

PIETRO BENZONI

*Tre pastiches montaliani di Fabio Pusterla**

L'anguilla del Reno

Adesso sì, sorella, e più di prima,
se guizzi disperata tra scoli d'atrazina
e getti d'olio vischioso;
o se colpisci di coda, estenuata,
5 la carezza dell'onda di fosfati che s'annerà
sulla ghiaia della riva
(la riva, il greto,
il melmoso sabbione
frugati dalle torce delle squadre,
10 sfrecciano via elicotteri, lampeggiano
bluastre le sirene bitonali),
se adesso persino il Baltico è perduto,
circoscritto il viaggio
nell'armilla d'incendi e d'esplosioni,
15 e ti rituffi ai relitti, ai tesori del fondo,
chiglie corrose e catene d'ancoraggio,
a precipizio per correnti verticali, masse d'acqua
più fredde, dove scopri il tuo brivido,
un istinto di nuoto, perché il mare
20 è un profumo lontanissimo, il sospetto
di un sogno interrotto poco prima dell'alba,
quanto basta alla pinna e al tuo testardo
palpito delle branchie, per strappare
un attimo all'asfissia, un'idea di vita
25 all'evidenza dei fatti, l'ultima sfida all'ansia, un'utopia
alla paura di tutti.

Sabato a Sintra

L'ultimo piccione,
quello che insiste quando il resto dello stormo
è già disperso sui tetti,
rintanato fra i muri,
5 il solitario che vola sulle piazze in discesa
accecato dal sole,
forse solo più stupido degli altri, refrattario
a quel chiocciare sordo, orizzontale
– e intanto perde, goffo,

10 chicco su chicco il cibo che gli è offerto –,
 che si lancia nel vuoto
 di un'impresa immaginaria, una minaccia,
 la paura di un fischio,
 e ne ricava volo, muta il rischio
 15 in un gioco di looping e planate,
 la fuga in gara assurda contro l'ombra
 rapida del gabbiano,
 ombra che vola davvero e che scompare;
 l'uccello che cerca il vento delle strade
 20 e dei camini, che si schianta
 nel traffico e rimane
 mucchio di piume grigie, ripugnanti,
 sul bordo dei tombini,
 non guardarlo.

Il dronte

E se le sprofondanti immensità temeви,
 sopra o sotto, i marosi o il vento,
 riparo le rocce ancora erano, alla novità ventosa,
 allo spruzzo, all'orrore del fondo.
 5 Era un regno di basalto, a precipizio
 su raggrumate colate di lava, su smangiati coralli.
 Ma poi: un luccichio di sestanti, cannocchiali.
 Abbattute le foreste piantarono canne da zucchero.
 E tu inerte zampettante
 10 prigioniero dell'isola, schiacciato
 fra due azzurri diversi, di inesausta durezza.
 E muri ciechi, di vele spiegate su caracche, e bandiere,
 fiocchi, pappafichi, tonfi d'ancora. E ghigni
 di topi, pipistrelli, camaleonti e gechi.

Quanti e quanto vari siano gli echi e gli influssi montaliani nell'opera poetica di Fabio Pusterla si è cercato di mostrare, con una certa ampiezza di riscontri, in altra sede¹. Ora, invece, ci si concentrerà su tre componimenti – tratti da raccolte diverse: *L'anguilla del Reno* da *Bocksten*; *Sabato a Sintra* da *Le cose senza storia*; *Il dronte* da *Concessione all'inverno* – che, oltre a condensare le più peculiari tecniche di assimilazione pusterliane, nel loro assorbire e rivisitare il bestiario allegorico di Montale, tendono a definire un corpus in qualche modo omogeneo, compattato da un fitto e significativo reticolo di echi intertestuali. Tre casi privilegiati che mostrano bene, mi sembra, come alcuni degli esiti più felici e originali della poesia pusterliana siano, paradossalmente, il risultato di una imitazione radicale, per certi versi abnorme. Si tratta infatti di testi fortemente e compositamente allusivi, in cui variamente esplicitata è la fonte principale sottesa (dichiarata nell'*Anguilla del Reno*, evidente in *Sabato a Sintra*, quasi criptata nel *Dronte*), ma la cui aura montaliana risulta in definitiva sem-

pre inequivocabile: frutto sia di riprese tematiche, sia di prestiti linguistici, sia di imitazione stilistica; non senza effetti di ipermontalismo. Per questo appunto parliamo di *pastiche*; anche se è bene precisare subito che i *pastiches* montaliani di Pusterla sono soprattutto emulativi e denunciano una forte adesione al modello: sembrano cioè sostanzialmente privi di quegli intenti parodici che spesso caratterizzano simili operazioni.

