

PAOLA PIZII, *Ovidio e la metamorfosi della Poesia ne L'anguilla di Montale*

*Coi miti non bisogna aver fretta; è meglio lasciarli depositare nella memoria, fermarsi a meditare su ogni dettaglio, ragionarci sopra senza uscire dal loro linguaggio di immagini.*¹

Pensando a come Ovidio abbia in un certo qual modo influenzato le epoche successive, tornano necessariamente in mente le parole di Calvino e prima ancora quelle dello stesso poeta:

*«e ovunque su terre assoggettate si estende il potere di Roma, la gente mi leggerà e, se qualche verità è nel presentimento dei poeti, di secolo in secolo per la mia fama vivrà.»*²

Si pensi infatti a quante opere³ contengano riferimenti più o meno espliciti al suo corpus, alle sue esperienze biografiche o semplicemente alla sua idea di poesia, in un continuo richiamo allusivo di *imitatio/aemulatio*. Eppure, l'influsso della *Pelignae gloria gentis*⁴ non si limita a ciò. La modernità delle sue opere, il suo essere «precettore d'amabil rito»⁵ (espressione di pariniana memoria), ruolo sicuramente innovativo e dissacratore per l'epoca, il suo manierismo fedele al motto di *ars gratia artis*, il suo voler *in nova [...] mutatas dicere formas / corpora*⁶, dimostrando che nulla è statico ma «tutto può trasformarsi in nuove forme»⁷, lo rendono attuale. I miti delle *Metamorfosi* annullano la dimensione temporale,

¹ Calvino (2000), p. 9.

² Ov., *Met.*, XV, vv. 887-889. Si cita qui e successivamente da Ramours (1992).

³ La sensualità poetica dei miti ovidiani si declina a più livelli. A titolo d'esempio, nelle arti figurative si possono ricordare *Il trionfo di Galatea* (1512) di Raffaello, *Il supplizio di Marsia* (1570-1576) di Tiziano, *Narciso* (1597-1599) di Caravaggio, *Apollo e Dafne* (1622-1625) di Gian Lorenzo Bernini, *La metamorfosi di Narciso* (1937) di Dalì o le illustrazioni dell'*Ars amatoria* di Picasso; nella musica, *Dafne* (1595) musicata da Jacopo Corsi e Jacopo Peri; *la Daphne* (1938) di Strauss; le *Six metamorphoses after Ovid* (1952) di Britten; al cinema, il recente *Métamorphoses* (2014) del regista Christophe Honoré. Per uno studio più puntuale sulla musica (da Poliziano a Strauss, attraverso Monteverdi, Cavalli, Scarlatti, Bach, Händel, Pergolesi, Porpora, Dittersdorf, Haydn, Cherubini, Clementi, Berlioz, Liszt, Offenbach, Massenet, e tanti altri) si rimanda a Isotta (2018). Di recente (il 7 Ottobre 2017) Francesco Ursini, nel corso della *Giornata di Studi in ricordo di Michele Coccia*, che si è tenuto alla Sapienza di Roma, ha tenuto un intervento dal titolo *L'esilio di Ovidio nella narrativa del secondo Novecento*, nel quale ha illustrato come i romanzi *Dieu est né en exil* (1960) di Vintilă Horia, *An imaginary Life* (1978) di David Malouf, *Die letzte Welt* (1988) di Christoph Ransmayr, *Sulle rive del Mar Nero* (1992) di Luca Desiato e *Il diario di Ovidio* (1997) di Marin Mincu, siano efficaci riscritture in chiave post-moderna dell'esilio ovidiano.

⁴ Ov., *Amores* III, 15, v.7. Si cita da Munari (1951).

⁵ Parini, *Il Giorno (Il Mattino)*, v. 7. Si cita da Isella (1996).

⁶ Ov., *Met.*, I, vv. 1-2.

⁷ Calvino (2000), p. 14.

sono metafisici proprio perché vanno 'oltre' la φύσις, ed è proprio nel loro divenire che paradossalmente si ergono a saldo e stabile *monumentum aere perennius*⁸.

*Leggere le Metamorfosi oggi è una scelta necessaria, soprattutto perché quel senso generalizzato e solare di precarietà, di estraneità incombente e di inquietudine interrogativa che per la prima volta, nella sfera della cultura, abitano il mondo di Ovidio, sono ormai parte della nostra consapevolezza del mondo, della sua globale trasformabilità come pure della sua intima fragilità.*⁹

Ad esempio, come non riconoscere Narciso, così profondamente innamorato della sua *forma*, nella moda odierna del selfie¹⁰, scatti fotografici della cui idea spesso 'ci si innamora'? Infatti, come messo in luce anche da Giuseppe Riva in un suo recente saggio¹¹, l'autoscatto permette al sé di essere contemporaneamente oggetto e soggetto, di divenire cioè da *persona agens a persona spectata*, in un illusorio «vedersi vivere» pirandelliano.

Cucire un nuovo abito su un antico mito, giocare con le sue molteplici μορφαί: non è anche questo 'metamorfare'? Stupire, come fecero i poeti barocchi; distruggere il testo e ricostruirne uno veloce, forse dissacrante ma sicuramente d'effetto, come invece fu proprio dei Futuristi? Ma 'metamorfare' può essere anche più semplicemente, giocare allegoricamente con i modelli, riscoprendo un Ovidio nascosto, che si palesa solo con un'attenta analisi stilistica e contenutistica. E questo si ritiene essere il caso della poesia *L'anguilla* di Montale, centrale nella concezione ideologica del poeta e contenuta nella raccolta *La bufera e altro* del 1956 (nella sezione *Silvae*).

