

I segni dell'indicibile. Ipotesi su Montale e lo sguardo degli impressionisti

di Cèlia Nadal Pasqual

Abstract

Soprattutto nelle *Occasioni*, Montale esplora un modo innovativo di trattare i luoghi concreti, in particolare urbani e quotidiani – dalle stanze di una casa e dalle pareti che la separano dall'esterno, alle strade della città, ai binari di una stazione ferroviaria. Questo modo consiste anche nella rappresentazione grafica di ciò che è evocato nel testo. Mediante la inserzione di trattini, linee di puntini e altri segni grafici, nei limiti della forma grammaticalizzata della punteggiatura e anche al di là di essi, gli elementi concreti del mondo esterno e i tratti della vita interiore costituiscono sulla pagina una piattaforma iconica (e in qualche modo sonora) che arricchisce e complica i termini della testualità. Questa rappresentazione grafica dello spazio sulla carta ne allarga il senso e le suggestioni, attivando una multidirezionalità di rispecchiamenti tra il vissuto del soggetto e le potenzialità dello spazio.

Victor Stoichita ha individuato nella pittura impressionista una "tematizzazione dello sguardo". A partire da questa acquisizione, fondamentale per la tradizione modernista, nel modo di allargare le possibilità di rappresentazione dello spazio, Montale tematizza i limiti del dicibile e del conoscibile per mezzo della parola. Affiancando un quadro come *Le chemin de fer* di Manet (1873) al mottetto «Addii, fischi nel buio, cenni, tosse», o la serie di quadri sul balcone di Caillebotte (1871-1881) a «Il balcone», questo contributo propone

nuove prospettive sul rapporto tra le risorse della parola e le potenzialità del segno grafico.

1. Lo sguardo. La visione

Soprattutto nelle *Occasioni*, Montale esplora un modo innovativo di trattare i luoghi concreti, specialmente urbani e quotidiani – dalle stanze di una casa e dalle pareti che la separano dall'esterno, alle strade della città, ai binari di una stazione ferroviaria. L'esperienza dello spazio è spesso considerata a partire dal limite fra il mondo interiore dell'io e quello esterno o sociale. Questo confronto è tematizzato in modi diversi, che il soggetto lirico insista sul proprio isolamento rispetto alla massa o che il suo mondo interno venga raffigurato attraverso tratti oggettivi e concreti del mondo esterno. Innumerevoli e scontati i casi riferibili all'una e all'altra tipologia, ma basti qui quale esempio della prima un testo di passaggio fra primo e secondo libro come «Incontro», negli *Ossi di seppia*, nel quale l'io compie il disperato tentativo di distinguersi dalla massa degli «incappati di corteo», e quale esempio della seconda i casi di *L'agave su lo scoglio*, ancora negli *Ossi*, in cui l'identificazione con gli oggetti esterni arriva a essere esplicitamente dichiarata («ora son io l'agave ecc.») e di *La speranza di pure rivederti*, nelle *Occasioni*, in cui i «due sciacalli al guinzaglio» aprono, quale che ne sia il significato, un dialogo con il mondo interiore dell'io e con le sue domande.

La definizione dello spazio viene messa in gioco anche per quanto riguarda il confine che fa entrare il soggetto lirico in contatto con l'alterità femminile, o che lo separa da essa. La tendenza del Montale delle *Occasioni* a concepire le manifestazioni di questa alterità in termini di apparizioni epifaniche fa sì che l'evento, concreto o mentale che sia, equivalga a una visitazione o, al contrario, a una perdita. È così in *Il balcone* ¹:

Pareva facile giuoco
mutare in nulla lo spazio
che m'era aperto, in un tedio
malcerto il certo tuo fuoco.

Ora a quel vuoto ho congiunto
ogni mio tardo motivo,
sull'arduo nulla si spunta
l'ansia di attenderti vivo.

La vita che dà barlumi
è quella che sola tu scorgi.
A lei ti sporgi da questa
finestra che non s'illumina.