Il che appare già evidente, se dopo aver riletto la celebre *Anguilla* di Montale,

L'anguilla, la sirena
 dei mari freddi che lascia il Baltico
 per giungere ai nostri mari,
 ai nostri estuari, ai fiumi
 5 che risale in profondo, sotto la piena avversa,
 di ramo in ramo e poi
 di capello in capello, assottigliati,
 sempre più addentro, sempre più nel cuore
 del macigno, filtrando
 10 tra gorielli di melma finché un giorno
 una luce scoccata dai castagni
 ne accende il guizzo in pozze d'acquamorta,
 nei fossi che declinano
 dai balzi d'Appennino alla Romagna;
 15 l'anguilla, torcia, frusta,
 freccia d'Amore in terra
 che solo i nostri botri o i disseccati
 ruscelli pirenaici riconducono
 a paradisi di fecondazione;
 20 l'anima verde che cerca
 vita là dove solo
 morde l'arsura e la desolazione,
 la scintilla che dice
 tutto comincia quando tutto pare
 25 incarbonirsi, bronco seppellito;
 l'iride breve, gemella
 di quella che incastonano i tuoi cigli
 e fai brillare intatta in mezzo ai figli
 dell'uomo, immersi nel tuo fango, puoi tu
 30 non crederla sorella?
 (da *La Bufera e altro*)

si considera il più aperto e virtuosistico tra i vari omaggi che ad essa il poeta del Canton Ticino ha tributato². Alludo all'*Anguilla del Reno* (qui posta in apertura di saggio): un testo vibrante e accorato³, che non solo riprende la fonte in maniera organica e pervasiva (dai macrotemi alle potenzialità figurali, dalle mo-venze sintattiche ai giochi sul significante), ma anche, in forma per così dire soffusa, sembra assecondare le più livide atmosfere della *Bufera*, dipingendo lo scenario chimico-apocalittico in cui si dibatte questa nuova anguilla con tinte

altrettanto cupe e sonorità similmente aspre. Non senza che si possa avvertire anche qui, come in alcuni componimenti della *Buferà* (penso a *Nel sonno*, *Personae separatae*, *La primavera hitleriana* e *Piccolo testamento*), un riecheggiare del Dante infernale: l'autore da cui anche Pusterla mutua (altrettanto parcamente) sintagmi e stilemi, e a cui – quel che più conta – anch'egli si rifa come al garante di una tensione etica e di un impegno civile che alle accensioni espressionistiche e alle petrosità del dettato danno una ragione stilistica forte⁴. E si legga come una spia lessicale di tale trafila il *melmoso sabbione* del v. 8, che certo discende dalla *melma* di *Anguilla* 10, ma al tempo stesso sembra conservare una reminiscenza del desolato *sabbione* del settimo cerchio dove, sotto una pioggia di fuoco, sono puniti i violenti contro Dio, natura ed arte⁵.

Ciò premesso, procediamo ad un confronto un po' più serrato tra le due poesie in questione. Anche nell'*Anguilla del Reno* compaiono versi di varia misura, ma prevalgono gli endecasillabi (10 contro i 15 dell'*Anguilla*); anch'essa presenta una fitta e corposa trama di quasi rime, assonanze, consonanze e allitterazioni, che supplisce alla scarsità delle rime perfette, qui ulteriormente accentuata (una contro le tre dell'*Anguilla*). Ma, soprattutto, anch'essa consta di un unico ampio periodo, il cui *incipit* («Adesso, sì, sorella [...]») ostentatamente si riaggancia, in forma di anadiplosi, alla chiusa montaliana («[...] puoi tu / non crederla sorella?»), e il cui sviluppo, che certo è riconducibile al magistero stilistico dei numerosi testi a colata unica o a sintassi protratta di Montale⁶ (cfr. in particolare, per gli accumuli nominali, l'anafora dei *se* ipotetici e l'uso della parentetica, da *La bufera*, *Se t'hanno assomigliato...*), nel caso specifico, sembra opporsi specularmente a quello della fonte conclamata (un po' come, per usare un'immagine un po' lambiccata, in una clessidra, il bulbo che fa da ricettacolo si oppone al soprastante). Più precisamente: mentre *L'anguilla* è imperniata su appositive relative progressivamente scarnificate (si possono individuare le seguenti estensioni: vv. 1-14; 15-19; 20-22; 23-25; 26-29) e trova solo in clausola la sua principale reggente («... puoi tu / non crederla sorella?»), *L'anguilla del Reno* invece muove dalla reggente, una breve apodosi in pura sintassi nominale («Adesso, sì, sorella [...]»), per poi sviluppare una serie di protasi (introdotte dai tre *se* dei vv. 2, 4 e 12), vieppiù amplificate e complicate. All'accelerazione con impennata intonazionale, all'effetto di convergenza risolutiva e sorprendente che caratterizzava la chiusa montaliana, si sostituisce così un calando, un effetto di dispersione, di varia diramazione e strascico, a partire da un *incipit* di senso compiuto.

Su tale struttura si innesta poi un sostanzioso gioco di richiami fonico-lessicali. Ritornano infatti gli stessi vocaboli (*sorella*, *guizzo*, *Baltico*, *mare*, *freddo*), anche in forma equivoca (qui *torcia* e *sirena* non sono più designazioni analogiche dell'anguilla, ma, in senso proprio, apparecchiature in dotazione alle squadre di soccorso) e di variazione etimologica (*freccia* > *sfrecciano*, *melma* > *melmoso*, *profondo* > *fondo*, *accende* > *incendi*). E, nel contempo, si assiste a una ammiccante rimodulazione fonica, volta a conservare molti costituenti e figure della partitura originaria (cfr. in particolare l'allitterazione di *Anguilla* 12-14, «*guizzo... pozze... balzi*», con *Anguilla del Reno* 2-5, «*guizzi... atrazina... careza*»;

