

# PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE  
DI STUDI SULLA CITAZIONE



# PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL  
OF QUOTATION STUDIES

*Rivista semestrale online / Biannual online journal*

<http://www.parolerubate.unipr.it>

---

Fascicolo n. 2 / Issue no. 2

Dicembre 2010 / December 2010

***Direttore / Editor***

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

***Comitato scientifico / Research Committee***

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

***Segreteria di redazione / Editorial Staff***

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

***Esperti esterni (fascicolo n. 2) / External referees (issue no. 2)***

Lucia Battaglia Ricci (Università di Pisa)

Francesco Bausi (Università della Calabria)

Carol Bolton (Loughborough University)

Roberto Campari (Università di Parma)

Francesco Fiorentino (Università di Bari)

Amedeo Quondam (Università di Roma La Sapienza)

Franca Varallo (Università di Torino)

***Progetto grafico / Graphic design***

Jelena Radojev (Università di Parma)

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2010 – ISSN: 2039-0114

## INDEX / CONTENTS

### PALINSESTI / PALIMPSESTS

- Controcanto. Per alcune citazioni esplicite nelle novelle di Matteo Bandello*  
RINALDO RINALDI (Università di Parma) 3-25
- Quotation, Paratext and Romantic Orientalism: Robert Southey's "The Curse of Kehama" (1810)*  
OURANIA CHATSIU (Swansea University) 27-50
- Nel segno di Polifilo*  
VANJA STRUKELJ (Università di Parma) 51-93
- Chacun sa citation*  
MICHELE GUERRA (Università di Parma) 95-118

### MATERIALI / MATERIALS

- La citazione biblica come esegesi del testo: "Paradiso", XIV, 85-96*  
MATTEO LEONARDI (Liceo Classico "Don Bosco", Borgomanero) 121-136
- Ombre di ombre. Wilde cita Balzac. II*  
SUSI PIETRI (École Nationale Supérieure d'Architecture, Paris) 137-147
- Tre citazioni: Corazzini, Sbarbaro, Montale*  
GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI (Università di Torino) 149-165
- L'inganno della monade perfetta. Autoreferenzialità e intertestualità in Luigi Malerba. I*  
GIOVANNI RONCHINI (Università di Parma) 167-183

### LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS

- [recensione – review] *Remploi, citation, plagiat. Conduites et pratiques médiévales (X<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle)*, études réunies par Pierre Tourbet et Pierre Moret, Madrid, Casa de Velazquez, 2009  
DIANA BERRUEZO 187-194
- [recensione – review] Sandra Covino, *Giacomo e Monaldo Leopardi falsari trecenteschi. Contraffazione dell'antico, cultura e storia linguistica nell'Ottocento italiano*, Firenze, Olschki, 2009  
ALESSANDRO MARIGNANI 195-203





GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI

**TRE CITAZIONI:  
CORAZZINI, SBARBARO, MONTALE**

1. La celebre dichiarazione di poetica di Sergio Corazzini, che ha come sigla la *Desolazione del povero poeta sentimentale*, è tutta esclamativa, calcolatamente enfatica fino all'eccesso, proprio per rilevare nel modo più efficace la distanza abissale fra chi non è poeta, bensì un piccolo fanciullo che piange, e il poeta artiere di Carducci, la lampada che arde di Pascoli, il raffinato artefice di d'Annunzio. Ma è più specificamente una citazione quasi letterale di d'Annunzio, e si tratta della scena quarta nell'atto terzo della *Fiaccola sotto il moggio*: il dialogo fra Gigliola e il fratello debole e malato Simonetto. Gigliola rivela a Simonetto che Angizia, la serva che ora è diventata la moglie del padre, in realtà ha ucciso la madre strozzandola con il coperchio del cassone dove sono i panni della famiglia; e la reazione immediata è un'esclamazione di orrore e un grido di vendetta, che è la replica della proclamazione di Giacomo Leopardi nella canzone *All'Italia*:

“Ah, morte, morte! Dammi,  
dammi... qualcosa per ferire, dammi

da uccidere... Ora vado,  
ora corro... Mi sento  
forte”.<sup>1</sup>

Leopardi esclama di voler combattere e procombere lui solo per l'Italia, ora che gli eroi sono morti e tutto è silenzio e rinuncia. Anche l'ultimo maschio dei Sangro grida che vuole agire e uccidere l'assassina a tradimento della madre, ma dice “qualcosa [...] da uccidere”, non cita affatto un'arma necessaria per la vendetta, con vaga e un poco ambigua genericità. Ma d'Annunzio si serve dell'esclamazione leopardiana con sottile ambiguità: questa è autentica, partecipa della dimensione eroica della poesia politica e dell'epica, mentre quella di Simonetto ha un'intonazione patetica, perché il giovinetto è debole e malato, e subito, fin dall'inizio della tragedia, il personaggio così è stato dichiarato e fissato come *dramatis persona*.