Concentriamoci sulla strofa finale. La figura implicita di una donna guarda attraverso una finestra concreta («da questa finestra») senza che la finestra si illumini e mentre la mancanza di luce allude precisamente all'assenza di vita; guarda dunque senza che la sua presenza salvifica divenga un evento capace di far cadere il confine fra l'interno e l'esterno della casa (e dell'io), fra la presenza e l'assenza. L'oggetto concreto della finestra è invocato nel suo potenziale di confine come funzione equivalente dell'occhio. Ma qui è uno sguardo privo di luce. La scommessa è guardare ciò che non si vede o che traluce solo nell'incertezza della discontinuità («la vita che dà barlumi») e tuttavia renderlo presente con uno sguardo che lo indica.

Stoichita (2005) sostiene che la pittura impressionista implica una tematizzazione dello sguardo moderno. Lo sguardo diviene cioè un oggetto altrettanto degno, o in alcuni casi perfino più degno, o più dicibile, della realtà guardata. Forse sta proprio in questa pista una delle ragioni più profonde del legame, più volte rivendicato, di Montale con la pittura impressionista.²

In *Le Chemin de fer* (1873) di Édouard Manet (fig. 1) il tentativo di vedere da parte della bambina che guarda fra le sbarre non ha successo: la nuvola bianca e



Figura 1. Édouard Manet, *Le Chemin de fer* (1873)

le sbarre le impediscono di discernere il paesaggio e in particolare la ferrovia, che invece è presente nel titolo e in alcuni dettagli del panorama. Secondo l'analisi del critico rumeno, il personaggio che appare di faccia interroga lo spettatore, mentre questi si identifica con quello che sta di schiena (che non fa da specchio, ma da filtro)³. Benché la ferrovia non sia visibile, lo sguardo la implica e, con la sua assenza, la rende presente senza mettere in questione la possibilità di armonia tra la percezione di una frazione della realtà e la sua comprensione. Per il pittore francese le cose hanno ancora un nome, e la scelta moderna di concentrarsi sull'esperienza individuale e quotidiana dello sguardo coinvolge un oggetto di ricerca reale e presente (benché nascosto alla vista) e nominato o nominabile con definizioni inequivocabili (in questo caso nel titolo). Per Montale, invece, come vedremo in dettaglio, ciò che appare velato non diviene oggetto di visione né di parola; non nel presente del racconto né in alcun altro momento della temporalità comune.

Stoichita propone di descrivere il sistema di filtri ricavabile dalla pittura impressionista attraverso la funzione delle inquadrature (finestre, griglie, ponti) e del loro rapporto con la tradizione, che accoglie l'oggetto-finestra nell'ambito della letteratura come un'apertura dell'interiorità al mondo e viceversa.

Nel trittico di Gustave Caillebotte delle figure 2-4 si nota tanto il protagonismo con cui i significati si protendono verso l'esterno quanto la sparizione graduale dello spazio interno.

Nella prima immagine (fig. 2), il punto di vista dello spettatore si fonde con quello del personaggio che



Figura 2. Caillebotte, *L'homme au balcon, boulevard Haussman*, 1880.

guarda, mentre l'inquadratura dell'inferriata del balcone mostra materialmente gli indizi di un edificio. Nella seconda (fig. 3), la figura umana che si interponeva e canalizzava lo sguardo è scomparsa; lo spettatore guarda direttamente, senza mediazioni, e i piani appaiono semplificati; inoltre gli indizi di un interno non vi sono più (la struttura in ferro potrebbe essere la balaustra di un ponte, di una terrazza o di qualunque altro spazio esterno, anche se il titolo dell'opera dà, come in *Le Chémín de fer*, una pista). Nell'ultima immagine (fig. 4), la zoomata è aumentata fino al punto che l'inferriata è come la palpebra di un occhio.⁴

Se prendiamo il piccolo frammento dei quattro versi finali del *Balcone* come esempio emblematico, si può dire che le differenze fra le opere di questi pittori e la poesia di Montale sono fondamentalmente due.⁵ In primo luogo, negli esempi pittorici nulla parla della inaccessibilità perpetua al significato di ciò che è fissato dall'occhio e che si manifesta nell'azione del guardare. Viceversa, ciò che nelle *Occasioni* viene chiamato «barlumi» è la chiave di una qualche rivelazione che resta oscura, che riposa sulla sua imprevedibilità e la sua



Figura 3. Caillebotte, *Un balcon à Paris*, 1881.



