dell'appartamento». Cfr. A. Giuliano, *Giacomo Leopardi, Carlotta Lenzone e Pietro Tenerani*, in «Paragone», 1966, n.193, pp. 87-89. Il bassorilievo «attualmente a palazzo Braschi ove è conservata la gipsoteca Tenerani, commissionato nel '22 da Giuseppe Severini per la morte della figlia diciannovenne e destinato alla chiesa di S. Lorenzo in Lucina, fu tradotto molto tardi in marmo, forse nel 1824 per la morte del committente». Cfr. Anna Vergelli, *Genesis e linguaggio delle sepolcrali leopardiane*, Roma, Bulzoni, 1977, p.21; Cfr. Oreste Raggi, *Della vita e delle opere di Pietro Tenerani*, Firenze, Le Monnier, 1880. Per la storia del bassorilievo cfr. L. Serra, *Un marmo di P. Tenerani*, in «Rassegna marchigiana per le arti figurative», VIII 1929-30, pp. 305-306; per la sepolcrale oltre alla già citata Vergelli cfr. Raffaele Sirri, *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale*, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, 1989; Angiola Ferraris, *L'ultimo Leopardi*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 73-85.

Vengono rappresentati due piani: l'eternità, intesa come fissità, e la vita reale, considerata «sudato sogno»³⁰.

«Asciutto il ciglio ed animosa in atto/Ma pur mesta sei tu»³¹»

La fanciulla del bassorilievo sta andando incontro alla morte col «ciglio asciutto», anche se la malinconia dell'espressione tradisce quella stoica risoluzione di partire. Sono versi particolarmente suggestivi: suscitano il desiderio irrefrenabile di trattenere la fanciulla persa al limite estremo, ritratta in quell'attimo di esitazione, dovuto allo smarrimento per tutto quello che si deve inesorabilmente lasciare. Al limite tra l'essere e il non essere, c'è sempre l'occhio, lo sguardo che scruta, indaga alla ricerca di un varco, proteso ad approfondire il mistero dell' "oltre la morte", sia nella poesia di Leopardi che di Montale³² :

*brucia ancora
una grana di zucchero nel guscio
delle tue palpebre
[...] Come quando
ti rivolgesti e con la mano, sgombra
la fronte dalla nube dei capelli,
mi salutasti- per entrare nel buio.*³³

Nella seconda sepolcrale del Recanatese, la morte è contemplata nei suoi effetti distruttivi sulla persona che fu bella³⁴ -

*quel dolce sguardo,
che tremar fe se, come or sembra immoto
in altrui s'affisò...*³⁵

³⁰ Il pensiero per la morte della donna è espresso con dolore profondo e rappresenta il dono di una Natura matrigna e cattiva: *Bellissima donzella*. In questo settenario la sorte per la morte in giovinezza è resa ancora più toccante per la presenza di *Bellissima* accanto a *donzella*.

³¹ Nello *Zibaldone* (28 novembre 1821) aveva scritto: «Il momento della morte e quelli che immediatamente la precedono sono assolutamente momenti di riposo e di ristoro, tanto più pieno e profondo quanto maggiori sono le pene che conducono a quel passo».

³² Montale, *Tutte le poesie*, cit., p. 197. *La Bufera*

³³ *ivi*, p. 197.

³⁴ Blasucci, *Sopra il ritratto di una bella donna*, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, Edizioni scientifiche italiane, 1989; Ferraris, *L'ultimo Leopardi*, cit., pp.85-91. Per quanto attiene a questa sepolcrale il riferimento artistico, su cui Leopardi ha preso spunto è il «monumento funerario per Margherita Canton, marchesa di Northampton.» terminato dal Tenerani nel 1833 ma che il Nostro «ebbe modo di vedere qualche prova dell'opera», un bozzetto ridotto, nell'autunno 1831, nello studio di Piazza Barberini. Cfr. Vergelli, *Genesi e linguaggio delle sepolcrali leopardiane*, cit., pp.25-26 e nota 52.