Si tratta però anche di un commento critico a opera di d'Annunzio: chi chiede l'arma per combattere e morire per l'Italia è il poeta fragile e malato, tragico rappresentante della famiglia abruzzese dei Sangro che sta andando in rovina come il loro palazzo. Ed ecco allora il risvolto dell'esclamazione eroica di Simonetto, quando la sorella gli rivela che la morte della madre non è stata un incidente, una fatalità, ma un omicidio, scientemente premeditato e attuato dalla donna di Luco dei Marsi Angizia Fura, che è diventata l'amante di Tibaldo de' Sangro e, dopo la morte della moglie, la nuova sposa e la padrona della casa. Simonetto continua a gridare la sua volontà di vendetta sempre più

---

<sup>1</sup> G. d'Annunzio, *La fiaccola sotto il moggio. Tragedia*, in Id., *Tragedie, sogni e misteri*, vol. I: *Sogno d'un mattino di primavera – Sogno d'un tramonto d'autunno – La città morta – La Gioconda – La gloria – Francesca da Rimini – Parisina – La figlia di Iorio – La fiaccola sotto il moggio – Più che l'amore*, a cura di E. Bianchetti, con un *Avvertimento* di R. Simoni, Milano, Mondadori, 1968 (prima ed. 1940), pp. 1047-1048. Leopardi dichiarava: “L'armi, qua l'armi; io solo / Combatterò, procomberò sol io. / Dammi, o ciel, che sia foco / Agl'italici petti il sangue mio” (G. Leopardi, *All'Italia*, in Id. *Canti*, in Id., *Tutte le opere*, con introduzione e a cura di W. Binni, con la collaborazione di E. Ghidetti, Firenze, Sansoni, 1969, vol. I, p. 3, vv. 37-40).

freneticamente ed esasperatamente, ma in modo isterico, con un accumularsi di parole sempre più esagerate e sempre più vuote, irreali:

“Su, dammi, dammi qualcosa... Ch’io corra,  
ch’io la cerchi... Dov’è? La prenderò  
per i capelli, la trascinerò  
sino alla pietra, su la pietra stessa  
la sbatterò, la finirò.

[...]

Ahi! Ahi!

Che è questo? Gigliola,  
Gigliola, questo spasimo...  
Se ne va l’anima... Aiutami tu!  
Non potrò... non potrò...  
La forza! Dammi la forza! Gigliola!

[...]

Oh! Oh! Oh! Sono un povero malato...  
Oh! Oh! Altro non posso che morire...”<sup>2</sup>

La scansione dell’itinerario di Simonetto, dal grido di orrore, di rivolta e vendetta fino allo schianto conclusivo della fragilità fisica e mentale, fino alla confessione dell’impossibilità di agire e di essere capace soltanto di morire, definisce in profondità il personaggio e insieme la condizione del genere tragico nei tempi moderni (anche se *La fiaccola sotto il moggio* è ambientata “al tempo del Re Borbone Ferdinando I”).<sup>3</sup> Colui che dovrebbe vendicare il delitto che è anche tradimento e inganno (come Oreste nella trilogia eschilea), è debole e malato: la tragedia deve allora trovare un’altra via perché si restauri la giustizia, e tocca a Gigliola agire, come ella ha sempre saputo. L’eroe tragico non è più in grado di esercitare la vendetta, di ricostituire la giustizia, di essere modello anche di orrore e violenza e rivolta contro gli dèi ingiusti, nell’enormità magnanima dei suoi delitti, fino ad affrontare lucidamente le conseguenze dell’operare, anche la morte. Simonetto sa soltanto morire di una malattia fisica e intellettuale, palesando lo spasimo della sua mente e del suo

---

<sup>2</sup> G. d’Annunzio, *La fiaccola sotto il moggio. Tragedia*, cit., p. 1048.