Figura 4. Caillebotte, *Vue du balcon*, 1879-1881.

incommensurabilità rispetto al linguaggio puramente referenziale o alla conoscenza piena.⁶ L'altra differenza è la capacità dell'enunciato montaliano di suggerire la simultaneità di diverse soluzioni quale "sistema di filtri". In questo modo, in un'unica esperienza visiva convivono lo sguardo assoluto e quello temporalizzato, il proprio e quello mediato, quanto viene infine empiricamente sperimentato e ciò che è solamente evocabile.

2. La parola

Se lo sguardo non può afferrare l'oggetto (gli allegorici segni di luce che trapelano sul balcone sono nominati e poi negati nella «finestra che non s'illumina»), tuttavia questo può essere indicato nel mottetto: la scena è vuota, ma è pur sempre la scena di una rivelazione, o diciamo di una evocazione. Qualcosa di simile potremmo dire che accade con la parola scritta, trattata a sua volta come il terreno sul quale si registra un'indeguatazza o un'assenza, ma anche si disegnano le tracce di un'evocazione di ciò che manca. Montale, in una lettera all'editore Giulio Einaudi:

Ho bisogno piuttosto di oscurità interiore che di autoscienza.

Non sarà così per tutti, ma è così per me. [...]

Pubblicherebbe entro il '39 la raccolta delle mie poesie posteriori a *Ossi di seppia*? Saranno 40, non lunghe. Con titanici sforzi tipografici, spazi sapienti e carta di certo spessore... (TP: 1085-1086)

È utile soffermarci su questi «titanici sforzi tipografici» perché proprio nelle *Occasioni* il poeta tratta luoghi fisici, realistici e concreti facendone sentire la risonanza interiore per mezzo di *sforzi* grafici: tracce di un'assenza-indicibilità. Mediante l'inserimento di trattini, linee di puntini e altri segni grafici, il poeta fa della *scena* testuale la superficie in cui individuare punti emblematici della vicenda emotiva dell'io. Questa rappresentazione grafica dello spazio sulla carta, che ne apre il senso e le suggestioni, attiva una multidirezionalità dei rispecchiamenti o del vissuto dello spazio e delle sue potenzialità – sensoriali, biografiche, sociali, artistiche. Queste *figure del silenzio* accompagnano la rinuncia alla parola: la sostituiscono indicando in modo affermativo qualcosa che appare indicibile.⁷

Andiamo ai testi. In molti *mottetti* c'è una tendenza alla suddivisione in due parti (sedici casi su venti).

Spesso, la separazione fra le unità metriche presenta una distinzione di tempi, alternando il ricordo, il presente e l'attesa, o un cambio di focalizzazione, normalmente con il passaggio da un momento descrittivo del paesaggio esterno a un approfondimento interiore. A volte, il salto fra i diversi piani viene enfatizzato secondo prospettive che suggeriscono discontinuità, interruzione, frammentazione, sospensione, apertura o provvisorietà⁸. Ecco «*Il ramarro, se scocca...*»⁹:

Il ramarro, se scocca
 sotto la grande fersa
 dalle stoppie –

la vela, quando fiotta
 e s'inabissa al salto
 della rocca –

il cannone di mezzodi
 più fioco del tuo cuore
 e il cronometro se
 scatta senza rumore –

.....

e poi? Luce di lampo
 invano può mutarvi in alcunché
 di ricco e strano. Altro era il tuo stampo.