³⁵ Leopardi, *Poesie e prose*, cit., vol. I, p. 111.

ma proprio nell'abbandono al ricordo dei passati attributi della bella donna, il poeta ottiene una sorta di vendetta catartica nei confronti di Aspasia, sostenendo che la bellezza, quell'eterno femminile che tanto e in ogni epoca ha fatto sospirare i poeti, sarà un giorno null'altro che fango e cenere. Potrebbe trattarsi della stessa Fanny Targioni Tozzetti, dipinta, per così dire, dal poeta in una specie di ritratto *post mortem* al fine di ottenere la finale rivincita di quella grande passione isterilitasi nel rifiuto dell'amata. In tal modo egli esercita il dominio sulla passione e sulla donna³⁶. Ma la ripetizione del dimostrativo "quel" vuole caratterizzare in maniera immanente immagini che rinnovano «impressioni e piaceri» che fattezze «di altri tempi» avevano suscitato³⁷. Trasuda un'emozione che trascende il semplice rimpianto poetico, facendo trapelare il calore e la sensualità di ciò che il poeta ha effettivamente vissuto³⁸. Inoltre, pur sempre, in questo contesto, la contemplazione della bellezza è un varco, un momento d'incanto, una tensione all'infinito, in cui *erra lo spirito umano*; ma se una semplice stonatura, «fere l'orecchio, in nulla/ torna quel paradiso in un momento»; così, appena giunge la morte, si dilegua dalla mente di chi ammirava in quella bellissima creatura la sublime idea che ella suscitava.³⁹

*Desideri infiniti
E visioni altere
Crea nel vago pensiero,
per natural virtù, dotto concetto;
onde per mar delizioso, arcano
erra lo spirito umano,
quasi come a diporto
ardito notator per l'Oceano:
ma se un discorde accento
fere l'orecchio, in nulla*

³⁶ Franco Fortini, *Nuovi saggi italiani*, vol.II, Garzanti, Milano 1987.

³⁷ Leopardi, *Zibaldone*, cit., 24 maggio 1829, p. 3075. L'analogia con *Aspasia* è evidente nella descrizione degli attributi fisici.

³⁸ Difatti in questa canzone non viene descritta una giovinetta soffusa da virginea giovinezza, la cui morte prematura suscita il lamento del poeta, ma siamo di fronte a una tomba di una donna, una bella donna, che nel pieno della sua vita ha suscitato piacere. Possiamo notare la funzione «di certe parole tronche seguite da pause, spesso puri monosillabi, per i loro effetti percussivi». Cfr. Blasucci, *Sopra il ritratto...*, cit., p.38; Fortini, *Nuovi saggi italiani*, cit, p. 65.

³⁹ Con l'aggettivo «infiniti» e con l'uso «di polisillabi di significato vasto» Leopardi procede con una tensione vago-indefinita allucinatoria. Cfr. Blasucci, *Sopra il ritratto...*, cit., pp. 39-40.

*torna quel paradiso in un momento.*⁴⁰

(39-49)

La bellezza, in questo contesto, è osservata solo come un momento transitorio, un varco, che cela l'eternità del nulla e della negazione⁴¹. Lo sguardo della donna è inserito non come una caratteristica fisica, ma in riferimento a ciò che esso emana.

Le fanciulle dell'ultimo Leopardi rappresentano due donne, *due destini*, che conducono direttamente al *Quaderno di quattro anni* di Montale:

Celia fu resa scheletro dalle termiti

Clizia fu consumata dal suo Dio

*che era lei stessa.*⁴²

La Natura leopardiana si trasforma in *Miraggi* come inidentità che⁴³

regge il mondo, lo crea e lo distrugge

per poi rifarlo sempre più spettrale

*e irricognoscibile.*⁴⁴

Rimane solo un'opera d'arte a stabilire la connessione tra il «millennio e l'istante», tra chi visse e chi no.

⁴⁰ Leopardi, *Poesie e prose*, cit., p.112.