Il presente lavoro si propone dunque di mostrare quanta «corrispondenza di amorosi sensi» ci sia con le *Metamorfosi* ovidiane e nello specifico con il mito di Apollo e Dafne¹². Infatti, al pari del viaggio epico (dal sapore callimacheo) che il poema latino propone attraverso i più disparati miti (collegati tra loro dapprima con criterio cronologico, poi geografico, tematico, genealogico o semplicemente per analogia o contrasto), così in un certo qual modo 'epico' è il viaggio parabolico dell'anguilla, le cui azioni, il tempo presente stigmatizza in un *hic et nunc* perenne e imperituro, e dunque per così dire 'mitico'. Inoltre, Montale condivide con il poeta elegiaco il gusto manieristico¹³ e metafisico, aspetto ben analizzato nel saggio di Campeggiani, nel quale l'autrice ricorda appunto come «nella *Bufera* l'unione tra fisico e metafisico esce definitivamente dal cardine petrarchesco per compiersi in un discorso sopraindividuale, sull'umanità»¹⁴. Un «classicismo paradossale»¹⁵ è dunque quello di Montale, poeta definito da Casadei «scrittore senza classici»¹⁶, in virtù del suo

⁸ Hor., *Carm*, III, 30, v.1. Si cita da Colamarino (1969).

⁹ Todini (2008), p. 40.

¹⁰ Per uno studio approfondito, si rimanda a saggi quali: Bergman (2011), Di Gregorio (2017).

¹¹ Riva (2016).

¹² Il mito è ripreso anche da D'Annunzio in *L'oleandro* e *La pioggia nel pineto*, entrambe presenti in *Alcyone*. Come ricordato da Guglielmi, Montale ha generalmente memoria di D'Annunzio (così come anche di Pascoli), ma «li riprende piegandoli alla propria intenzione, sviluppandoli secondo una propria direzione di senso» (Guglielmi 1998, p. 375).

¹³ Per uno studio più approfondito del rapporto tra Montale e la poesia inglese e (nello specifico) barocca, si rimanda all'ampia bibliografia trattata in nota da Campeggiani (2015), p.37.

¹⁴ Campeggiani (2015), p. 39.

¹⁵ Casadei (2008), p. 416.

¹⁶ *Ibid.*, p. 413.

prima conoscere la tradizione (e soprattutto Dante e Petrarca) e poi distaccarsene, con un'apertura europea che sicuramente da Eliot risale fino a Donne, passando per il Simbolismo. Quando Montale dialoga con i modelli, lo fa in modo allusivo. In questo rapporto con i classici, mediatore è stato Dante, profondo conoscitore di Ovidio (non a caso posto come terzo tra gli Spiriti magni di *Inf.* IV) e dotato della straordinaria abilità 'metafisica' di rendere sensibile l'astratto, e corporeo l'immateriale.

Sulla nozione di 'classico' Montale si sofferma a proposito della poesia di Eliot e di un saggio da lui dedicato a Virgilio, ma lo fa solo per rimarcare la relatività di categorie come 'classicismo' e 'romanticismo' se applicate ai grandi autori del passato e del presente, suggellando il discorso con uno dei suoi paradossali aforismi [...]: «I classici, senza dubbio, non sapevano di esserlo, i greci in certo senso non sapevano il greco». Proprio a partire da questa provocazione del poeta, pare legittimo chiedersi se Montale sapeva il greco, cioè, fuor di metafora, se e in che misura i cosiddetti 'classici' greci e latini abbiano trovato posto nel suo scriptorium e, soprattutto, se della loro lettura sia rimasta qualche eco nella sua poesia. [...] Eppure, già solo a livello superficiale, non si può fare a meno di notare come alcuni titoli di liriche e di raccolte montaliane (o sezioni di esse) alludano dichiaratamente al lessico tematico della letteratura antica (Silvae, Xenia, Saturae), e come non sporadico sia l'impiego che il poeta fa di procedimenti stilistici o di categorie ideologiche peculiari della cultura greco-romana.¹⁷

Al pari di quanto fa Nuzzo, in un suo articolo¹⁸, confrontando *I limoni* e *La casa dei doganieri*, (la prima con loci callimachei e la seconda con l'Ode I,11 di Orazio), si ritiene che possano esserci corrispondenze anche tra *L'anguilla* e *le Metamorfosi*, a partire dalla loro comune caratteristica 'metafisica'. Infatti, la «biscia del mar»¹⁹ (come la chiama anche il poeta barocco Marino in una sua lirica) appare *figura futurorum* di una Poesia novecentesca che per sopravvivere deve cambiare forma (e dunque φύσις), andando 'oltre', con il suo procedere lento ma inarrestabile, *continuum* come il *carmen* ovidiano. A tal proposito, Gigliucci ricorda come anche Montale, al pari del pittore metafisico Carrà, «non concepiva evidentemente un percorso mitico-metafisico che non partisse dalla prosaica realtà, apparentemente così antigraziosa [...] un processo di estetizzazione del quotidiano, un processo di simbolizzazione dell'insignificante»²⁰. Eppure, si legge sempre in Gigliucci, «ognuna di tali minuscole occasioni empiriche si assoggettano [...] a elaborazioni sublimanti, mitologizzanti, metafisiche.»²¹ Il riferimento alle parole di Eliot (secondo Bonfiglioli²² mediatore del dantismo di Montale) è dunque inevitabile: il poeta ha «il compito di trasformare materiale non poetico in poesia». Così²³, la pulce²⁴ di J. Donne e l'anguilla di Montale, anche se ben lontane dal nobile Albatros baudelairiano che si libra con le sue grandi ed imponenti ali nel cielo, diventano entrambe significante di un significato simbolico altro²⁵.

¹⁷ *Ibid.*, p.163.

¹⁸ Nuzzo (2008).

¹⁹ Marino, *Rime marittime*, 30, v. 5. Si cita da Besomi- Marchi-Martini (1988).

²⁰ Gigliucci (2005), p. 17; p. 20.

²¹ *Ibid.*, p. 21.