Con i trattini sembra venga lasciato intendere che le "ipotesi" potrebbero essere formulate all'infinito. La sospensione ripetuta è interrotta dalla linea di puntini che argina e separa. Nella quarta strofa, la domanda lascia il posto a una risposta negativa: l'*occasione* viene nominata per essere esclusa e il lampeggiare del sole non può essere confrontato con quello dell'epifania, che evoca parole come «alcunché», «strano» e «altro». Chiaramente la temporalità è quella dell'esperienza soggettiva – vediamo la linea di puntini dopo che si è parlato del "cronometro" –, in cui l'immaginazione non accetta alcun ordine di causalità. Queste *figure del silenzio* certificano la distanza fra il linguaggio verbale e l'occasione; non rinunciano alla relazione, ma la tentano enfatizzando ciò che il linguaggio, in coerenza con la svolta culturale del Novecento, non può più dominare.

La difficoltà di interpretare in modo sicuro ciò che sta al di fuori del linguaggio e che i puntini di sospen-

sione o la necessaria altra parte del limite indicano non fa parte di una poetica che dirige il lettore verso l'assurdo e la rinuncia al significato, ma lo invita a partecipare della sua inaccessibilità, ad assumere la stessa precarietà che colpisce il soggetto. Il risultato di un'alleanza fra la ricerca frustrata e la rivelazione oscura è una soluzione negativa, sorda e sospesa; però anche rivelatrice, palpitante e suggestiva.

Un esempio al servizio di questa stessa idea lo troviamo in un altro mottetto¹⁰.

Addii, fischi nel buio, cenni, tosse
e sportelli abbassati. È l'ora. Forse
gli automi hanno ragione. Come appaiono
dai corridoi, murati!

.....

– Presti anche tu alla fioca
litania del tuo rapido quest'orrida
e fedele cadenza di carioca? –

La linea di puntini che separa la prima strofa dalla seconda e che costituisce un modo di dire il silenzio delle parole e di teatralizzare il vuoto dello spazio grafico ha varie funzioni. La prima è di tipo ritmico-musicale: nella loro elementarità tipografica e iconica, i puntini definiscono un ritmo semplice e ripetuto, al dunque ossessivo e imprigionante. In questo modo ripetono e amplificano le cadenze ritmiche del testo: nella giustapposizione nominale di dati impressionistici ai versi 1-2, negli accostamenti di vocaboli trisillabi ai versi 6-7, nella sintassi scombuscolata ed ellittica della prima strofa, nella successione di trisillabi e quadrisillabi sdrucchioli («appaiono», «rapido», «orrida»: vv. 3 e 6), dal potente effetto dattilico; il peso percussivo della seconda strofa, in cui il settenario di apertura è marcato da forti accenti di prima e quarta e i due endecasillabi conclusivi esibiscono un'identica disposizione su terza e sesta, e in cui l'allitterazione tra «cadenza» e «carioca» marca il testo con una violenza quasi dantesca (della specie «e caddi come corpo morto cade» della conclusione di *Inf.* V).

È ovvio associare l'incalzante costruzione ritmica e fonica al suono del treno che parte, evocato solo in forma indiretta («tuo rapido»), e con una tinteggiatura piuttosto espressionistica che impressionistica; come pure sentire che la linea di puntini posta a separare la quartina dalla terzina assume la funzione di evocare, quasi fonosimbolicamente, il momento in cui il treno

parte: un modo di alludere, per mezzo di una soluzione al confine fra scrittura e silenzio, al dolore intenso e a sua volta ineffabile della separazione. D'altra parte, la separazione cui la serie di puntini allude divide il momento *in presenza* della prima strofa, quando il treno è sul punto di partire («È l'ora»), dal momento *in assenza* della seconda, nella quale il treno è già partito e quando la domanda che il poeta rivolge alla donna che si allontana è evidentemente una domanda interiore che ormai non è possibile pronunciare alla presenza della destinataria. La fila di puntini, in definitiva, è già la «fioca/ litania» e l'«orrida/ [...] cadenza»: un suono fioco nel quale si nasconde l'orrore, un tenue lamento che cela un incalzante ritmo di morte.