<sup>3</sup> Ivi, p. 936.

corpo esangue. Lo slancio all'azione è un vano sussulto: le troppe esclamazioni, tanto più esasperate quanto più vuote e vane, sono un segno di impotenza. Ci sono allusioni classiche (Atamante reso pazzo che sfracella uno dei figli sotto un masso, la crudelissima tortura e il supplizio che i figli infliggono alla matrigna Dirce per la sua malignità), in funzione di una sempre più esasperata e improbabile modalità di punizione di Angizia, ma è chiaro che Simonetto non è affatto capace di azione e sa soltanto parlare, recitare con le parole d'altri, si tratti di Leopardi o dei miti greci.

Nell'esaltazione isterica di Simonetto la parola letteraria (e mitica) si scontra con la vita, poiché vita non è il grido ma l'azione, quella di cui è capace soltanto Gigliola (come tante altre protagoniste dannunziane, Basiliola e Fedra soprattutto). Se nella tragedia classica parola e azione coincidono, corroborandosi, in quella moderna e abruzzese dei Sangro i due elementi si scontrano ma non si annullano. Nella *Fiaccola sotto il moggio* Simonetto è il fanciullo malato e capace solo di morire, ma accanto a lui c'è l'eroina autentica Gigliola, ed altri in grado di agire e sapere come Bertrando, Angizia e il serparo. La tragedia, insomma, è ancora possibile nella letteratura come alternativa alla volgarità e malignità del presente, quel presente a cui proprio Gigliola si oppone con eroismo e disperazione.

Corazzini, invece, riprende e amplifica le frasi di Simonetto ma le fa uscire dall'ambito tragico toccando un problema centrale della letteratura contemporanea. Egli discorre di sé come poeta, anzi non-poeta poiché la poesia non è più possibile, come fanciullo, sì, ma non divino come quello di Pascoli e del prologo di *Alcyone*,<sup>4</sup> capace solo di piangere, cioè di vivere e morire in una sorta di grado zero dell'esistenza. La letteratura, tutta la

---

<sup>4</sup> Si fa riferimento alla prosa pascoliana *Il Fanciullino* e alla poesia dannunziana *Il fanciullo*, nella prima parte di *Alcyone*.

letteratura, è infatti malata a morte e la parola poetica non è più pronunciabile, ciò che resta è soltanto la vita, per di più sull'orlo della morte:

“Perché tu mi dici: poeta?  
 Io non sono un poeta.  
 Io non sono che un piccolo fanciullo che piange.  
 Vedi: non ho che le lagrime da offrire al Silenzio.  
 Perché tu mi dici: poeta?  
 [...]  
 Oh, io sono, veramente malato!  
 E muoio, un poco, ogni giorno.  
 Vedi: come le cose.  
 Non sono, dunque, un poeta:  
 io so che per esser detto: poeta, conviene  
 viver ben altra vita!  
 Io non so, Dio mio, che morire”.<sup>5</sup>

In questa citazione e variazione ampliata del grido finale di Simonetto c'è anche un altro riferimento dannunziano, quello alle “cose” del palazzo dei Sangro che vanno in rovina, muoiono a poco a poco, le statue come la fontana, i tetti come le stanze. Il fanciullo non è più quello divino che è in ogni uomo – sia pure tanto spesso flebile – né il cantore che appare a d'Annunzio a Settignano, ma il malato che può solo piangere e non sa più dire parole di verità o bellezza. *Desolazione del povero poeta sentimentale*, insomma, forza il significato del personaggio nella *Fiaccola sotto il moggio*: il malato Simonetto parla con le parole sublimi di Leopardi e del mito greco, ma Corazzini le dichiara improponibili poiché la letteratura non può più usare le parole del passato, bensì soltanto lacrime e lamenti. Il fanciullo divino che ha suscitato nel cuore umano la poesia è diventato “piccolo”, silenzioso, senza parola: il “Silenzio” di cui parla Corazzini è quello di una parola che non è più pronunciabile.

---

<sup>5</sup> S. Corazzini, *Desolazione del povero poeta sentimentale*, in Id., *Piccolo libro inutile*, in Id., *Poesie edite e inedite*, a cura di S. Jacomuzzi, Torino, Einaudi, 1973<sup>3</sup>, p. 117 e p. 119.