²² Bonfiglioli (1963).

²³ Sanesi (1993), p. 949.

²⁴ J. Donne, *The Flea* in Melchiori (1983).

²⁵ La prima, in virtù del sangue, succhiato al poeta e all'amata, rappresenta l'impossibile unione fisica dei

L'operazione fisico-metafisica di cui si è finora parlato [...] infatti, permette di assumere il dato di realtà (linguisticamente resistente, irto e abrasivo come la materia stessa) nei regni possibili, ma spesso fallimentari, del metempirico. La cui eleatica compattezza si presta a incrinature non indifferenti, quando il poeta esibisce la totale mancanza di certezze.²⁶

Questa «mancanza di certezze», a cui fa riferimento Gigliucci, è ciò che ha contribuito a far sì che la Poesia si 'pieghi' (come suggerisce anche il verbo greco κλίνω, contenuto nel *senhal* di Clizia), immergendosi nei bassifondi per poi risalire «in profondo, sotto la piena avversa» (v. 5). L'anguilla diviene così l'incarnazione contemporanea dell'atteggiamento titanico della Ginestra leopardiana; è l'esito di una metensomatosi e metempsicosi di Clizia-Brandeis, il cui ruolo di *visiting angel* (dispensatrice di salvezza oltremondana) non è più sufficiente, ma, «inconsapevole Cristofora²⁷» si muta in un essere immerso nel fango del male (v.29). *Membra ferunt haesisse solo*, «si dice che il corpo aderisse al suolo» (*Met.*, IV, v. 266): con questo esametro, Ovidio si riferisce alla metamorfosi della ninfa Clizia in eliotropo che continua a guardare il Sole. Allo stesso modo, Montale delega alla sua Donna «l'azione di guardare in alto» data la mancanza di fiducia nel proprio Io e «semmai guardando lei, secondo un modello esplicitamente dantesco»²⁸. Al pari di Clizia-girasole, anche l'anguilla montaliana resta 'legata' alla terra, «un giorno» (v.10) improvvisamente illuminata da «una luce scoccata dai castagni» (v.11). Lontano è quel cielo che precedentemente aveva permesso la discesa della donna-angelicata, un cielo che nel mito è simbolo di Apollo-Sole e che in Montale rappresenta un epicureo e salvifico distacco, dove si possono osservare correlativi oggettivi come la «nuvola» e il «falco alto levato» (*Spesso il male di vivere ho incontrato*, v. 8). Anche la metamorfosi ovidiana è metafora della speranza di una vita nuova, fedele al motto oraziano del *non omnis moriar* (Hor., *Carm.*, III. 30). Da qui il senso delle parole pitagoriche nell'ultimo libro del poema epico-mitologico:

tutto si trasforma, nulla perisce (omnia mutantura, nil interit). Lo spirito vaga e da lì viene qui e da qui va lì e s'infiltra in qualsiasi corpo, e dagli animali passa nei corpi umani e da noi negli animali, e mai si consuma. [...] in tutto il mondo non c'è cosa che duri. Tutto scorre, e ogni fenomeno ha forme errabonde. (Met., XV, vv. 165-178)

Sono versi che immancabilmente trovano riscontro in quelli di Montale, per il quale la

due, unione precedentemente rifiutata dalla donna; la seconda testimonia come la Poesia muti 'forma' ma non funzione vitale (come accade del resto anche nei miti delle *Metamorfosi*).

²⁶ Gigliucci (2005), p. 28.

²⁷ Montale (1961): «Ma chi è costei? Certo, in origine, donna reale; ma qui e altrove, anzi dovunque, *visiting angel*, poco o punto materiale. [...] E perché la visitatrice annunzia l'alba? Quale alba? Forse l'alba di un possibile riscatto, che può essere tanto la pace quanto una liberazione metafisica. In sé la visitatrice non può tornare in carne ed ossa, ha da tempo cessato di esistere come tale. Forse è morta da tempo, forse morirà altrove in quell'istante. Il suo compito di inconsapevole Cristòfora non le consente altro trionfo che non sia l'insuccesso di quaggiù: lontananza, dolore, vaghe fantomatiche riapparizioni [...], quel tanto di presenza che sia per chi lo riceve un memento, un'ammonizione. La sua fisionomia è sempre corruciata, altera, la sua stanchezza è mortale, indomabile il suo coraggio: se angelo è, mantiene tutti gli attributi terrestri, non è ancora riuscita a disincarnarsi» velocemente.

²⁸ Casadei (2008), p. 425.

poesia «non è mai nata» e dunque, implicitamente, non può morire.

*La poesia non è fatta per nessuno,
non per altri e nemmeno per chi la scrive. Perché nasce? Non nasce affatto e dunque non è mai
nata. Sta come una pietra
o un granello di sabbia. Finirà
con tutto il resto. (Asor, in Diario del '71 e '72, vv. 7-12)²⁹*

La virtuosistica sintassi della lirica ricalca in un certo qual modo il movimento rapido e fluido dello stile del poeta di Sulmona: come nelle *Metamorfosi* sorprende la *varietas* di generi, temi e registri linguistici, abilmente amalgamati e rivestiti con l'esametro (il metro dell'epica), così i versi metrici di Montale si snodano con un movimento a zig-zag, creando una raffigurazione plastica del *modus movendi* dell'animale. L'anafora del termine «anguilla» ai versi 1 e 15, contribuisce a dividere sintatticamente la struttura illocutiva della lirica in due parti (come ribadito anche dalla punteggiatura forte al v.14) e «rappresenta una vera e propria mappa orientativa per il lettore, che appoggiando la sua voce sulle ripetizioni può seguire il filo rosso della frase tra i suoi convolvoli»³⁰. Stando infatti alle parole appena citate di Bozzola, all'interno del *corpus* di Montale, le anafore svolgono una funzione fondamentale, che nel saggio *Figure anaforiche montaliane* vengono analizzate sotto vari punti di vista (metrico, sintattico e intonativo). In quest'ottica, dunque, *L'anguilla* trova forte riscontro con *Accelerato*³¹ (poesia del 1938, contenuta nella raccolta *Le Occasioni*): in entrambe