v. l'analogia insistenza sugli stessi gruppi consonatici e incontri petrosi in *Anguilla* 15-17, «*ToRcia, FRusTa, FREccia... TERRa... noSTRi, BoTRi*» e in *Anguilla del Reno* 7-11, «*GRETo... FRUGaTi... ToRce... squADRe... sFREcciano... elicoTTeRi... BluaSTRe... BiTonali*»; v. come i fonemi di *Anguilla* 23, «*scINTILLA che DICE*» ritornino in *Anguilla del Reno* 15, «*armILLA d'INCENDi*»; o cfr. gli sdrucchioli di *Anguilla* 13, 18, 27, «*declinano... riconducono... incastonano*», con quelli di *Anguilla del Reno* 10, «*sfrecciano... lampeggiano*»; attraverso dei procedimenti anagrammatici e un lavoro sulla pasta sonora dei versi evocati che, tra l'altro, qui più che mai, rivelano l'importanza della lezione di Giorgio Orelli: la profonda sintonia con i suoi giochi citazionistici e i suoi accertamenti critici⁷.

Quanto alle ipotesi interpretative, è evidente poi che le letture simbolico-allegoriche contemplate dall'*Anguilla* montaliana – l'anguilla come figura della capacità di sopravvivere e procreare, o, più specificamente, della creatività poetica; l'anguilla, «simbolo-mito della speranza tenace che può essere feconda solo nella desolazione» (Contini); «resistenza, mistica e terrestre, del Materno, dell'eterno Femminino» (Lonardi); etc. – sono trasferibili pure a questa nuova nostra martoriata sorella. Solo che qui i paradisi di fecondazione sembrano ormai irraggiungibili (v. 12: «... adesso persino il Baltico è perduto»), e il palpito vitale è ulteriormente minacciato. Alla lotta con e nella natura, all'incedere quasi epico tra le sue arsurre e melmosità, è subentrata una disperata agonia tra scorie e veleni, in un *habitat* ormai stravolto dall'ottusità dell'uomo contemporaneo. Una nuova sconcertante situazione, che trova forse il suo correlativo stilistico nella mutata configurazione del periodo il quale, come si diceva, non converge più euforicamente nel suo compimento, bensì sfuma mestamente in una enfiagione di subordinate e accumuli nominali.

Ma ancor più triste, per certi versi, è il destino del piccione di *Sabato a Sintra*. Il piccione: ancora un animale umile, sostanzialmente estraneo alla nostra tradizione lirica prima di Montale⁸; ancora una parabola che sembra investita di significati ulteriori; ancora un testo uniperiodale⁹ vistosamente imparentato con l'*Anguilla*, che non è citata altrettanto apertamente, ma la cui struttura metrico-sintattica è ricalcata ancor più da vicino, con tensione ed effetti iconici analoghi (cfr. ad es. *Anguilla* 13-14 «nei fossi che declinano / dai balzi [...]» e 20-21, «l'anima verde che cerca / vita [...]», con *Sabato a Sintra* 11-12 «che si lancia nel vuoto / di un'impresa [...]» e 20-21 «[...] che si schianta / nel traffico [...]).

Più nel dettaglio. Come nell'*Anguilla*, anche in *Sabato a Sintra* prevalgono i ritmi del settenario e dell'endecasillabo; e il periodo è analogamente amplificato da apposizioni e proposizioni relative. Il che potrebbe anche convocare alla memoria una delle prime poesie di Montale, *Corno inglese*; ma se il richiamo più stringente resta quello con *L'anguilla* è perché da questa di certo proviene la sorprendente soluzione sintattica della chiusa (oltretutto preparata da un analogo uso del punto e virgola; cfr. *Anguilla* 25 con *Sabato a Sintra* 18). Più analiticamente: anche qui il soggetto (ancora un *tu*, sia pure sottinteso) e il verbo reggente compaiono solo in clausola, rivelando così che il tema esposto nell'*incipit* non era altro che il complemento oggetto di un periodo con disloca-

zione a sinistra (cfr. «l'ultimo piccione [...] non guardarlo» con «l'anguilla [...] puoi tu non crederla sorella?», considerando anche la parentela logica che intercorre tra un imperativo esortativo e una domanda retorica con esortazione implicita). Il tutto poi avvalorato da piccole risposdenze di altro genere: molto probabilmente il sintagma del v. 19, «l'uccello *che cerca* il VENTO», riformula quello di *Anguilla* 20-21 «l'anima VERDE *che cerca* / ViTA», come suggeriscono i ritorni fonico-lessicali e la medesima collocazione sintattica (in apposizione); e forse, nella consonanza che marca alcuni punti nevralgici di *Sabato a Sintra* («quello che... l'uccello che... non guardarLO», ossia due teste di appositiva ad inizio verso e *l'explicit*), si può captare una labile eco di quella ben più insistita che informava *L'anguilla* («L'anguilla... la scintilla che... gemella di quella che... brillare... crederLA sorella»).