Simonetto lacrimevolmente dice, dopo la vana proclamazione di vendetta: “Altro non posso che morire”. L’ultimo dei Sangro pronuncia le esasperate, nobili, appassionate parole della letteratura e non a caso alla fine dell’orazione tragica si sente mancare l’“anima”, cioè non soltanto le forze fisiche ma più radicalmente la mente ovvero lo spirito divino. Significativamente la tragedia dannunziana si conclude con il fallimento dell’azione di giustizia a cui Gigliola si è dedicata, ben sapendo che il fratello non è in grado di fare ciò che dovrebbe. È il capovolgimento della situazione di Elettra e Oreste nella trilogia di Eschilo: Gigliola, votata ugualmente alla morte, non potrà uccidere Angizia perché il padre l’ha preceduta, e non potrà mai sapere se il padre ha voluto punire l’assassina oppure far tacere per sempre il sospetto di essere stato complice del delitto. La tragedia in crisi messa in scena da d’Annunzio suggerisce così una più generale crisi della letteratura: non può più esistere il poeta, l’intreccio fra azione e parola, vita e creazione, si è sciolto.

Anche il non-poeta Corazzini ripete di non poter fare altro che morire, radicalizzando il discorso di Simonetto, cioè l’idea dannunziana di un mondo dove il sublime della letteratura sta disgregandosi. La parola poetica è ormai diventata impronunciabile, con l’avvento della ragione è scomparso il poeta ‘ingenuo’ e non esiste neppure più il poeta leopardianamente “sentimentale” (il titolo corazziniano è in tal senso allusivo). L’ultima incarnazione della poesia nei moderni tempi borghesi può solo essere un piccolo fanciullo che piange e più non parla, preparandosi a morire: è una lezione offerta da Corazzini allo stesso d’Annunzio, che aveva proclamato “divina” la Parola e il Verso “tutto”.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Cfr. l’*Isottèo*: “O Poeta, divina è la Parola; / ne la pura Bellezza il ciel ripose / ogni nostra letizia; e il Verso è tutto” (G. d’Annunzio, *Epodo*, in Id., *L’Isottèo*, in Id., *Versi d’amore e di gloria*, vol. I: *Primo vere – Canto novo – Intermezzo – Elegie romane – L’Isottèo – La Chimera – Poema paradisiaco – Odi navali – Appendici*, a cura di

2. La prima sezione dei *Versi a Dina* di Camillo Sbarbaro contiene una serie di citazioni e variazioni dantesche che meritano qualche commento, per meglio interpretare questo poemetto d'amore e di memoria. Le più clamorose sono all'inizio:

“La trama delle lucciole ricordi  
sul mar di Nervi, mia dolcezza prima?  
[...]  
Forse. Ma il gesto che ti incise dentro,  
io non ricordo; e stillano in me dolce  
parole che non sai d'aver dette”.<sup>7</sup>

Il riferimento è a *Paradiso*, XXXIII, 55-63:

“Da quinci innanzi il mio veder fu maggio  
che 'l parlar mostra, ch'a tal vista cede,  
e cede la memoria a tanto oltraggio.  
Qual è colui che sognando vede,  
che dopo 'l sogno la passione impressa  
rimane, e l'altro a la mente non riede,  
cotal son io, ché quasi tutta cessa  
mia visione, e ancor mi distilla  
nel core il dolce che nacque da essa”.<sup>8</sup>

La riscrittura di immagini, metafore e concetti del canto supremo della *Commedia* ad opera di Sbarbaro è fondamentalmente terrena, umana e laica, secondo il canone della letteratura moderna che ha voluto cancellare il sacro. Il perno intorno a cui ruotano le terzine dantesche e gli endecasillabi di Sbarbaro è dato dai verbi analoghi: “distilla” e “stillà” (la minima differenza è determinata certamente dalle ragioni metriche). La metafora è uguale: “il

---

E. Bianchetti, Milano, Mondadori, 1950, p. 438 [IV, 12-14]). I versi sono citati dallo stesso d'Annunzio in una famosa pagina del *Piacere*.

<sup>7</sup> C. Sbarbaro, *Versi a Dina*, in Id., *Rimanenze*, in Id., *Poesie*, in Id., *L'opera in versi e in prosa*, a cura di G. Lagorio e V. Scheiwiller, Milano, Garzanti, 1995, p. 105.