*sarà da rilevare [...] lo scoperchiamento in extremis della effettiva funzione sintattica del
sintagma d'apertura (che solo alla fine si è in grado di interpretare come elemento tematico [...]).³²*

Inoltre, anche in *Accelerato* si è di fronte ad viaggio simbolico che sembra 'fluire' lento e rapido come in *L'anguilla*: se nel primo caso lo scorrere è relativo al Tempo «fatto di frenate, di fermate e di riavvii e di accelerazioni»³³, nella seconda lirica, è l'*iter* dell'anguilla ad essere scandita da continui movimenti di saliscendi: «risale» (v.5), «fossi che declinano» (v.13), «paradisi» (v.19), «immersi nel tuo fango» (v.29). Questo ritmo inarrestabile sembra tradurre il *modus poetandi* antinomico di Montale che, per Gariffi

*parte dal dato effettuale, l'occasione, e attraverso una catena di analogie sale e scende insieme la
scala fino a toccarne i limiti. La sua è una poesia visionaria e metafisica, che si sporge verso l'oltranza,
senza pur conseguirla.³⁴*

L'anguilla e il «tu» finale sono contemporaneamente 'diversi' ma identici, l'una metamorfosi dell'altra, 'sorelle'. L'una confluisce nell'altra. E ciò trova felice riscontro nella

²⁹ Si cita da Bettarini- Contini (1980).

³⁰ Bozzola (2007), p. 110.

³¹ Per un'analisi approfondita della lirica *Accelerato*, si rimanda a Manzotti-Zampese (2014): nel saggio, alle pp. 224-237, la lirica viene analizzata sotto vari aspetti: titolo (par. 3.1), architettura sintattico-semantiche (par. 3.2), struttura illocutiva (par. 3.3), soggetto e catena anaforica di «Fu così» (par. 3.4).

³² Bozzola (2007), p. 110.

³³ Manzotti-Zampese (2014), p. 227.

³⁴ Gariffi (2014), pp.34-35.

definizione che Calvino dà delle *Metamorfosi*, come

*un universo in cui le forme riempiono fittamente lo spazio scambiandosi continuamente qualità e dimensioni [...] sono il poema della rapidità: tutto deve succedersi a ritmo serrato, imporsi all'immaginazione, ogni immagine deve sovrapporsi a un'altra immagine, acquistare evidenza dileguare.*³⁵

Inoltre, essendo i versi 1-2 e 29-30 chiastici dal punto di vista del computo (settenario-endecasillabo/ endecasillabo-settenario), ci si trova di fronte ad una sorta di cornice metrica che incastona i due termini allitteranti «anguilla» e «sorella», così lontani eppure così vicini, in un'unica «vertiginosa interrogativa»³⁶. Il punto interrogativo finale, infatti, «obbliga a leggere a ritroso l'intero componimento e getta nuova luce sulla sua mirabile struttura»³⁷. Così, al pari della cornice filosofica dei libri I e XV delle *Metamorfosi*, similmente, anche la poesia di Montale presenta una costruzione tautologicamente e grammaticalmente circolare: «l'anguilla» posta in positio princeps al v.1 è non il soggetto (rappresentato dal «tu»/Clizia/Spaziani del v. 29), bensì il complemento oggetto (prolettico) del verbo «crederla» posto all'ultimo verso. Il lettore, però, ne viene a conoscenza solo seguendo l'andamento sinuoso della domanda retorica.

*Ciò è razionale in un poeta che intende il testo come «oggetto» plasticamente definito e autonomo, che non concepisce la poesia senza «sensualità espressiva» e «musicalità», e che oppone difensivamente la chiarezza della forma al subbuglio e alla disgregazione esistenziale, la ricchezza della prima all'atono depauperarsi del soggetto nel quotidiano.*³⁸

Altro tratto in comune ai due poeti, così lontani cronologicamente, eppure in parte così affini, è il piacere di stupire: per Ovidio la poesia è un *lusus* e in quanto tale la bravura del *poeta doctissimus* è quella di giocare con i modelli, stravolgendoli e andando oltre le convenzioni stilistiche, pur mostrando sempre un insuperabile lavoro di *doctrina* e *labor limae*. *Ars adeo latet arte sua*³⁹, «tanta è l'arte, che l'arte non si vede»: questo il motto. E così anche in Montale il *lusus* è di natura sia parodica che lemmatica. Ne sono esempi i giochi di parole presenti nel testo (nonché nell'*ἄπροσδόκητον* finale che rivela il vero soggetto della lirica): Zambon⁴⁰ riconosce nel termine «anguilla» l'anagramma di 'la lingua', mentre Luperini⁴¹ nota che le lettere del termine «bronco» (ramo) sono contenute nell'attiguo «incarbonirsi», quasi ad indicare un reciproco bruciare e poi rinascere dai carboni ardenti, «là dove solo morde l'arsura e la desolazione». L'anguilla è infatti una «torcia» sfiammante, correlativo oggettivo della Poesia «che dice tutto/ comincia quando tutto pare incarbonirsi» (vv. 23-24).

Così, quanto detto dagli studiosi Pontiggia e Grandi a proposito di Ovidio, facilmente si può applicare anche al poeta ligure:

³⁵ Calvino (1979), pp. VII; XII.

³⁶ De Rogatis (2011), p. 81.

³⁷ Previtera (1992), p. 158.

³⁸ Mengaldo (2000), p. 77.

³⁹ Ov. *Met.*, X, v.251.

⁴⁰ Zambon (1994).