Ma non c'è solo *L'anguilla*. *Sabato a Sintra* è saturo di temi e motivi tipicamente montaliani: il piccione, il volo, lo schianto e le piume; o anche, più minutamente, il fischio, il chicco, il gabbiano, etc.: si rileggano, dalla *Buferà*, *Di un natale metropolitano* e *Per un omaggio a Rimbaud*, e, dal *Diario del '71 e '72, Nel cortile*; ma soprattutto si confronti il testo che nella *Buferà* è collocato immediatamente dopo *L'anguilla*, *Il Gallo cedrone*:

- Dove t'abbatti dopo il breve sparo
(la tua voce ribolle, rossonero
salmi di cielo e terra a lento fuoco)
riparo anch'io, brucio anch'io nel fosso.
- 5 Chiede aiuto il singulto. Era più dolce
vivere che affondare in questo magma,
più facile disfarsi al vento che
qui nel limo, incrostati sulla fiamma.
- 10 Sento nel petto la tua piaga, sotto
un grumo d'ala; il mio pesante volo
tenta un muro e di noi solo rimane
qualche piuma sull'ilice brinata.
- 15 Zuffe di rostri, amori, nidi d'uova
marmorate, divine! Ora la gemma
delle piante perenni, come il bruco,
luccica al buio, Giove è sotterrato.

Qui infatti compare uno stesso insieme di parole-chiave (*muro, volo, vento, piuma, grumo*), e da qui viene mutuato uno snodo decisivo: cfr. i vv. 10-12, «il mio pesante volo / tenta un muro e di noi solo rimane / qualche piuma», con *Sabato a Sintra* 20-22, «si schianta / nel traffico e rimane / mucchio di piume grigie», dove, si noterà, uno stesso sviluppo drammatico (volo e schianto) si traduce in un *enjambement* quasi identico, con *rimane* collocato in punta di verso, coordinato ad un altro verbo (oltretutto tra loro consonanti: cfr. *Il gallo* 11, *teNTA*, con *Sabato a Sintra* 20, *schiaNTA*), e seguito in *rejet* da un sintagma nomina-

le in cui compare la parola *piuma*. *Sabato a Sintra*, insomma, presenta una interessante infusione, nella struttura e nella dinamica dell'*Anguilla*, dei temi e dell'esito tragico del *Gallo cedrone*. Con effetti ipermontaliani: perché qui, al recupero in forma addensata di materiali e stilemi in qualche modo segnati, si aggiunge una elaborazione a mosaico di prestiti puntuali.

Al di fuori dell'opera montaliana, poi, non sembra improprio richiamare due poesie arcinote. La prima è *Il Passero solitario* di Leopardi: pure il piccione di *Sabato a Sintra* è un *solitario* che non si comporta come i suoi simili. Anche se le forme della contrapposizione sono diverse: qui infatti è *il resto dello stormo* ad essere *rintanato*, mentre il piccione *insiste* (notare, v. 2, l'uso assoluto, ben montaliano, di questo verbo), lanciandosi in *un gioco di looping e planate*. La seconda è *L'albatros* di Baudelaire; un rinvio, questo, che forse, di primo acchito, non è così evidente, ma trova poi più di un puntello. Innanzitutto vi è una consonanza tematica forte (in *Sabato a Sintra* rivive il contrasto tra euforia del volo – qui però spogliato di ogni regalità – e rovinosa caduta al suolo), avvalorata da un piccolo riscontro lessicale (del piccione si dice, v. 9, che è *goffo*, con un aggettivo che è al tempo stesso una possibile traduzione e quasi un fonocalco del *gauche* dell'*Albatros* 9). In secondo luogo, una conferma può giungere, indirettamente, dal fatto che già una fonte accertata, *Il gallo cedrone*, fosse – come ha mostrato Lonardi in un noto saggio¹⁰ – riconducibile all'*Albatros* baudelairiano. Dalla fonte montaliana, cioè, si traggono linfa e radici: *Il gallo cedrone* viene qui ripreso anche nella sua allusività e nelle sua intertestualità.

Con un'operazione che, d'altra parte, era stata già compiuta nel più giovanile dei tre *pastiches* che qui si prendono in esame: *Il dronte*¹¹. Qui, infatti, – a testimonianza di come questi *pastiches* tendano a fare sistema, richiamando gli stessi testi in forme solidali – si registra una ancor più massiccia presenza del *Gallo cedrone* e una analoga consonanza con *L'albatros*; cui si aggiunge però un possibile parallelismo strutturale con un altro testo montaliano, *Fine dell'infanzia* (un triplice richiamo che, tra l'altro, dà fondamento a un'ipotesi curiosa: ossia che stimolo a questa assimilazione plurima, *Gallo cedrone* + *Albatros* + *Fine dell'Infanzia*, sia stata la lettura del sopracitato saggio di Lonardi, là dove appunto, pur senza nominare *Fine dell'infanzia*, si mettevano in luce anche alcuni possibili contatti del *Gallo cedrone* con altri testi degli *Ossi di seppia*)¹². Siamo di fronte cioè ad una partitura intertestuale complessa che merita di essere analizzata più da vicino perché – come forse già si è intuito – può risultare ermeneuticamente decisiva.