<sup>8</sup> Per le citazioni dantesche si fa riferimento, qui e in seguito, all'edizione D. Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, vol. IV: *Paradiso*, Milano, Mondadori, 1967.

dolce” di Dante e il “dolce / parole” di Sbarbaro. La dolcezza è, in entrambi i casi, la “memoria”: quella della visione divina in Dante, in Sbarbaro la concretezza delle situazioni e dei luoghi, le lucciole di Nervi, il gesto della donna, le parole pronunciate ma svanite ormai dal ricordo. È la stessa dimenticanza per eccesso di visione: in Sbarbaro l’apparizione della donna oltrepassa la possibilità di ricordare e le lucciole sono minime folgorazioni, come in Dante la luce del Paradiso nel momento in cui si approssima alla visione di Dio. Si noti, nel poeta ligure, la notazione non realistica delle lucciole “sul mar di Nervi”: è, probabilmente, il mare dell’essere, l’infinità del tempo e dello spazio che rende unico e non ricordabile – se non per metafora e teologia negativa – l’incontro d’amore. E l’amore, qui, è quello umano e non quello maiuscolo “che move il sole e l’altre stelle” (*Paradiso*, XXXIII, 145), entrambi però sublimati, esclusivi, assoluti e perciò non più ricordabili, se non per effetto della dolcezza provata allora e ancora avvertita oltre quel tempo.

Il gesto della donna amata incide l’anima, così come la visione di Dante (nelle forme adeguate ai limiti sensibili della condizione umana) si è impressa nella sua memoria. E per Sbarbaro l’esperienza amorosa è un’eccezione come l’incontro di Dante con Dio nella forma trinitaria: l’unico modo per parlarne adeguatamente è il ricorso alla rappresentazione dell’amore divino nei versi più alti di tutta la *Commedia*. Il sacro è inattuale, irrecuperabile, ma le sue modalità letterarie si possono impiegare per esperienze che appaiono straordinarie come quella dei *Versi a Dina*: le luci immateriali delle lucciole e il “dolce” di quelle parole che stilla ancora nell’animo del poeta non sono legati a una precisa memoria (neppure la donna ricorda più di aver pronunciato quelle parole), ma sono analoghi alla Parola divina, irripetibili da chi ha vissuto l’oltranza della visione.

Sbarbaro, dopo la riscrittura delle terzine dantesche, ripete il commento di quest’esperienza che diventa scrittura:

“Estrema delusione degli amanti!  
invano mescolarono le vite  
s’anche il bene superstite, i ricordi,  
son mani che non giungono a toccarsi”.<sup>9</sup>

Così egli rileva il distacco radicale fra la visione dantesca e la propria, in un mondo ormai privo del divino. Paragonabile a quello divino e come tale ricordato solo per sentenza negativa, anche l’amore umano non può essere raccontato e descritto nella presso che completa dissoluzione della memoria. Ma per quanto straordinaria e sublime nei suoi limiti terreni, la traccia di dolcezza che è rimasta agli amanti di Sbarbaro è infinitamente più debole di quella che si conserva nella memoria di Dante, perché Dio gli ha concesso di comunicare ai lettori del suo poema lo straordinario godimento spirituale della visione. Nel mondo attuale, invece, si è dissolto il sacro, e l’amore sublime è, sì, raccontabile, ma senza una divina garanzia, fragile impressione nella memoria che non rappresenta più un contatto e una durata come ricordo della passione:

“Ognuno resta con la sua perduta  
felicità, un po’ stupito e solo,  
pel mondo vuoto di significato”.<sup>10</sup>

Se l’esperienza di Dio era possibile in un mondo in cui il sacro era presente e necessario, nel mondo desacralizzato di oggi l’esperienza eccezionale dell’amore quasi non lascia tracce, o le sue tracce sono sempre più deboli poiché non garantite (come in Dante) dal dono di Dio. L’unica possibile memoria, per questi amanti in un mondo dissacrato, è un “Miele” che non si conserva e non dura (nei sensi, nell’anima) come invece durava l’esperienza dantesca:

---

<sup>9</sup> C. Sbarbaro, *Versi a Dina*, cit., p. 105.

<sup>10</sup> *Ibidem*.



si confonde subito con il nulla: l'amore non dura, è rapido e fuggevole, non ne rimane altro che il ricordo in disfacimento.