Una seconda funzione è per tanto legata al tempo narrativo: la linea di puntini sembra indicare un tempo intermedio fra l'attesa della partenza (prima parte) e la partenza già avvenuta (seconda parte). Sulla pagina, risulta come uno spazio temporale non detto ma alluso: un tempo ineffabile o dicibile solo per mezzo di un meccanismo che evochi ciò che non risulta narrabile in altro modo. La marca grafica segnala l'attraversamento di un limite che essa stessa costituisce: la separazione fra il tempo della presenza e quello dell'assenza, ovvero le due condizioni costitutive del «romanzo» d'amore disperato dei *Mottetti*. In questo senso, lo iato s'interpone fra questi due poli, che sono pensabili anche come volontà di resistenza e come fatalità subita (la perdita non è mai immaginaria ma «reale» e dominante all'interno della storia): non dimentichiamo che la presenza è un'evocazione della memoria, per quanto materializzata in una successione di puntini discontinui eloquenti come un verso o perfino come una vera e propria strofe (e di «ellissi strofica» ha parlato Mengaldo [1975: 91]).

Una terza funzione ha a che fare con la vita interiore. I versi 1-4 sono concentrati sulle percezioni e sulle reazioni della realtà interna dell'io. Questi è pronto a registrare i movimenti della vita che lo circonda, innanzitutto catalogandola in un elenco di affermazioni descrittive («Addii [...] abbassati», vv. 1-2); poi, misurando la propria postura individuale rispetto alla realtà registrata («Forse [...] ragione», vv. 2-3); e infine rileggendo la realtà secondo la prospettiva delle proprie categorie esistenziali («Come [...] murati!», vv. 3-4). I vv. 5-7, tuttavia, esprimono un approfondimento verso l'interiorità dell'io e la conseguente liberazione di un potenziale emotivo che fino a quel momento era rimasto latente:

nella domanda che l'io rivolge alla donna, e che però può pronunciare solo nella propria interiorità, la realtà è filtrata come se fosse al servizio di un esperimento di soggettività radicale (la possibilità di conservare un legame con la donna grazie al simultaneo riconoscimento del tutto arbitrario di una certa musica nel ritmo del treno). Infine, la linea di puntini è anche una frontiera (o una porta) fra la realtà del mondo esterno e la realtà emotiva dell'io. È un vuoto, un silenzio pieno di significato e di capacità evocativa; ed è talvolta l'unico modo di alludere – se dirla non è possibile – alla condizione di esperienza presentata nel mottetto.

Ancora una volta, ciò che appare oscuro deve essere collocato in uno spazio nel quale possa manifestarsi un'opportunità di significato possibile; e ancora una volta, la parte oscura del testo contiene un nucleo profondo di verità (una verità puntuale e unica, incapace di universalizzarsi). In definitiva, ciò che viene adombrato (e per tanto, indicato) per mezzo del silenzio (con puntini senza suono, o diciamo senza suono verbale e dunque impronunciabili nel sistema della doppia articolazione) coincide con ciò che separa l'*occasione* dal linguaggio senza che il linguaggio si arrenda a questo limite e senza che ne simuli il superamento in chiave orfica. Il silenzio della parola, o ciò che vi è alluso, è un modo materiale e relativo, se si vuole perfino empirico e razionale, di circoscrivere questo spazio nella poesia.

Negli esempi della pittura impressionista che abbiamo visto, la tematizzazione dello sguardo (o del punto di vista) particolare e concreto, che include gli accidenti della contingenza del momento preciso – come la nebbia, la balaustina, la distanza o la prospettiva –, sottolinea la centralità dell'individuo-osservatore moderno. Ben moderna è d'altra parte la montaliana problematizzazione (la tematizzazione performativa) dell'inaccessibilità linguistica e gnoseologica dell'oggetto-assente: a esso è rivolto lo sguardo senza che sia presente agli occhi. Lo sguardo valorizzato anche al di là del legame con la vista concreta testimonia una condizione negata alla piena conoscenza e caratterizzata da un'intuizione oscura. Su questa base, l'esperienza dello sguardo interno e soggettivo (che consente la simultaneità di diverse funzioni del sistema-filtro) diviene più complesso, e si manifesta in Montale quale concretizzazione di una costante che si annuncia a partire dal Novecento¹¹.