Nel *Dronte*, dunque, già ad un primo sguardo, si vede un testo che declina il grappolo di temi 'mare-roccia-vento' tipico degli *Ossi di seppia* con un descrittivismo analogamente aspro ed acceso, offrendo al tempo stesso alcune piccole coincidenze con un vocabolario ben montaliano (v. le occorrenze di *tonfo*, *zampetta* e *zampettio*)¹³. Quindi, meno superficialmente, si coglie una dinamica narrativa che, nonostante la misura assai più breve (14 vv. contro 109), è accostabile a quella di *Fine dell'infanzia*¹⁴. In entrambi i componimenti si assiste infatti alla fine di un'età inconsapevole: l'età delle illusioni in Montale, l'età della natura vergine, non ancora piegata ai voleri dell'uomo, in Pusterla. Ed in entrambi tale

percorso disforico si traduce in una prima parte più descrittiva scandita dagli imperfetti durativi, e una seconda più drammatica, che irrompe con il passato remoto. Si confronti in particolare *Fine dell'infanzia* 68, 78-80 e 90 («*Eravamo nell'età verginale [...] Eravamo nell'età illusa. // Volarono anni corti come giorni, / sommerse ogni certezza un mare florido [...] L'inganno ci fu palese*») con *Il dronte* 3-8 («*riparo le rocce ancora erano [...] Era un regno di basalto [...] Ma poi: [...] Abbattute le foreste piantarono...*»), notando però come, nel *Dronte*, testo maggiormente caratterizzato da costrutti ellittici, lo stacco, la lacerazione siano detti soprattutto attraverso un uso assoluto di semplici nessi grammaticali: i connettivi «Ma poi:...» (cui segue una frase tutta nominale); stilema questo che, d'altra parte, potrebbe esser stato desunto dall'ultimo Montale (cfr., da *Satura*, *Lettera a Malvolio* 16-19 «...Ma dopo. // Ma dopo [...] fondarono...»).

Ma, come accennavamo, la fonte principale sottesa è *Il gallo cedrone*; una poesia che a *Fine dell'infanzia* può essere accostata (soprattutto se, con Lonardi, nella caduta del gallo cedrone con cui l'io montaliano si identifica, vediamo rappresentata «la fine di una parte di sé, il sacrificio della regalità e libertà e autosufficienza infantile»¹⁵, ossia il trapasso ad un'età adulta) e che con *Il dronte* presenta una, solo di primo acchito vaga, analogia tematica (entrambi i testi parlano della fine di un uccello; intesa però come morte di un esemplare in un caso, estinzione della specie nell'altro). Tale fonte però, pur agendo in forma diffusa e profonda, qui risulta (rispetto ai *pastiches* precedenti) meglio mimetizzata, quasi celata. Questo perché qui Pusterla preferisce metabolizzare, rifondere i materiali e le movenze originari, senza però incastonare citazioni sbalzate dal contesto o utilizzare tessere immediatamente riconoscibili. Infatti, solo dopo un attento confronto con *Il gallo cedrone* sopracitato, si potrà cogliere l'organicità di un rifacimento che non comporta solo numerosi richiami lessicali, ora semplici (v. le occorrenze di *vento* e *muro*), ora equivoci (4 *riparo* verbo in Montale > 3 *riparo* sostantivo in Pusterla; sempre però nell'attacco del verso), ora in forma di figura etimologica (1 *t'abbatti* > 8 *abbattute*; 6 *affondare* > 1 *sprofondanti*; 10 *grumo* > 6 *raggrumate*; 15 *piante* > 8 *piantarono*; 16 *luccica* > 7 *lucichio*) e ora di modulazione semantica (cfr. 6 *magma* con 6 *colate di lava*; 16 *sotterrato* con 10 *schacciato*); ma si traduce anche in altre più articolate (e meno facilmente additabili) riprese di movenze stilistiche e argomentative: v. innanzitutto come in entrambi i testi l'età irremediabilmente perduta sia rievocata in un periodo che inizia, sempre al v. 5, con «Era...», cui segue un parallelismo sintattico analogamente scandito da ripetizioni di suoni e parole (cfr. *Il gallo cedrone* 5-8 «*Era più dolce vivere che... più facile disfarsi che...*» con *Il dronte* 5-7 «*Era un regno... su raggrumate COLATE... su smangiati CORALLI*»; notando anche l'analogia giacitura, nel mezzo del v. 5, dei consonanti *singULTO* e *basALTO*); v. poi come in entrambi i testi la stretta conclusiva sia delegata ad una enumerazione sostantivale priva di verbi reggenti (cfr. *Il gallo* 13-14 con *Il dronte* 12-14), ma agglutinata da una densa trama di figure foniche; e cfr. anche, eventualmente, l'analogo ritmo dicotomico subito dopo l'incipit (cfr. *Il gallo cedrone* 2-3 «*rossonero ... di cielo e terra ... anch'io...anch'io*» con *Il dronte* 2 «*sopra o sotto, i marosi o il vento*»).

Ora, l'aver appurato una connessione così stretta tra i due testi corrobora l'ipotesi che *Il dronte* abbia ripreso *Il gallo cedrone* anche nelle sue implicazioni, collocandosi a sua volta nella scia dell'*Albatros* di Baudelaire. Lo *zampettante* dronte che agonizza tra i *ghigni* degli altri animali apparirà così, con maggiore evidenza, come un'ulteriore attualizzazione dello zoppicante *albatros* che, esiliato sulla terra, strascinava le ali tra gli scherni dei marinai. Il che comporta un altro passaggio. Anche il dronte potrebbe essere una figura, la più miserevole delle tre, del poeta; e la sua vicenda essere letta come una sconsolata allegoria, un disincantato messaggio: il poeta, *inerte*, inetto (come un uccello che non sa volare), di fronte al mutamento epocale (l'arrivo dei coloni), è destinato a soccombere tra la derisione altrui. Dove si potrà notare anche la progressiva svalutazione di ogni risvolto euforico: se l'albatros baudelairiano in volo era una creatura regale, bella e inattaccabile («lui, naguère si beau [...] prince des nuées / qui hante la tempête et se rit de l'archer»), ecco che già per per il gallo cedrone si parla di *pesante volo* e del suo *disfarsi al vento*; per poi giungere allo spaurito dronte che, addirittura incapace di sollevarsi da terra, può tutt'al più sperare in un qualche *riparo* tra le rocce.