⁴¹ Luperini (1984).

il vasto impiego delle metafore [...] servono al poeta per dosare il passaggio da una realtà fisica a un'altra [...]. Alla forza plastica e visiva delle descrizioni collabora anche l'ampio ventaglio delle scelte lessicali, mediante le quali il poeta sa riprodurre in modo penetrante e sottile ogni aspetto della realtà. La tendenza alla sovrabbondanza espressiva [...] è compensata dalla ricchezza e dalla varietà delle forme utilizzate.⁴²

Difatti, «l'anguilla» del v.1, in un sovrabbondare di apposizioni, è definita «sirena» (v. 1), «torcia, frusta, freccia d'Amore in terra» (vv. 15-16), «anima verde» (v. 20), «scintilla» (v. 23), «bronco seppellito» (v. 25), «iride breve», «sorella». Possibile sembra essere l'allusione all'episodio latino di Dafne e Apollo. L'anguilla è una «freccia d'Amore in terra», non solo per la sua forma allungata (come osserva Luperini), ma anche perché rappresenta allegoricamente l'arma del dio Amore. Con quella stessa freccia, Cupido trafigge Apollo, facendolo innamorare perdutamente della ninfa Dafne.

*utque leves stipulae demptis adolentur aristis,
ut facibus saepes ardent, quas forte viator
vel nimis admovit vel iam sub luce reliquit,
sic deus in flammis abiit, sic pectore toto
uritur et sterilem sperando nutrit amorem.
spectat inornatos collo pendere capillos
et 'quid, si comantur?' ait. videt igne micantes
sideribus similes oculos, videt oscula, quae non
est vidisse satis; laudat digitosque manusque
brachiaque et nudos media plus parte lacertos;
si qua latent, meliora putat. fugit ocior aura
illa levi neque ad haec revocantis verba resistit. (Met., I, vv. 492-503)*

*«Come, mietute le spighe, bruciano in un soffio le stoppie,
come s'incendiano le siepi se per ventura un viandante
accosta troppo una torcia o la getta quando si fa luce,
così il dio prende fuoco, così in tutto il petto
divampa, e con la speranza nutre un impossibile amore.
Contempla i capelli che le scendono scomposti sul collo,
pensa: 'Se poi li pettinasse?'; guarda gli occhi che sfavillano
come stelle; guarda le labbra e mai si stanca
di guardarle; decanta le dita, le mani,
le braccia e la loro pelle in gran parte nuda;
e ciò che è nascosto, l'immagina migliore. Ma lei fugge
più rapida d'un alito di vento e non s'arresta al suo richiamo.»*

In Montale, il sostantivo «scintilla» ben traduce lo sfavillio luminoso degli occhi di Dafne (vv. 498-499), accostandoli all' «iride» degli occhi sia dell'anguilla, sia di Clizia. Nella lassa monostrofica montaliana, la rapidità della fuga della ninfa ovidiana (v. 502) è tradotta dallo snodarsi di tante proposizioni, collegate per asindeto, con presenza di significativi *enjambement* (come nel caso di cerca/vita, vv. 20-21 o solo/morde, vv. 21-22) e allitterazioni di liquide (spesso geminate) come «gorielli» (v.10), «ruscelli» (v.18) etc., che ne riproducono

⁴² Pontiggia-Grandi (1996), p. 740.

il *ductus* fluido e inarrestabile. Al v. 20 il pesce anguiforme è definito «anima verde», epiteto relativo in primis al suo colore, ma anche legato ad una sorta di vitalità panica e sensuale che l'animale-totem rappresenta. Il nesso è sicuramente adatto anche per rappresentare il momento finale della metamorfosi di Dafne in verde alloro, *arbor* (v. 558) di Apollo. Difatti, sia Ovidio che Montale accostano il mondo vegetale/animale a quello umano: l'*iter* dell'anguilla «per giungere ai nostri mari, ai nostri estuari, ai fiumi» (vv. 3-4) prosegue «di ramo in ramo e poi di capello in capello» (vv. 6-7). Si è di fronte a metafore idonee a delineare visivamente la diversa grandezza dei corsi d'acqua attraversati dall'animale: gli affluenti del fiume sono associati a rami, mentre i ruscelli a finissimi capelli. La somiglianza con i versi ovidiani è palese.

*vix prece finita torpor gravis occupat artus,
mollia cinguntur tenui praecordia libro,
in frondem crines, in ramos bracchia crescunt,
pes modo tam velox pigris radicibus haeret,
ora cacumen habet: remanet nitor unus in illa.
Hanc quoque Phoebus amat positaque in stipite dextra
sentit adhuc trepidare novo sub cortice pectus
complexusque suis ramos ut membra lacertis
oscula dat ligno; refugit tamen oscula lignum.
cui deus 'at, quoniam coniunx mea non potes esse,
arbor eris certe' dixit ,mea! semper habebunt
te coma, te citharae, te nostrae, laure, pharetrae. (Met., I, vv. 548-559)*

*Ancora prega, che un torpore profondo pervade le sue membra,
il petto morbido si fascia di fibre sottili,
i capelli si allungano in fronde, le braccia in rami;
i piedi, così veloci un tempo, s'inchiudano in pigre radici,
il volto svanisce in una chioma: solo il suo splendore conserva.
Anche così Febo l'ama e, poggiata la mano sul tronco,
sente ancora trepidare il petto sotto quella nuova corteccia
e, stringendo fra le braccia i suoi rami come un corpo,
ne bacia il legno, ma quello ai suoi baci ancora si sottrae.»*

La metamorfosi della ninfa passa attraverso termini e accostamenti lessicali quali «*praecordia libro*» (v.549), «*radicibus*» (v.551), «*cortice pectus*» (v.554), «*ramos ut membra*» (v. 555), «*ligno*» (v.556); ha il suo fulcro nell'esametro 550, *in frondem crines, in ramos bracchia crescunt*; termina con l'appellare definitivamente Dafne con il sostantivo *lignum* (v. 556) che, nonostante la trasformazione, *refugit tamen oscula*. Afferma giustamente Pianezzola:

Ovidio scopre tra essere umano e albero tutta una serie di omologie: il busto della donna è il tronco dell'albero, i capelli sono il fogliame, le braccia i rami, il piede corrisponde alle radici con l'opposizione mobilità/fissità, il volto della donna è la cima dell'albero. Ognuna di queste corrispondenze si configura come una metafora, che può trovare il suo fondamento anche sul piano della lingua⁴³.