⁴¹ Si profila così il «misterio eterno/ dell'esser nostro». Il dualismo diventa il principio della seconda sepolcrale «il dualismo materialismo platonismo – sottolinea Spitzer – informa il contenuto e la forma di questa poesia». Cfr. Leo Spitzer, *L'Aspasia di Leopardi*, in «Cultura neolatina», 2/3, 1963, p.266.

⁴² Montale, *Tutte le poesie*, cit., p. 527. *Due destini*- dattiloscritto datato 12-7-1973. Epigramma, quartina di due endecasillabi e due versi di 13 sillabe. Celia «crocefissa viva e divorata dalle formiche, è morta in un villaggio di negri presso i quali si era recata come missionaria e infermiera ». Cfr. *Troppo oscuro troppo chiaro*, in «Corriere della Sera», 14 aprile 1950.

⁴³ In Leopardi la natura congegno perfetto, misterioso, meraviglioso e spietato opera meccanicamente, obbedendo unicamente alla cieca legge della necessità, crea e distrugge per poi riprodurre: «La natura, p. necessità della legge di distruz. e riproduz., e p. conservare lo stato attuale dell'universo, è essenzialm. regolarm. e perpetuam. persecutrice e nemica mortale di tutti gl'individui d'ogni gen. e specie, ch'ella dà in luce; e comincia a perseguirli dal punto med. in cui gli ha prodotti. Ciò, essendo necessaria conseg. dell'ord. attuale delle cose ...». Leopardi, *Zibaldone*, cit., tomo secondo, 11 aprile 1829, p. 3043. Oppure in *Sopra un basso rilievo...*: «Madre temuta e pianta/Dal nascer già dell'animal famiglia/ Natura illaudabil meraviglia,/ che per uccider partorisce e nutre» vv. 44-47, Leopardi, *Poesie e prose*, vol. I, cit., p.108. E nell'abbozzo dell'inno *ad Arimane*: «[...] produzione e distruzione ec. Per uccider partorisce ec. Sistema del mondo, tutto patim. ». Ivi, p. 685. Già nella *Storia dell'astronomia* egli afferma: «La natura non distrugge che per creare e non crea che per distruggere». Ivi, vol. II, pp. 567- 633.

⁴⁴ Montale, *Tutte le poesie*, cit., pp. 641-42.

Sulla soglia, alla ricerca di un'immagine della madre, il poeta ligure, come un'inquadratura cinematografica poserà il suo sguardo, partendo dalle mani, su una figura a mezzo busto - «quelle mani quel volto, le tue mani il tuo volto⁴⁵» - in cui l'unica certezza è che la vita futura dei morti è nella memoria dei vivi, come sostiene anche Leopardi nello *Zibaldone*:

Noi piangiamo i morti, non come morti ma come stati vivi; piangiamo quella persona che fu viva, che vivendo ci fu cara, e la piangiamo perché ha cessato di vivere perché ora non vive e non è. Ci duole, non che egli soffra ora cosa alcuna, ma che egli abbia sofferta quest'ultima e irreparabile disgrazia [...] di essere privato della vita e dell'essere. Questa disgrazia accadutagli è la causa e il soggetto della nostra compassione e del nostro pianto. Quanto è al presente, noi piangiamo la sua memoria, non lui.⁴⁶

Nella *Bufera* e in *Satura* sono presenti due donne e i loro occhi : la Clizia, che con i suoi occhi splendenti trafigge il buio della guerra, e quelli bui di Drusilla, che pur tanto offuscati riescono a vedere di più.

Dalla *Bufera* in poi, infatti, prevale il buio: lo sguardo del poeta è rivolto a paesaggi e situazioni notturne, come avviene nell'ultimo Leopardi, con forti allusioni ambivalenti della luce del lampo. Luce che squarcia le tenebre e che coincide con un evento negativo, la bufera; ma è anche il segno di una rivelazione portata dalla donna- angelo, in grado di indicare il varco della salvezza. Clizia è sorta dalle ceneri di Arletta, possiede la doppia vista, i suoi occhi d'acciaio e, a partire da *Iride*, assume su di sé il carico della follia storica.