E naturalmente un'interpretazione analoga, solidale nel suo accentuato pessimismo, potrà allora darsi anche per *Sabato a Sintra*. Se la poesia è un volo, ora sarà il volteggiare giocoso e virtuosistico (*looping e planate*), ma anche un po' patetico (*imprese immaginarie... gara assurda*), di un piccione *solitario* che non vuole rintanarsi come *il resto dello stormo* (la società odierna, vista come massa indifferenziata, omologata nel suo *chiocciare orizzontale?*); un piccione/poeta il cui destino, su cui comunque lo sguardo non deve appuntarsi (non si sa se per pudore, per indifferenza o per spregio), è quello di schiantarsi nel *traffico* (stradale, in senso proprio, ma probabilmente con allusione agli umani commerci). Qui, certo, diversamente dal *Dronte*, c'è anche una qualche euforia del volo, oltretutto sottolineata stilisticamente¹⁶; essa però, volendo tracciare un diagramma emotivo del testo, non fa che rendere più rovinosa la caduta disforica di una chiusa che non si limita a registrare l'evento drammatico, lo schianto, ma impietosamente (masochisticamente?) si sofferma sullo scempio, sulla materia più degradata, quasi ostentandola (significativi in tal senso il *rejet* al verso 22 e la dizione rallentata di *ripugnanti*, posto tra due virgole: «...e rimane / mucchio di piume grigie, ripugnanti, /»), e comunque collocandola, come per un ulteriore sfregio *post-mortem*, «sul bordo dei tombini».

Ma senza insistere oltre in questa messa a giorno dell'allegoria (che rischia di fare violenza alla più vaga allusività del testo poetico), gioverà invece seguire il percorso, storicamente esemplare, delle tecniche figurali. Si potrà così vedere nei due testi di Pusterla, nella loro implicazione di ogni rapporto tra soggetto lirico e animale (rapporto che, appunto, abbiamo potuto sviscerare soprattutto sulla scorta dei richiami intertestuali), un esito estremo di quel processo di oggettivazione che muove dall'esplicito analogismo del *Passero solitario* («Oimè, quanto somiglia / il tuo costume al mio!») e dell'*Albatros* («Le Poète est semblable au prince des nuées...»), e passa per «il fulmineo cortocircuito di immedesimazione perfino biologica e motoria» (Lonardi¹⁷) dell'io montaliano

col gallo cedrone («Dove t'abbatti [...] riparo anch'io, brucio anch'io nel fosso»). Perché, tanto nel *Dronte* quanto in *Sabato a Sintra*, l'io è ridotto a una voce fuori campo, inferibile solo dai *tu* allocutivi. Con una estromissione del soggetto lirico che certo è uno dei fenomeni più caratteristici della poesia italiana degli ultimi decenni¹⁸, ma che, d'altra parte, ancora una volta, se si allarga la visuale oltre i testi più direttamente implicati, sembra anch'essa interpretabile come un lascito montaliano. Basti, senza abbandonare il tema ornitologico, pensare a *Di un Natale metropolitano*, nella cui immagine clausolare («[...] il tardo frullo / di un piccione incapace di seguirti / sui gradini automatici che ti slittano in giù...») sembra di poter cogliere una larvata presenza dell'io – o, se si preferisce, il correlativo oggettivo della sua frustrazione – sebbene esso non venga mai esplicitamente nominato nel testo¹⁹. A conferma di come, in questi *pastiches*, l'imitazione sia al tempo stesso puntuale e pulviscolare; per cui, anche là dove il testo pare svincolarsi più decisamente dalla fonte, questo per lo più avviene in forme che continuano ad essere debitorie dell'opera di Montale.

NOTE

* Considerato uno degli autori più interessanti della poesia italiana contemporanea, Fabio Pusterla (Medrisio, Svizzera, 1957) ha pubblicato le seguenti raccolte: *Concessione all'inverno*, prefazione di M. Corti, Bellinzona, Casagrande, 1985 [qui citata dalla ristampa del 2001]; *Bocksten*, Milano, Marcos y Marcos, 1989 [qui citata dalla ristampa del 2003]; *Le cose senza storia*, Milano, Marcos y Marcos, 1994; *Pietra sangue*, Milano, Marcos y Marcos, 1999; *Folla sommersa*, Milano, Marcos y Marcos, 2004. Tra i profili lui dedicati si segnalano quelli di R. Galaverni in Id., *Nuovi poeti italiani contemporanei*, Rimini, Guaraldi, 1996, pp. 193-98; e di P.V. Mengaldo in G. Bonalumi – R. Martinoni – P.V. Mengaldo, *Cento anni di poesia della Svizzera italiana*, Locarno, Daddò, 1997, pp. 395-400. Per le raccolte montaliane, invece, l'edizione di riferimento è E. Montale, *L'opera in versi*, ed. critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi, 1980; da integrare, per le *Poesie disperse edite e inedite*, con E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1984. Si pubblica qui uno studio in parte già presentato oralmente al XXXII Convegno interuniversitario di Bressanone, «*Contrafactum*». *Copia, imitazione, falso* (8-11 luglio 2004).