Anche nel caso de 'L'anguilla', il punto di partenza per capire il collegamento

⁴³ Pianezzola (1992), p. LXII.

rami/affluenti, capelli/ruscelli è l'accostamento analogico del fiume al 'tronco', ricordando che, già in latino, *truncus* ha la duplice accezione di 'busto umano' e 'tronco dell'albero'. A questo punto, un'analisi linguistica intratestuale e poi extratestuale potrebbe essere illuminante. Il termine 'tronco' non è mai presente nella lirica in esame, eppure, al v. 25 appare «bronco», vocabolo dantesco caro alla tradizione letteraria. Il richiamo alle terzine infernali del XIII canto è palese, data anche la profonda conoscenza che Montale aveva della *Commedia* (come dice in una lettera⁴⁴ del 1966 all'amico Silvio Guarnieri). Citando Cambon⁴⁵, Tomazzoli⁴⁶ sottolinea che questo amore per Dante è palese nelle scelte lessicali e nelle citazioni funzionali che Montale adotta.

Si legge infatti nel canto:

*Cred'io ch'ei credette ch'io credesse
che tante voci uscisser, tra quei bronchi
da gente che per noi si nascondesse.*

*Però disse 'l maestro: «Se tu tronchi
qualche fraschetta d'una d'este piante,
li pensier c'hai si faran tutti monchi».*

*Allor porsi la mano un poco avante,
e colsi un ramicel da un gran pruno;
e 'l tronco suo gridò: «Perché mi schiante?»⁴⁷*

Dante e Virgilio sono giunti nella valle dei suicidi, un *locus horridus* con «aspri sterpi» (v. 7), fatto di rami «nodosi e 'nvolti» (v. 5), di «stecchi con tòsto» (v. 6). La descrizione del paesaggio è ovviamente prodromica e correlata alla tipologia delle anime dannate che lì si trovano, spiriti che hanno deciso di privarsi della loro vita e che ora sono «fatti sterpi» (v. 37). Nonostante la fonte primaria sia sicuramente Virgilio che, in *Aen.* III racconta l'episodio di Polidoro, chiaro è il riferimento anche ad Ovidio, ma con delle differenze. Nei versi latini già analizzati, il poeta di Sulmona immagina una totale metamorfosi di Dafne (anima e corpo), mentre l'intento del poeta fiorentino è quello di sottolineare la scissione eterna dal *corpus*, che gli spiriti, con il loro gesto, hanno dimostrato di non apprezzare. La tensione si acuisce con il grido de «'l tronco», emesso nel momento in cui Dante lo spezza credendolo solo un ramo; «parole e sangue» (v. 44) escono dalla «la scheggia rotta» (v. 43) e successivamente l'urlo di dolore si tramuta in un *flatus vocis* (come definito dal critico Spitzer⁴⁸), un linguaggio cioè quasi arboreo, generato dal vento («allor soffiò il tronco forte, e poi / si convertì quel vento in cotal voce», vv. 91-92).

Ora, nelle terzine sopra riportate, ben si evince come il termine «bronchi» (v. 26) rimi con «monchi» (v. 30) e con «tronchi» (v. 28), seppur qui usato come verbo e non sostantivo.

⁴⁴ «Certamente la sua lettura [della *Commedia*], sedimentata in me, ha avuto, per vie che è difficile definire, degli influssi».

⁴⁵ Cambon (1956).

⁴⁶ Tomazzoli (2013).

⁴⁷ Dante, *Inf.* XIII, vv. 25-33. Si cita da Di Salvo (1985).

⁴⁸ Spitzer (1976), pp. 147-162.

Sono sicuramente versi di cui poi si ricorderanno anche Marino⁴⁹ e Pascoli, scegliendo di riproporre le stesse rime (bronchi/tronchi) nell'*Adone*, l'uno, e nella lirica Pervinca⁵⁰, l'altro. È probabile dunque, che anche Montale abbia avuto in mente i versi danteschi nel momento in cui decide di usare «bronco seppellito» (v.25), facendo in modo che il vocabolo, oltre al suo significato di 'ramo', identificasse anche qualcosa di umano, sottolineando così nuovamente la stretta correlazione tra Clizia-donna e l'anguilla-pesce. Del resto, il canto era ben presente nella mente del poeta, tanto da citarlo allusivamente anche nella lirica *Voce giunta con le folaghe* (anch'essa contenuta in *Silvae*), lì dove si legge «ed i giunchi fioriti non leniscono il cuore/ ma le vermene, il sangue dei cimiteri»⁵¹ (vv. 4-5) che rimandano a «surge in vermena ed in pianta silvestra» (*Inf.* XIII, v. 100), immagine che Campeggiani traduce con l'espressione «sangue vegetale»⁵².