Osserva Peñalver in *Poema y enigma*:

Hermenéutica y Gramatología, al destinarse respectivamente a la comprensión y a la diseminación del sentido, ¿no continúan siendo las figuras contemporáneas de la reclusión del pensar en el decir, fuera del cual apuntaría *lo otro sin lenguaje?* [...] Lo otro radical, que me estimula a pensar [...]. Porque bajo la diferencia no hay sino la diferencia. No hay secreto bajo el último velo. La desnudez de la verdad no descubre [...] si no la desigualdad de lo diferente (2005: 179).

Così, anche l'enigma che sta al di là del linguaggio può essere in qualche modo affrontato, anche se con un silenzio che lo indica. Allo stesso modo lo formula l'oracolo, che non dice e non nasconde, ma segnala. Lo scetticismo di Montale non è una rinuncia a denunciare la *differenza* che crede di percepire dietro l'apparenza del nulla. Al posto del vuoto, il poeta vede una specie di alterità radicale alla quale approssimarsi. E così la soglia da cui inizia l'inesprimibile può concretizzarsi in una forma materiale, in un modo della scrittura.

Riferimenti bibliografici

Amato, Antonella (2006): «*Il balcone*» di Montale. *Un caso di autocommento indiretto*, in «Per leggere», VI, 2006, 10, pp. 67-88.

Biasin, Gianpaolo (1985): *Il vento di Debussy. La poesia di Montale nella cultura del Novecento*, Il Mulino, Bologna.

Caillebotte, Gustave (1880): *L'homme au balcon, boulevard Haussman*, olio su tela (117 × 90 cm), Svizzera, Collezione privata. Disponibile on line all'indirizzo <https://www.deartibus.it/drupal/node/1483> [Consultato il 10 aprile 2023].

— (1881): *Un balcon à Paris*, Olio su tela (55,2 × 39 cm), collezione privata. Disponibile on line all'indirizzo https://fr.wikipedia.org/wiki/Un_balcon_%C3%A0_Paris [Consultato il 10 aprile 2023].

— (1889-1881): *Vue du balcon*, Olio su tela (65 × 54 cm), Collezione privata. Disponibile on line all'indirizzo https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Gustave_Caillebotte_-_View_from_a_balcony_-_Google_Art_Project.jpg [Consultato il 10 aprile 2023].

Contini, Gianfranco (1974): *Una lunga fedeltà. Saggi su Eugenio Montale*, Einaudi, Torino.

Leporatti, Roberto (2000): *Per una lettura dei mottetti IV-VI di Montale*, in I. Becherucci – S. Giusti – N. Tonelli (curatori), *Per Domenico De Robertis. Studi offerti dagli allievi fiorentini*, Le Lettere, Firenze, pp. 193-247.

Luperini, Romano (2012): *Commentando «Il balcone»: al di qua della «finestra che non s'illumina»*, in *Montale e l'allegoria moderna*, Napoli, Liguori.

Manet, Édouard (1873): *Le Chemin de fer*, olio su tela (93,3 × 114 cm), Washington DC, National Gallery of Art. Disponibile on line all'indirizzo https://it.wikipedia.org/wiki/La_ferrovia [Consultato il 10 aprile 2023].

Mengaldo, Vincenzo (1975): *Da D'Annunzio a Montale*, in *La tradizione del Novecento*, I serie, Feltrinelli, Milano, pp. 15-115.

Montale, Eugenio (1984): *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori.

— (1996): *Le occasioni*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori.

— (2003): *Ossi di seppia*, commento di P. Cataldi e F. d'A-mely, Milano, Mondadori.