¹ Cfr. P. Benzoni, *Le smorfie del ghiaccio che si sgretola. Il montalismo di Fabio Pusterla*, «Stilistica e metrica italiana», V, 5, 2005, pp. 267-307, che, in alcuni suoi punti, viene qui ripreso e sviluppato.

² Movenze e guizzi dell'*Anguilla* montaliana sono presenti infatti in tutte le raccolte di Pusterla: si vedano, da *Concessione all'inverno*, *A G. P.*; da *Bocksten*, *Bocksten, uomo di terra...*; da *Le cose senza storia*, *Il merlo* e il testo su cui poi qui ci si soffermerà, *Sabato a Sintra*; da *Pietra sangue*, *Roggia, Stella, meteora...*, *Bandiere di carta I e III*; da *Folla sommersa*, *Due Aironi II*, *Collage delle piante pilota* e *Versi dell'aspide*.

³ Come spiega una nota d'autore (cfr. *Bocksten* p. 90), *L'Anguilla del Reno* deve la sua «devastata ambientazione alla catastrofe ecologica di Schweizerhalle» (cantone di Basilea) dove, nel novembre del 1986, bruciarono i depositi dell'industria chimica Sandoz, inquinando le acque del fiume Reno, e causando, tra l'altro, una grande moria di pesci.

⁴ Sul dantismo di Montale, v. L. Blasucci, *Dantismo e presenze dantesche nella poesia montaliana*, in Id., *Gli oggetti di Montale*, Bologna, il Mulino, 2002, pp. 73-86 (e l'ulteriore bibliografia qui citata); mentre, per qualche osservazione sul dantismo di Pusterla e la sua solidarietà con quello montaliano, v. P. Benzoni, *Le smorfie del ghiaccio...* cit., pp. 294-96.

⁵ Cfr. *Inf* XIV 28, «Sovra tutto il sabbion, d'un cader lento, / piovean di foco dilatate falde, / come di neve in Alpe senza vento», e *Inf* XV 117 «... però ch'i veggio / già surger novo fummo del sabbione». Da non tralasciare poi l'eventuale suggestione del «butterato / sabbiume di policro-

mi / estivanti» di *Botta e risposta II.ii* 47-49 (da *Satura*), che a sua volta, probabilmente, già alludeva – sia pure entro un discorso segnato dal distacco ironico – al testo dantesco.

⁶ Per un approfondimento sulle forme della sintassi lunga nelle prime tre raccolte montaliane v. il bel saggio di S. Bozzola, in Id., *Seminario montaliano*, Roma, Bonacci, 2006, pp. 83-113.

⁷ Si ricordi in particolare che Giorgio Orelli (1921), il più autorevole forse tra i poeti della Svizzera italiana della generazione immediatamente precedente a quella di Pusterla, oltre ad aver dedicato un saggio all'*Anguilla* montaliana (G. Orelli, «*L'anguilla*», in Id., *Accertamenti montaliani*, Bologna, il Mulino, 1984, pp. 79-94), ha scritto anche una poesia intitolata *Le anguille del Reno*: una poesia in cui, tra l'altro, ai vv. 9-11, compare un'allitterazione («Con un *guizzo* più certo la più piccola / è *balzata* dal piatto sul porfido / della piazza...»), cfr. G. Orelli, *Spiracoli*, Milano, Mondadori, 1989, p. 87), che certo si rifà a quella di *Anguilla* 12-14 («*guizzo*... *pozze*... *balzi*»), su cui tanto si soffermava il saggio (cfr. Orelli, «*L'anguilla*» cit., pp. 83 e 86-94), e, d'altro canto, risulta del tutto simile a quella sopra evidenziata in Pusterla («*guizzi*... *atrazina*... *carezza*»). Non sappiamo però, dato che entrambe le *Anguille del Reno* sono state pubblicate nel 1989, se la precedenza vada ad Orelli o a Pusterla (anche se forse, più curiosamente, potrebbe pure trattarsi di un caso di poligenesi, favorito dalla comune passione per il testo montaliano, che in entrambi avrebbe potuto essere stata ravvivata dalla catastrofe di Schweizerhalle). Da segnalare, infine, l'analisi che Orelli ha condotto su una delle prime poesie di Pusterla, *Val Trodo* (da *Concessione all'inverno*), 'accertandone' la trama di richiami a *Inf* XVIII 1-21 (cfr. G. Orelli, *Poesie di uno svizzero inquieto*, «Autografo», VI, 1985, pp. 18-20).

⁸ Come conferma la consultazione del GDLI e della LIZ, prima di Montale, i *piccioni* ritornano semmai nella tradizione comico-satirica (in particolare in Belli). Nell'opera poetica montaliana, invece, si registrano ben sei occorrenze di *piccione*; una voce, tra l'altro, nettamente preferita – forse perché avvertita come più familiare e fonicamente espressiva – al suo sinonimo *colombo*, che ricorre due sole volte (cfr. G. Savoca, *Vocabolario della poesia italiana del Novecento*, Bologna, Zanichelli, 1995).