Il passo ovidiano trova riscontro anche nei vv. 37-45 di *Incontro* (contenuta in *Ossi di Seppia*):

*Forse riavrò un aspetto: nella luce
radente un moto mi conduce accanto
a una misera fronda che in un vaso
s'alleva s'una porta di osteria.
A lei tendo la mano, e farsi mia
un'altra vita sento, ingombro d'una
forma che mi fu tolta; e quasi anelli
alle dita non foglie mi si attorcono
ma capelli.*⁵³

Il poeta tende la mano per afferrare la fronda-Dafne-Arletta, e subito sente che, in modo salvifico, un'altra vita diviene sua, come se la fronda contenesse una vita a lui tolta (forse in riferimento alla prematura morte della giovane); così, le foglie che avvolgono le sue dita vengono 'metamorficamente' avvertite come capelli (e questo termine diviene *trait d'union* tra Ovidio, *Incontro* e *L'anguilla*).

Dunque, dopo l'analisi della lirica *L'anguilla* in ottica ovidiana, l'apposizione «sirena», prima di una lunga serie, potrebbe caricarsi di altre e più alte connotazioni. Come messo in luce da Elisabetta Moro nel suo saggio dal titolo *Trasfigurazioni del mito*, le sirene (anch'esse presenti nelle *Metamorfosi*) sono bivalenti già nel loro essere semi-divine; godono in più del privilegio di riunire in sé due diverse nature, una umana e una animale, «suono stridulo e canto melodioso»⁵⁴. Sono una sorta di endiadi ossimorica, incarnando una doppia *forma*, antropologica e zoomorfa, μετὰξὺ («in mezzo») tra il mare e la terra. Ed è questa l'idea dell'anguilla montaliana, che concretizza in sé (come più volte detto), la metamorfosi della

⁴⁹ Marino, *Adone*, XII, ottava 165: «Non so poscia in qual guisa o per qual via/ fassi il duro metallo abile al culto,/ o di natura o d'arte industria sia,/ o miracol del cielo al mondo occulto./ L'oro ne' campi genera e si cria,/ pullula in sterpo e germina in virgulto/ e, fondando radici, alzando bronchi / vegeta a poco a poco e cresce in tronchi». Si cita da Russo (2013).

⁵⁰ In Garavelli (1997).

⁵¹ Si cita da Bettarini- Contini (1980).

⁵² Campeggiani (2015), p. 56.

⁵³ Si cita da Bettarini- Contini (1980).

⁵⁴ Moro (2005), p. 78.

Poesia da Clizia-donna angelicata (Cielo) a pesce (terra/mare). Inoltre sembra interessante aggiungere quanto riportato dalla Moro (sulla base di Breglia⁵⁵) relativamente all'interpretazione pitagorica di tali incantatrici:

per la tradizione Pitagorica le incantatrici sonore sono inscindibilmente legate alla Tetrade e all'armonia delle sfere celesti. Il canto melodioso, il suono divino, appaiono ancora una volta come il dominio semantico, il reame simbolico delle fanciulle alate, che anche quando migrano in un corpo di pesce, conservano la voce suadente.⁵⁶

Ciò suggella perfettamente l'intento del poeta ligure e rappresenta la quadratura del cerchio: la Poesia, pur cambiando forma, non smetterà mai di avere lo stesso fascino e la stessa funzione 'salvifica', nonostante i poeti non abbiano più risposte, già da tempo siano incompresi e sappiano solo «ciò che non siamo, ciò che non vogliamo» (Non chiederci la parola).

Prof.ssa Paola Pizzi
I.I.S.S. Gaetano De Sanctis
paola.pizzi@istruzione.it

⁵⁵ Breglia (1987).

⁵⁶ Moro (2005), p. 94.

Riferimenti bibliografici

Bergman (2011)

Shawn M. Bergman, *Millenials, narcissism, and social networking: What narcissists do on social networking sites and why* in *Personality and Individual Differences*, 2011, pp. 706-711.

Besomi- Marchi-Martini (1988)

Ottavio Besomi-Cesare Marchi-Alessandro Martini (a cura di), G. B. Marino, *Rime marittime*, Modena, Panini, 1988.

Bettarini- Contini (1980)

Rosanna Bettarini- Gianfranco Contini, (a cura di), *Montale, l'opera in versi*, Torino, Einaudi, 1980.

Bonfiglioli (1963)

Pietro Bonfiglioli, *Dante Pascoli Montale*, in *Nuovi studi pascoliani*, Bolzano - Cesena, Centro di Cultura dell'Alto Adige - Società degli Studi romagnoli, 1963, pp. 35-62.

Bozzola (2007)

Sergio Bozzola, *Figure anaforiche montaliane*, in «Lingua e stile», XLII (2007), pp. 101-121.

Breglia (1987)

Luisa Breglia, *Le Sirene, il canto, la morte, la polis*, in «A.I.O.N Annali Istituto Universitario Orientale, Dipartimento di Studi del Mondo Classico e del Mediterraneo Antico», vol. IX (1987), pp. 65-98.

Calvino (1979)

Italo Calvino, *Gli indistinti confini*, in *Publio Ovidio Nasone, Metamorfosi*, Torino, Einaudi, 1979, pp. VII-XVI.

Calvino (2000)

Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988; Milano, Mondadori, 2000.

Cambon (1956)

Glauco Cambon, *Montale dantesco e bruegheliano*, in «Aut-Aut», 35 (1956), pp. 371- 391 ora con il titolo *Montale e l'altro* in *Lotta con Proteo*, Milano, Bompiani, 1963 (da cui si cita).

Campeggiani (2015)

Ida Campeggiani, *John Donne e il barocco ne «La bufera e altro»*, in «Annali della Scuola Normale Superiore. Classe di Lettere e Filosofia», serie 5 (2015/1), pp. 33- 65.

Casadei (2008)

Alberto Casadei, «L'esile punta di grimaldello»: Montale e la tradizione, in «Studi novecenteschi», XXXV, 76 (2008), pp. 413-441.

Colamarino (1969)

Tito Colamarino (a cura di) *Orazio, Opere*, Torino, UTET, 1969.

De Rogatis (2011)

Tiziana De Rogatis (a cura di) *E. Montale, Le occasioni*, Milano, Mondadori, 2011.