Clizia nella *Primavera hitleriana* è la personificazione della salvezza, in un'atmosfera infernale; scende dall'alto per indicare una speranza:

Guarda ancora

In alto, Clizia, è la tua sorte, tu

Che il mutato amor mutata serbi

Fino a che il cieco sole che in te porti

Si abbacini nell'altro e si distrugga in lui.⁴⁷

⁴⁵ Ivi, p. 211. *A mia madre – La Bufera e altro, Parte prima Finisterre*. Poesia scritta alla fine del 1942, l'anno della morte della madre, Giuseppina Ricci (deceduta a Monterosso) e pubblicata su rivista nel 1943.

⁴⁶ Leopardi, *Zibaldone*, cit., 9 aprile 1827, p. 2852.

⁴⁷ Ivi, *La Bufera – Silvae*, pp. 256-57. Il testo è stato elaborato in due fasi, nel 1939 e nel 1946 (prima e dopo la guerra).

Lo sguardo del poeta nella *Buferà* è anche rivolto al recupero memoriale: la torre della casa di Monterosso, con il leopardiano passero solitario, innesca una serie di ricordi infantili:

*Ho visto il merlo acquaiolo
Spiccarsi dal parafulmine:
[...]*

*Ho visto il festoso e orecchiuto
Pisquillo [...]*

*ho visto nei vetri a colori
filtrare un paese di scheletri
da fiori di bifore- e un labbro
di sangue farsi più muto.⁴⁸*

La triplice anafora scandisce in maniera icastica lo sguardo del poeta al limite sulla soglia, dai vetri delle bifore dell'ultimo piano della casa, da dove sembrano filtrare i volti di persone care morte.

In *Satura* l'orizzonte di Montale è quello di una realtà quotidiana, raramente esce fuori dalle pareti domestiche, se non per inseguire guizzi di memoria dolorosa. Egli sembra in possesso di una verità dolorosa che contrappone ai cantori gratuiti del benessere, delle «magnifiche sorti e progressive».⁴⁹ Il suo sguardo è proiettato spesso sul colore grigio, il colore della malinconia, della nebbia, del fumo, della foschia. I suoi occhi sono offuscati dalla nebbia e dal «volubile fumo» dei suoi sigari, da dove spesso appare il ricordo di Mosca⁵⁰:

*Quante volte t'ho atteso alla stazione
Nel freddo, nella nebbia. Passeggiavo
Tossicchiando, ...
fumando Giuba ...⁵¹*

Mosca è l'insetto miope, ma capace di orientarsi meglio col suo «radar di pipistrello»:

⁴⁸ Ivi, p. 216. *Da una torre* prima di entrare nella raccolta *Buferà e altro*, venne anticipata nel 1945 sul "Politecnico".

⁴⁹ Cfr. *Il tu. Satura*, ivi, p. 283.

⁵⁰ Ivi, *Satura* 8, *Xenia I*, p. 296.

⁵¹ Ivi, *Nel fumo, Satura I*, p. 329.

*ho sceso milioni di scale dandoti il braccio
non già perché con quattr'occhi forse si vede di più
con te le ho scese perché sapevo che di noi due
le sole vere pupille, sebbene tanto offuscate,
erano le tue.⁵²*

La donna conferma il suo ruolo di guida con la potenza visiva, non tanto di derivazione dantesca o petrarchesca, come accade per Clizia, capace di fissare il sole dei valori eterni; qui, invece, le sue pupille, così concrete, regolano una sapienza terrena, domestica. Guida il poeta perché provvista di una saggezza a lui ignota; non quindi per privilegio culturale (Clizia), ma con una capacità di orientamento riesce a vivere meglio nel quotidiano, nel reale.