⁹ Possibile, ma assai meno convincente, una lettura di *Sabato a Sintra* che scandisca il testo in due periodi: questo, qualora si volesse vedere nel *muta* del v. 14 un verbo reggente, e non un verbo coordinato asindeticamente alle altre relative appositive (*il solitario che vola ... che si lancia ... ricava... muta...*).

¹⁰ G. Lonardi, *Con il gallo cedrone*, in Id., *Il vecchio e il giovane e altri studi su Montale*, Zanichelli, Bologna, 1980, pp. 171-89; dove si mette in luce come *L'albatros* e *Il gallo cedrone* siano accomunati non solo da titolo e tema ornitologico, e dalla adozione di una analoga forma metrica (un quartetto di quartine, che è un *unicum* nella *Buferà*), ma anche, più in profondo, dal fatto che in entrambi vi sia una immedesimazione con un animale regale «strappato al suo dominio», «umiliato, costretto alla terra nuda». Tale legame, poi, potrebbe essere rafforzato anche da dati contestuali: nella *Buferà* infatti la suggestione de *Les fleurs du mal* sembra emergere anche altrove, in particolare nelle poesie per Volpe (v. quanto lo stesso Lonardi suggerisce ne *Il fiore dell'addio*, il Mulino, Bologna, 2003, p. 185; e i possibili spunti di O. Macrì, «*L'angelo nero*». *Il demonismo nella poesia montaliana*, in Id., *Studi montaliani*, Le Lettere, Firenze, 1996).

¹¹ Come spiega una nota d'autore, il *dronte* è «lo sventurato uccello che da secoli viveva nelle isole Mauritius», ma che, non sapendo né nuotare né volare, «non fu in grado di sopravvivere all'arrivo dei coloni olandesi, che modificarono l'ambiente in cui viveva».

¹² D'altro canto, che Pusterla conoscesse il saggio di Lonardi è del tutto plausibile: egli infatti, laureatosi in Lettere Moderne all'Università di Pavia, si è occupato di Montale anche in veste di studioso (v. in particolare C. Patocchi – F. Pusterla, *In margine a «Satura»: la suite «Dopo una fuga»*, «Otto-Novecento», V, 3, 1981, pp. 59-80).

¹³ Forse, poi, i *marosi* del *Dronte* 2, per l'affinità del contesto fonico-semantic, sono direttamente riconducibili a quelli di *Lettera levantina* 139-41: «tra i *marosi* e le spesse brume / le scogliere delle Cinqueterre / flagellate dalle spume» (da *Poesie disperse*).

¹⁴ Testo degli *Ossi di seppia* il cui sviluppo a sua volta asseconda un diffuso leopardismo; in proposito, v. L. Blasucci, *Un aspetto del leopardismo di Montale. Lettura di «Fine dell'Infanzia»*, in Id., *Gli oggetti di Montale* cit., p. 116 e sgg.

¹⁵ Cfr. Lonardi, *Con il gallo cedrone* cit., p. 182.

¹⁶ I versi centrali di *Sabato a Sintra*, che costituiscono il momento euforico del testo, sono infatti rilevati da metrica (spicca la successione di endecasillabi regolari dei vv. 14-16), figure di ripetizione (v. la figura etimologica dei vv. 14-18 «*volo ... vola*» e l'anadiplosi dei vv. 16-18 «*contro l'ombra ... ombra che...*»), scelte lessicali (al v. 15 compare il termine più inusitato, il tecnicismo dell'aviazione *looping* 'gran volta') e sintagmi inediti (v. l'allitterante *ricava volo* del v. 14 che, giocando colla fraseologia più corrente – il fonicamente vicino *ricavare vantaggio* –, sembra coniugare un senso figurato e uno proprio, l'uso astratto con la concretizzazione di ciò che è aereo e incorporeo). Anche se, nello stesso tempo, andrà notato come, da un punto di vista logico-sintattico, questi stessi versi presentino qualcosa di inceppato ed ellittico (v. in particolare la brachilogia dei vv. 11-13 «...si lancia nel vuoto / di un'impresa immaginaria, una minaccia, / la paura di un fischio, / e ne ricava volo...»), dove *una minaccia* e *la paura di un fischio* sono usati in forma assoluta), e si oppongano dunque implicitamente alla ben più nitida formulazione dei versi conclusivi. Quasi a significare che, mentre l'entusiasmo del volo (l'accensione lirica) non può che essere suggerito in forme espressivamente tese, reticenti e sofferte, lo schianto e lo strazio, invece, tendono a imporsi più semplicemente, in tutta la loro drammatica evidenza.

¹⁷ Cfr. Lonardi, *Con il gallo cedrone* cit., p. 173.

¹⁸ In proposito si possono vedere due studi di M. A. Grignani, *Derive dell'identità e Posizioni del soggetto nella poesia del secondo Novecento*, ora raccolti in Ead., *La costanza della ragione*, Novara, Interlinea, 2002, pp. 89-132.

¹⁹ Su questa poesia v. comunque i saggi di L. Greco, *Di un Natale metropolitano*, in *Lettere montaliane in occasione dell'80° compleanno del Poeta*, Genova, Bozzi, 1977, pp. 255-63, e di S. Bozzola, *Due 'soggettive' montaliane: «Il ritorno» e «Di un natale metropolitano»*, in Id., *Seminario montaliano* cit., pp. 11-20.