Di Gregorio (2017)

Luciano Di Gregorio, *La società dei selfie. Narcisismo e sentimento di sé nell'epoca dello smartphone*, Milano, Franco Angeli Edizioni, 2017.

Di Salvo (1985)

Tommaso Di Salvo (a cura di), *Dante, La Divina Commedia*, Bologna, Zanichelli, 1985.

Garavelli (1997)

Bianca Garavelli (a cura di), *G. Pascoli, Myricae*, con introduzione di P. V. Mengaldo, Fabbri editore, 1997.

Gariffi (2014)

Andrea Gariffi, *Montale antinomico e metafisico*, Firenze, Le Lettere, 2014.

Gigliucci (2005)

Roberto Gigliucci, *Realismo metafisico e Montale*, Roma, Editori Riuniti, 2005.

Guglielmi (1998)

Guido Guglielmi, *Montale, «Arsenio» e la linea allegorico-dantesca*, in Maria Antonietta Grignani-Romano Luperini (a cura di), *Montale e il canone poetico del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1998.

Isella (1996)

Dante Isella (a cura di), *G. Parini, Il Giorno*, Parma, Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda, 1996.

Isotta (2018)

Paolo Isotta, *La dotta lira. Ovidio e la musica*, Venezia, Marsilio, 2018.

Luperini (1984)

Romano Luperini, *Il viaggio dell'anguilla: o il romanzo delle «Silvae»*, in ID., *Montale o l'identità negata*, Liguori, Napoli 1984.

Manzotti – Zampese (2014)

Emilio Manzotti-Luciano Zampese, «Fu dove», «Fu così». *Sintassi e testualità di alcuni costrutti*

'in essere' delle Occasioni, in «Le occasioni» di Eugenio Montale: 1928-1939, Atti della Giornata di studi, Lecce, PensaMultimedia, 2014, pp. 215- 242.

Melchiori (1983)

Giorgio Melchiori (a cura di), *John Donne, Liriche sacre e profane. Anatomia del mondo. Duello della morte*, Milano, Mondadori, 1983.

Mengaldo (2000)

Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, (Quarta serie) Bollati Boringhieri, Torino, 2000, pp. 77-82.

Montale (1961)

Eugenio Montale, a *Glauco Cambon* [Lettera del 16 ott. 1961], in «Aut-Aut» 67 (1962), Milano, pp. 44-45.

Moro (2005)

Elisabetta Moro, *Trasfigurazioni del mito* in «Annali dell'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa», 2004-2006, Napoli, pp. 73-99.

Munari (1951)

Franco Munari (a cura di), *Ovidio, Amores*, Firenze, La Nuova Italia, 1951.

Nuzzo (2004)

Gianfranco Nuzzo, *Eugenio Montale o della classicità senza classicismo* in «AEVUM» 78, fasc. 1, (Gennaio-Febbraio 2004), pp. 163-177.

Pianezzola (1991)

Emilio Pianezzola (a cura di), *Ovidio. L'arte di amare*, (con commento di G.Baldo- L.Cristante- E.Pianezzola), Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Arnoldo Mondadori, 1991.

Pianezzola (1992)

Emilio Pianezzola, *Il mito e le sue forme*, in Mario Ramous (a cura di), *Ovidio, Metamorfosi*, Milano, Garzanti, 1992.

Pontiggia- Grandi (1996)

Giuseppe Pontiggia- Maria Cristina Grandi, *Letteratura latina, storia e testi, vol. II*, Milano, Principato, 1996.

Previtera (1992)

Luisa Previtera, *Sintassi della poesia: «L'anguilla» di Eugenio Montale*, in «Lezioni sul testo», a cura di E. Manzotti, Brescia, La Scuola, 1992, pp. 153-169.

Ramous (1992)

Mario Ramous (a cura di) *Ovidio, Metamorfosi*, Milano, Garzanti, 1992.

Riva (2016)

Giuseppe Riva, *Selfie. Narcisismo e identità*, il Mulino, Bologna, 2016.

Russo (2013)

Emilio Russo (a cura di), *L'Adone, Gianbattista Marino*, BUR, Milano, 2013. Sanesi (1993)

Roberto Sanesi (a cura di) *T.S. Eliot, Opere, 1939-1962*, Milano, Bompiani, 1993.

Spitzer (1976)

Leo Spitzer, *Studi italiani*, Milano, Vita e Pensiero, 1976, pp. 147-162.

Todini (2008)

Umbero Todini, *Ovidio, metamorfosi per l'Europa*, in «Ovidio e la cultura europea. Certamen Ovidianum Sulmonense, 10: Atti delle giornate di studio Liceo classico "Ovidio"», Sulmona, 2008, pp. 35-52.

Tomazzoli (2013)

Gaia Tomazzoli, *Montale e Dante: la questione critica* in «Linguistica e Letteratura», 38 (2013).

Zambon (1994)

Francesco Zambon, *L'iride nel fango. L'anguilla di Eugenio Montale*, Parma, Pratiche, 1994.

This paper deals with a comparative reading of the lyric L'anguilla (by Montale) and the Ovidian myth of Apollo and Daphne. Across the ages, the latin poet has always been translated, cited or rewritten: how and in what way has Ovid been cited (directly or indirectly) in L'anguilla? Ovid wants to amaze his public and prove that 'nothing dies' (as Pythagoras says in XV Book) but 'in nova fert animus mutatas dicere formas corpora'. In the same way, Montale, in the poetic collection 'La bufera e altro', tells us that the twentieth-century Poetry doesn't want to die because of the Second World War and the pain of living: in order to do so, it has to change its aspect, from Clizia-visiting angel into an eel that crawls in the slums: the paper aims to underline that this metamorphosis relates not only to the theme but also to the poetic structure.

Parole-chiave: Ovidio; Metamorfosi; Montale; l'anguilla; poetica.