I *Versi a Dina* sono dunque un serrato confronto fra la poesia del sacro, che ha Dante come punto di riferimento fondamentale, e la poesia dell'amore umano. Si veda ancora un'ulteriore e più generica allusione dantesca nella terza sezione del poemetto:

“Era color del mare e dell'estate  
la strada tra le case e i muri d'orto  
dove la prima volta ti cercai.  
All'incredulo sguardo ti staccasti  
un po' incerta dall'altro marciapiede.  
Nemmeno mi guardasti. Mi stringesti,  
con la forza di chi s'attacca, il polso.  
A fianco procedemmo un tratto zitti.

Una macchina adesso mi portava,  
procella appena dominata, verso  
il luogo di quel primo appuntamento.

Già la svolta il mio cuore riconosce  
e, raffica, la macchina la imbocca,  
ed ecco *tu ti stacchi*  
*un po' incerta dall'altro marciapiede.*  
(Non era che un crudele immaginare:  
paralitico tenta con quest'ansia  
la parte, se già il male la guadagna)”.<sup>13</sup>

Punto di riferimento è il primo incontro di Dante con Beatrice raccontato nella *Vita nuova* e anche l'incontro successivo nel giardino dell'Eden, dopo la morte della donna e la sua trasfigurazione in figura della filosofia divina.<sup>14</sup> Sono le due facce dell'amore mondano e di quello divino, all'interno della visione dantesca della condizione umana dopo la morte: l'apparizione nel Paradiso Terrestre ripete il primo incontro della donna amata,

<sup>13</sup> Ivi, p. 108.

<sup>14</sup> Si vedano in proposito i capitoli II-III della *Vita nuova* e i canti XXX-XXXI del *Purgatorio*.

spostandolo dalla realtà della vita alla dimensione spirituale della beatitudine celeste. Anche in questo luogo la poesia di Sbarbaro ripete l'esperienza della visione, ma la riconduce al mondo dissacrato del nostro tempo. Per questo c'è una parentesi di tre versi che spiegano il mutamento di prospettiva: l'apparizione della donna amata conduce Dante all'esperienza del Paradiso e alla comprensione del suo ordinamento fino alla suprema epifania di Dio, mentre quella dei *Versi a Dina* è un'illusione, una folgorazione della mente priva di consistenza e di futuro. Non c'è qui alcun felice rinnovamento, neppure nella memoria: il nuovo incontro immaginario assomiglia al gesto del paralitico che s'illude di essere ancora vitale, ma brancola impotente di fronte al moto della donna che si stacca dal marciapiede e si avvicina all'uomo nella visione, come nel primo incontro. Irrimediabile è la distanza temporale, e perduta è la stessa memoria di quell'emozionato e turbato avvenimento.

3. Nella quarta parte della *Bufera* di Eugenio Montale, che ha titolo '*Flashes*' e *dediche*, c'è un testo datato "Edimburgo" formato da due cinquine che appaiono l'una dall'altra del tutto distinte, anzi quasi contrapposte: *Vento sulla Mezzaluna*. Fra la prima e la seconda strofa c'è una relazione non formale e neppure concettuale, ma il suggerimento di un'alternativa ovvero di due punti di vista, dedicati al problema del sacro e della divinità nel mondo contemporaneo. È bene incominciare dalla seconda cinquina:

“L'uomo che predicava sul Crescente  
mi chiese 'Sai dov'è Dio?'. Lo sapevo  
e glielo dissi. Scosse il capo. Sparve  
nel turbine che prese uomini e case  
e li sollevò, in alto, sulla pece”.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> E. Montale, *Vento sulla Mezzaluna*, in Id., *La bufera e altro*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1984, p. 235.