— (2018²): *Le occasioni*, commento di T. de Rogatis, Milano, Mondadori.

Peñalver, Mariano (2005): *Las perplejidades de la comprensión*, Editorial Síntesis, Madrid.

Steiner, George (1990 [1967]): *Language and Silence: Essays 1958-1966*, New Haven, Yale University.

Stoichita, Victor (2005): *Ver y no ver*, Siruela, Madrid, 2005.

Note

¹ Su *Il balcone*, vedi i commenti alle *Occasioni* di Isella (Montale 1998, 3-5) e di de Rogatis (Montale 20182, 3-8) e i saggi di Amato (2006) e Luperini (2008).

² In *Intenzioni. Intervista immaginaria* (1946), Montale richiama l'importanza, già nel formarsi della sua poetica, della pittura impressionista (SM2, 1477). Sui rapporti con la pittura in generale, vedi almeno Biasin 1985 (43-71).

³ «A veces, el recorrido de óptico de las figuras-eco [espejo] está plagado de elementos obstaculizantes (rejas, barras transversales, postigos, etc.)» (2005: 22); queste figure-eco, capaci di esercitare uno sdoppiamento rispetto al destinatario del dipinto, lo definiscono quale osservatore privilegiato, poiché possono assistere a una determinata scena nonostante la difficoltà. La figura-filtro, invece, implica l'impedimento della visione sensibile e diretta allo sguardo.

⁴ Se applichiamo qui il sistema di filtri di Stoichita, potremmo dire che l'immagine 2 include la figura del filtro, che lo spettatore diviene il filtro nella 3, e che nella 4 la superficie del quadro coincide totalmente con il sistema dei filtri (2005: 40-42).

⁵ Ai vv. 11-12 («A lei ti sporgi da questa/ finestra»), l'io guarda la donna che guarda attraverso la finestra; con «[la vita] che sola tu scorgi» (v. 10), il filtro appare più intimo. Nella finestra che non s'illumina si conserva il senso di separazione tra interno ed esterno, e viene riassunta l'idea di identificare il balcone con l'occhio (immagini 2 e 3 in cui il soggetto che osserva diventa se stesso, o i suoi occhi, sul balcone, e la casa-corpo è il confine che separa e unisce il dentro e il fuori).

⁶ Contini osserva a proposito della terza strofa di «Il balcone»

che l'io si scontra con un vuoto e un limite del linguaggio (1974: 54-55). La manifestazione del vuoto e del nulla si realizza attraverso il linguaggio; ma si tratta effettivamente di un uso consapevole della sua precarietà; da qui la via negativa e l'allegoria vuota.

⁷ Quest'idea trova analogie con la definizione del silenzio suggestivo di Jankélévitch, sul quale ha ragionato in particolare Steiner (1990 [1967]).

⁸ Se ne registrano nelle *Occasioni* numerosi casi: i punti di sospensione che aprono il mottetto conclusivo («...ma così c'è»), quelli che agitano il penultimo verso di *Dora Markus* («[...] Non si cede/ voce, leggenda o destino.../ Ma è tardi, sempre più tardi»), i trattini di *Alla maniera di Filippo De Pisis* e di *Accelerato*, ecc.

⁹ Su «Il ramarro», vedi i commenti alle *Occasioni* di Isella (Montale 1998, 95-97) e di de Rogatis (Montale 20182, 116-119).

¹⁰ Su questo mottetto, vedi il commento di Isella 1996 (86-87) e di de Rogatis 2008 (104-106), nonché in saggio di Leporatti (2000).

¹¹ Per Brooks, «the tendency to break the poem off in the face of the unknown, pointing towards it without voicing it, is a central feature of Modernist verse» (2002: 11). Il critico parla di risorse come l'antifrasi, l'ossimoro, il paradosso o la connessione tra la poesia e le arti plastiche e la musica, così come postulata dai simbolisti e come perseguita soprattutto dagli ermetici. Ma ci sembra che il linguaggio offra anche altre soluzioni per tentare il terreno dell'ineffabile.