L'anguilla di Montale, nella *Bufera*, «l'anima verde» che cerca vita in luoghi di aridità e desolazione, «la scintilla», che dimostra che tutto ricomincia ogni volta che tutto sembra carbonizzarsi, ricorda la ginestra di Leopardi, il fiore che il «deserto consola». Il paesaggio arido e inospitale è quello della vita. Entrambe sono simbolo della poesia, cosciente della propria precarietà nel mondo, ma pronta a far sentire la sua voce:

*Nobil natura è quella
Che a sollevare si ardisce
Gli occhi mortali incontra
Al comun fato, e che con franca lingua[...]*

*Confessa il mal che ci fu dato in sorte.⁵³
(Ginestra 111-114)*

*L'iride breve, gemella
Di quella che incastonano i tuoi cigli
E fai brillare intatta in mezzo ai figli
Dell'uomo, immersi nel tuo fango, puoi tu
Non crederla sorella?⁵⁴*

È la prospettiva dello sguardo che cambia radicalmente: Leopardi fissa il suo al cielo, alla contemplazione degli spazi celesti, si identifica prima di tutto con l'alto (non dimentichiamo che è stato, da giovane, autore della storia dell'astronomia); Montale inserisce lo sguardo di

⁵² Ivi, p. 309. *Ho sceso dandoti il braccio...*, *Satura- Xenia II*, 5 – manoscritto datato 20 novembre 1967.

⁵³ Leopardi, *Poesie e prose*, cit., vol. I, pp. 124-33.

⁵⁴ Montale, *Tutte le poesie*, cit., p. 262. *L'anguilla*, pubblicata in «Botteghe oscure», quad. I, Napoli 1948, è posta in chiusura della sezione *Silvae* della *Bufera e altro* ed è il punto d'arrivo dell'abbandono della donna angelo e la transizione dal cielo alla terra.

Clizia, e il messaggio di speranza, capace di riunire la forza biologica e quella morale: la piccola iride dell'anguilla è uguale a quella che contengono i cigli della donna; occhi che ella fa brillare senza che il fango la contami. Nel deserto della società la salvezza della poesia potrà darsi solo con la fedeltà e la fiducia nel biologico, nel verde dell'anguilla⁵⁵.

Nel *Diario del 71*, nel suo messaggio lucidamente eroico, Montale richiama, per certi aspetti, la *nobil natura* della leopardiana ginestra, senza orgogli vani, ma senza cedimenti vili, in una dichiarazione di poetica dai toni sommessi, gli unici che sopporta⁵⁶:

La mia Musa[...]

Sventola come può, ha resistito a monsoni

Restando ritta, solo un po' ingobbita

Se il vento cala sa agitarsi ancora

Quasi a dirmi cammina non temere,

*finché potrò vederti ti darò vita.*⁵⁷

⁵⁵ Per *L'anguilla* cfr. Francesco Zambon, *L'iride nel fango. L'anguilla di Eugenio Montale*, Parma, Pratiche, 1994; cfr. anche Romano Luperini, *Il viaggio dell'anguilla: o il romanzo delle «Silvae»*, in ID., *Montale o l'identità negata*, Napoli, Liguori, 1984.

⁵⁶ In un'intervista del '68, il poeta sostiene che il mondo non è fatto soltanto di arte. Eppure si domanda, l'«uomo economico riuscirà davvero a sopravvivere senza ciò che un tempo si chiamava spirito? »Cfr. *Montale: il mio canto, la mia vita*, a cura di Achille Mollo, in «La Repubblica», 23 giugno 1990 : «Non so quale sia la funzione della poesia nel mondo. Forse, se la poesia saprà conciliare l'istinto – la cosiddetta ispirazione – con la ragione, se saprà trovare questo *modus vivendi*, potrà esercitare un'influenza sulle altre arti. Insieme alle quali potrà avere anche una funzione sull'intera società e – diciamo pure la grossa parola – sull'uomo. [...]. Il mondo, purtroppo non è fatto soltanto di arte, non è fatto di suoni, non è fatto di colori, non è fatto solo di parole, ma anche di problemi pratici. Se vogliamo salvare il mondo, bisogna tuttavia salvare anche cose non assolutamente necessarie come la poesia. L'uomo economico da solo non potrà sopravvivere».

⁵⁷ Montale, *Tutte le poesie*, cit., p. 439. *Diario del 71 e del 72 (La mia musa – manoscritto datato 15-5-71)*.