Nella nota dell'edizione mondadoriana è detto che a Glasgow (curiosamente non a Edimburgo, secondo la datazione della poesia) ci sono "alcune strade semicircolari" chiamate "crescenti o mezzelune".<sup>16</sup> E risulta che a Edimburgo ci sono non soltanto strade ma anche piazze chiamate *crescent*, che hanno cioè il nome della mezzaluna. Il termine è messo in rapporto da Montale con l'uomo che predica ma non sa dove sia Dio, tanto da chiederlo al poeta che invece è in grado di rispondere, dando la giusta indicazione. Il gesto dell'uomo che scuote "il capo" non indica allora negazione o incredulità o rifiuto ma assentimento, tanto è vero che subito dopo scompare ed è sollevato come tutto il resto verso il cielo, mentre Edimburgo si trasforma in una nuova Gerusalemme che scende dal cielo secondo la visione di san Giovanni in *Apocalisse*, 21, 2. La "pece" è il buio di giù, del mondo terreno dove nessuno sa più dov'è Dio, neppure chi predica e tanto parla; ma basta che il nome di Dio sia pronunciato perché le cose e gli uomini siano trasportati dal vento divino al cielo.

I primi tre versi della cinquina mi sembrano derivare, come suggestione e citazione, dai capitoli XXI, XXII e XXIII dei *Promessi sposi*, quelli che raccontano il rapimento di Lucia, l'incontro dell'innominato con Lucia, il dialogo fra l'innominato e il cardinal Federigo. Si pensi innanzitutto all'ambientazione del primo monologo dell'innominato, dopo che questi è rimasto fortemente impressionato da quanto gli ha detto il Nibbio, di aver provato compassione per la ragazza che ha rapito:

"[...] pensava poi, rimasto solo, ritto, con le braccia incrociate sul petto, e con lo sguardo immobile sur una parte del pavimento, dove il raggio della luna, entrando da una

---

<sup>16</sup> Cfr. la *Nota* dell'autore presente in calce alla *princeps* (Vicenza, Neri Pozza, 1956) e riportata ivi, p. 1103.

finestra alta, disegnava un quadrato di luce pallida, tagliata a scacchi dalle grosse inferriate, e intagliata più minutamente dai piccoli compartimenti delle vetriate”.<sup>17</sup>

Abbandonando il loro paese Lucia e Renzo avevano visto una luna splendidamente luminosa, che accendeva il lago di un riflesso grandioso; all’innominato nel suo castello, invece, la luna appare attraverso i vetri con le grosse inferriate, tagliata a spicchi e sezioni, resa non più vera e viva ma astratta, geometrica, innaturale. Questo notturno è incorniciato da una doppia evocazione del diavolo, mentre l’innominato pensa alla ragazza che ha suscitato nel Nibbio una così forte compassione: “Un qualche demonio ha costei dalla sua [...]. Un qualche demonio, o... un qualche angelo che la protegge...”.<sup>18</sup> E sarà nella luce di questa luna “a scacchi” che l’innominato pronuncerà la sua orazione in forma di domanda su Dio: chi è, se esiste, dov’è, se ha un senso di fronte al potente che ha in mano Lucia e può farne quello che vuole.

Anche quando l’innominato decide di vedere chi sia la sua vittima, il colloquio animato e tempestoso fra l’oppressore e l’oppressa fa scattare, al suo culmine, la domanda su Dio:

“V’hanno forse maltrattata? Parlate’. ‘Oh maltrattata! M’hanno presa a tradimento, per forza! perché? perché m’hanno presa? perché sono qui? dove sono? Sono una povera creatura: cosa le ho fatto? In nome di Dio...’. ‘Dio, Dio,’ interruppe l’innominato: ‘sempre Dio: coloro che non possono difendersi da sé, che non hanno la forza, sempre han questo Dio da mettere in campo, come se gli avessero parlato. Cosa pretendete con codesta vostra parola? Di farmi...?’ e lasciò la frase a mezzo”.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> A. Manzoni, *I promessi sposi. Storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni. Edizione riveduta dall’autore. Storia della Colonna infame. Inedita. Milano 1840-1842*, edizione critica e commentata a cura di L. Badini Confalonieri, Roma, Salerno, 2006, pp. 396-397.

<sup>18</sup> *Ibidem*. La descrizione della luce lunare che illumina il lago mentre Renzo e Lucia abbandonano il loro paese si legge invece nel cap. VIII.

<sup>19</sup> *Ivi*, pp. 398-399.

L'innominato ripete la stessa domanda nel colloquio con il cardinale Federigo: "Dio! Dio! Dio! Se lo vedessi! Se lo sentissi! Dov'è questo Dio?".<sup>20</sup> Ed è la stessa domanda che viene fatta al poeta visitatore del "Crescente" di Edimburgo, laico e moderno turista ma ben informato su Dio, come lo sono Lucia e Federigo di fronte alla disperata interrogazione dell'innominato. Sia "l'uomo" di Edimburgo sia l'innominato predicano, ma nei *Promessi sposi* Lucia non risponde perché non può dire la verità nella sua condizione infernale di vittima. Si limita a pronunciare una sublime profezia di fronte alla predica rabbiosa e atea del tiranno, poiché perfino i potenti dovranno morire e si presenteranno a quel Dio che hanno in vita negato: "Se lei non mi fa questa carità, me la farà il Signore: mi farà morire, e per me sarà finita; ma lei!... Forse un giorno anche lei...".<sup>21</sup> E l'innominato ripensa nella sua notte alle frasi di Lucia, comprendendole nel loro vero significato:

"Tutt'a un tratto, gli tornarono in mente parole che aveva sentite e risentite, poche ore prima: 'Dio perdona tante cose, per un'opera di misericordia!' E non gli tornavan già con quell'accento d'umile preghiera, con cui erano state proferite; ma con un suono pieno d'autorità [...]".<sup>22</sup>

Montale sintetizza all'estremo l'episodio manzoniano, tutto centrato sull'angosciosa e grandiosa domanda su Dio, sostituendo a Lucia e a Federigo l'unica figura in grado di rispondere oggi, nei nostri tempi dissacrati: il poeta, infatti, è il solo a possedere la conoscenza di Dio. La prima cinquina di *Vento sulla Mezzaluna* ci fa sapere chi gli ha dato questo privilegio, una messaggera divina (il "tu" montaliano) che sembra alludere ancora al racconto di Manzoni:

"Il grande ponte non portava a te.  
T'avrei raggiunta anche navigando

---

<sup>20</sup> Ivi, p. 430.

<sup>21</sup> Ivi, p. 399.

<sup>22</sup> Ivi, p. 408.

nelle chiaviche, a un tuo comando. Ma  
già le forze, col sole sui cristalli  
delle verande, andavano stremandosi”.<sup>23</sup>

La messaggera ha detto al poeta dov'è Dio e dove può essere raggiunto, anche dal fondo dell'Inferno, come ha fatto l'innominato durante la sua notte fino alla prima luce dell'alba. È una conoscenza fragile e incerta, raggiunta malgrado l'inutilità o meglio l'impossibilità di conquistarla completamente percorrendo il “grande ponte” dell'*itinerarium mentis in Deum*. Ed è una certezza che rinvia sottilmente ai citati episodi dei *Promessi sposi*, dove le vittime come Lucia e gli uomini di fede come il cardinale garantiscono l'esistenza e la presenza di Dio, dove i potenti e gli oppressori non si curano di Dio e anzi lo negano, ma alla fine riconoscono il suo nome e la sua forza misteriosa.

Nei tempi attuali, completamente dissacrati, chi indica la presenza di Dio all'uomo che parla secondo ragione è il poeta di passaggio, testimone della fede grazie a una divina messaggera, grazie a una donna che, come la Beatrice dantesca e la Lucia manzoniana, è supremo tramite fra il mondo e il sacro. Solo il poeta può dire all'uomo che predica “sul Crescente” (una luna dimidiata, neanche piena) dov'è la luce assoluta del divino che illumina, appunto, come un “sole”. Nominato e ritrovato Dio, la città potrà essere sollevata verso il cielo, e la notte o la “pece” infernale dell'ignoranza e della disperazione (quella dell'innominato) sarà sostituita dalla luce, proprio come avviene nei *Promessi sposi*.<sup>24</sup> Il predicatore montaliano scompare nel momento in cui il poeta ha risposto alla domanda su Dio, così come nel romanzo scompare l'uomo antico appaltatore di delitti e l'innominato diventa uomo nuovo, in quell'antifrastico ma ugualmente sublime luogo di Dio che è il

---

<sup>23</sup> E. Montale, *Vento sulla Mezzaluna*, cit., p. 235.

<sup>24</sup> Il riferimento è all'alba e al suono delle campane, alla fine del capitolo XXI.

paese visitato dal cardinal Federigo. Sottilmente intrecciate con una fitta serie di corrispondenze, la poesia della *Bufera* e la pagina manzoniana raccontano entrambe (e da punti di vista diversi) la sempre più profonda crisi del sacro nel corso dei secoli.

Copyright © 2010

*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /*  
*Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*